

O dramaturg no espetáculo : uma ponte entre a teoria e a prática?

Luciane Medeiros de Souza Conrado

Orientação: Maria Elizabeth Chaves de Mello

Niterói

2009

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

O dramaturg no espetáculo : uma ponte entre a teoria e a prática?

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal Fluminense, em 20 de maio de 2009, com a finalidade de obtenção do grau de Doutora em Letras. Área de Concentração: Estudos da Linguagem.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Maria Elizabeth Chaves de Mello
Universidade Federal Fluminense - UFF
Orientadora

Profa. Dra. Ana Maria de Bulhões-Carvalho
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO

Prof. Dr. Victor Hugo Adler Pereira
Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ

Profa. Dra. Lygia Peres
Universidade Federal Fluminense - UFF

Prof. Dr. Wallace de Deus Barbosa
Universidade Federal Fluminense - UFF

Suplentes:

Profa. Dra. Maria Ruth Fellows
Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ

Profa. Dra. Ida Alves
Universidade Federal Fluminense - UFF

Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca Central do Gragoatá

C754 Conrado, Luciane Medeiros de Souza.

O "dramaturg" no espetáculo: uma ponte entre a teoria e a prática? / Luciane Medeiros de Souza Conrado. – 2009.

202 f. : il. color.

Orientador: Maria Elizabeth Chaves de Mello.

Tese (Doutorado) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Letras, 2009.

Bibliografia: f. 131-136.

1. Teatros - Cenografia e cenários. 2. Dramaturgo. 3. Teorias. 4. Pesquisa-ação. 5. Leitura. I. Mello, Maria Elizabeth Chaves de. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Letras. III. Título.

CDD 808.2

Dedico este trabalho...

à minha mãe e irmã,
apoio, dedicação e carinho de sempre.

Agradeço . . .

à minha mãe Eliane Conrado e à minha irmã Letícia, por nosso elo de amor

à minha família, avós (vivos e *in memorian*), tios e tias, pelo apoio em todos os momentos;

à Neuca Menezes (e família), por iluminar meu caminho;

à Cyana Leahy Dios, por seus ensinamentos que levo em minha lembrança e na minha trajetória,

à Ana Maria Bulhões, por conduzir-me brilhantemente pelas descobertas das pesquisas cênicas;

aos colegas e professores da Unirio, que construíram comigo o processo de *O Sonho*, especialmente a colega *dramaturg*, Renata Di Carmo;

aos professores do Doutorado em Letras, especialmente minha orientadora, Maria Elizabeth Chaves de Mello, pela paciência e incentivo;

aos professores da banca de defesa e pré-defesa deste trabalho, pela disposição em fornecer críticas e sugestões;

àqueles que compartilham comigo o amor pela arte teatral

Resumo

O trabalho *O dramaturg no espetáculo: uma ponte entre a teoria e a prática?* procura analisar como um dramaturgista – visto na acepção de *dramaturg* – constrói seu processo de criação por meio da leitura das leituras que faz em um espetáculo teatral. Outras questões são associadas a esse problema central: Existem estruturas de poder na cena teatral? É possível identificar elementos da ação do *dramaturg* numa construção cênica? Os estudos teóricos do *dramaturg* encontram aplicabilidade nas diferentes leituras que compõem uma encenação? Para responder a estas perguntas, o trabalho está baseado num arsenal teórico-metodológico que tem por objetivo refletir, por meio do estudo de caso e da pesquisa-ação, sobre os fatores e indicações da aplicação das ações do *dramaturg* na cena. O *corpus* da pesquisa será *O Sonho*, de August Strindberg, espetáculo que estreou na Unirio, em 19/08/2005.

Palavras-chave: Teatro; Construção Cênica; *Dramaturg*; Teoria; Pesquisa-Ação

Abstract

The work ,The dramaturg in the drama: a bridge between the theory and the practical? try to analyse like a dramaturgista – visa in the sense of dramaturg - build his process of creation through the reading of the reading that it does in a drama. Other questions are associated to this central problem:

-Are there structures of power on the theatrical stage?

-Is it possible to identify elements of the act of the dramaturg in a stage construction?-

-Do the theoretical studies of the dramaturg find applicability in the different leituras that compose a staging?

To respond to these questions the theory it is based on an *arsenal metodológico* what has because of reflecting objective through the study of if and of the inquiry-action the factors and indications of the application of the actions of the dramaturg on the stage. The corpus of the inquiry will be the case August Strindberg's *O Sonho*, performance that opened in the Unirio in 19/08/2005.

1. THEATER
2. STAGE CONSTRUCTION
3. DRAMATURG
4. THEORY
5. IT INVESTIGATES ACTION

Sumário

Sumário.....	9
Autobiografia do Problema	10
Capítulo 1 - O Teatro como sonho: um encontro com a teoria	17
Capítulo 2 - Estudo de Caso.....	33
Capítulo 3 - Transformando o que é lido no que é visto	50
3.1 - Relendo o texto de Strindberg: do papel à cena	55
3.2 - Categorias de reflexão: revendo as pesquisas do <i>dramaturg</i> aplicadas à encenação.....	61
3.3 - O Contexto de Pensamento e a Estrutura de <i>O Sonho</i>	64
3.4 - O Sonho em uma espécie de pré-expressionismo	69
Capítulo 4 - Processo e construção	76
Capítulo 5 – Cena por cena.....	92
Considerações Finais	126
Referências Bibliográficas	131

Autobiografia do Problema

O problema do problema

O teatro se faz e se refaz em memória, por meio do sensorial. Lembro-me bem dos cheiros, das imagens sentidos na minha primeira ida ao teatro. Tinha uns cinco, seis anos, talvez. A imagem se reconstrói em mim devagar, impulsionada por aquelas impressões que senti no corpo e nas minhas tentativas infantis de compreender. Vejo-me entrando com meus pais num grande espaço, espaço possuidor de cadeiras perfiladas que desciam em degraus, conforme íamos procurando nosso lugar. As cadeiras davam para uma espécie de “espaço especial” retangular, fechado por uma imensa cortina. Ainda sorrio ao me lembrar do comentário que fiz para mim mesma, em silêncio: “Que cortina grande!”. Era de uma cor forte, vermelha talvez, mas o que me impressionava era o que ela parecia esconder, o que tinha para revelar e o que eu, em breve, poderia ver. Pequenininha, sentia-me ainda menor, minúscula, na cadeira acolchoada. Estava desconfortável. O lugar era longe do “espaço especial” e, ao mesmo tempo, parecia-me tão próximo, requerendo meu olhar e minha curiosidade.

Quando as luzes se apagaram, percebi uma distância cada vez maior entre mim e o que estava prestes a acontecer diante de meus olhos. As cortinas abriram-se lentamente e muitas luzes jorraram no palco. Sentia um cheiro familiar e estranho, um cheiro de talco talvez. Uma profusão de luzes de muitas cores, algumas se sobressaindo, feixes luminosos na cor azul e branca enchiam o espaço e destacavam pessoas, uma delas vestida de rosa, que parecia estar no centro de tudo. Naquela primeira visão, lembro-me das palavras de meu pai, dizendo que o que eu iria ver era uma peça da Miriam Rios¹, que contava uma história de uma princesa criada por fadas-madrinhas. Naquele dia, tudo para mim era mistério, tudo estranho, espantoso, tudo cheiro, cor, fantasia. No fim, um código: as palmas. Com elas, lembro que pensei: o teatro acaba. Termina com as palmas, para recomeçar depois. O teatro com todas as luzes, vozes e cores só vai ficar na lembrança da gente. Eu começava a ler o teatro.

¹ A peça teatral era “A Bela Adormecida”, cuja protagonista era construída pela atriz Miriam Rios. O Teatro era o João Caetano, na Praça Tiradentes, Centro da Cidade do Rio de Janeiro.

Podemos ler livros, cartas, tanto quanto uma cadeira antiga, um papel invólucro de um bombom recebido sem data especial, um figurino que nos é dado para interpretarmos uma personagem. Como afirma Maria Helena Martins (MARTINS, 1991, pp. 49-66), a leitura não se caracteriza somente por um decifrar de letras e símbolos. A leitura se processa nos níveis sensorial, emocional e racional. A construção do sentido se dá por esses níveis imbricados. Níveis que abrem para o espectador a possibilidade do olhar e do ser olhado pelo objeto a ser lido.

O teatro...

...Encontro-o ainda hoje aurático. Descubro-o ainda misterioso e totalmente estranho, ainda que muito mais próximo de mim, algo que possui em si um poder de sugar meu olhar curioso. Como explica Walter Benjamin, “perceber a aura de uma coisa significa investi-la do poder de revidar o olhar.” (BENJAMIM, 1989, p.140). Podemos definir por “aurático” o objeto cuja aparição desdobra, para além de uma visibilidade, suas imagens, imagens em constelações ou em nuvens, “que se impõem a nós como outras tantas figuras associadas que surgem, se aproximam e se afastam, para poetizar, trabalhar, abrir tanto seu aspecto quanto sua significação, para fazer delas uma obra do inconsciente”. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.149)

O teatro em seu caráter aurático abre-se para a platéia, aparece, aproxima-se, afasta-se, desfigura-se e transfigura-se à visão do espectador. Ele sugere ao sujeito-objeto, que olha e é olhado pelo espaço cênico, o poder do olhar e o poder da distância. Ao “levantar os olhos” para o acontecimento teatral, em seus múltiplos corpos, orienta – nesse esvaziamento e distância, nessa possibilidade objetiva de um ter, de um estar naquele lugar, de tocar seus signos – o trabalho da memória. Como explica Didi-Huberman, o trabalho da memória orienta e dinamiza o passado em destino, em desejo, em futuro (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.151). A memória constitui o futuro na força de um desejo.

E foram esses poderes, o do olhar e o da distância, que me arrastaram, criança, por entre os desejos de estar naquele espaço, sentir-me ligada a ele, desvendar seus segredos, suas relações. Comecei a estudar interpretação teatral, com quinze, quatorze anos, e percebi, nessa época, que não era somente o espaço físico – que envolvia o teatro nessas imagens significativas que iam e vinham – que me intrigava. Era uma confluência de trabalhos, de possibilidades, de leituras, num jogo de relações formadas por múltiplas vozes que preenchiam esse corpo e o faziam caminhar. O que me intriga, ainda hoje, não é a história que é contada e

sim a forma com que ela ganha iconicidade, o processo que acontece num espaço potencializador de um entrecruzamento de muitas leituras – dos atores, do autor do texto, do diretor, do figurinista, do cenógrafo, do iluminador, do espectador – que podem constituir uma unidade de sentido ou explorar os focos de narratividades, tensionando-os.

Hoje, o que mais aprisiona e liberta minhas indagações são perguntas relativas ao entrecruzamento de vozes que constituem a arte teatral, ditando, a partir de leituras, indicações, rubricas que constituirão a realidade efêmera da cena, do espetáculo. Esse caráter aurático do teatro me impele para a teoria, na possibilidade não do domínio e da descoberta dos totais mistérios teatrais, mas da possibilidade de me aproximar, de encontrar um caminho para chegar perto e, depois de tantos questionamentos e visões nubladas, enxergar que há muito a ver, muito a descortinar, muito a provocar.

O projeto

Escrever um projeto de pesquisa prescinde de determinados cuidados. É o momento de amadurecimento de idéias, do mapeamento de escolhas, do esclarecimento dos rumos do estudo. O anteprojeto requer do pesquisador um instante reflexivo em que se instaure um exame sereno dele mesmo, de sua trajetória e de seus reais interesses para a vinculação de pensamento e ação. Como afirma Deslandes, quando escrevemos um projeto, estamos propondo um mapeamento sistemático de um conjunto de recortes. O projeto deve responder a algumas questões cruciais: o que pesquisar (o problema), por que pesquisar (justificativa), para que pesquisar (objetivos), como pesquisar (metodologia) (DESLANDES *apud* MINAYO, 1993, p.36).

Como atriz, Cientista Social e mestre em Ciência da Arte, considero fundamental a escolha de um tema de pesquisa coerente com minhas opções profissionais. Toda investigação se inicia por um problema, uma dúvida ou uma pergunta articulada a conhecimentos anteriores. Acredito que não há problema intelectual que não seja, antes de mais nada, um problema da vida prática. Assim, o conhecimento científico se conjuga intrinsecamente a questões de interesse pragmático, exigindo um olhar curioso sobre questões que nos inquietam e nos fazem querer achar respostas. Essas respostas, se encontradas, poderão servir ou não a outras procuras, a novas buscas de outros pesquisadores que, no afã científico, quiserem perseguir suas próprias indagações.

Primeiramente é preciso ressaltar que esta proposta de trabalho encontra justificativa em meu *habitus*², deflagrado através de minha própria história de leitura como atriz e pesquisadora teatral. As questões da investigação estão relacionadas a interesses e circunstâncias socialmente condicionadas. Elas são frutos de determinada inserção no real, nele encontrando suas razões e seus objetivos (MINAYO, 1993, p.36).

A escolha desse objeto de pesquisa vai ao encontro dos meus interesses no aprofundamento do estudo sobre uma função, pouco conhecida no processo de criação cênica, mas que se distingue por buscar na teoria possibilidades para uma composição do espetáculo. Outro ponto importante que sustenta o “por que pesquisar” diz respeito à importância do aprofundamento de um tema que poderá servir a outros teóricos de teatro, iniciantes ou iniciados, leitores simpáticos à literatura e à arte teatral e àqueles pesquisadores ou curiosos que quiserem explorar as possibilidades de seu ofício, pensar na sua própria arte ou conhecer um pouco mais a estranha função de um teórico no jogo de leituras do processo de construção teatral.

O *dramaturg*

Conheci o papel do *dramaturg* quando cursava a graduação na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – a Unirio. O bacharelado em Artes Cênicas da instituição possui como uma de suas habilitações a de Teórico do Teatro, originalmente proposta para a formação profissional dos pesquisadores da linguagem cênica e dos críticos teatrais. A proposta do curso de graduação fundamenta-se no ideário de estabelecer a arte teatral como área investigativa, elaborando uma reflexão sobre as práticas teatrais, sobre a história do teatro, das companhias, discutindo linguagens e opções, a partir do diálogo entre elas. O teatrólogo teria como habilidade profissional a competência para discutir sobre espetáculos, formas de fazer e para propor textos cênicos, bem como produzir textos escritos para a encenação e para a crítica especializada. Na prática, porém, ainda encontramos muita relutância para firmar esta categoria profissional no nosso mercado de trabalho, dificuldades advindas já na Academia, onde o *dramaturg* é conhecido como aquele que faz teoria por não conseguir estabelecer-se como artista cênico, um pensamento aproximado da lógica formal clássica, com suas formulações binárias (verdadeXfalsidade, teoriaXprática). Entretanto, uma boa parte dos *dramaturgen* ou

² O conceito de *habitus*, de Pierre Bourdieu, designa um conjunto de hábitos, saberes, técnicas provindos do ofício e construídos pela trajetória. (BORDIEU apud LEAHY-DIOS, 2000, p. 94).

teóricos do teatro é composta por atores, diretores, críticos que, já com alguma experiência, desejam recorrer ao aprofundamento da teoria para enriquecer suas possibilidades de ação.

A partir da necessidade de visualizar empiricamente o papel do *dramaturg* na cena teatral, uma pergunta faz-se necessária: Quais os fatores nos fazem vislumbrá-lo como uma ponte entre teoria e prática? Dentro desta questão central outras são pertinentes: Como surgiu esta profissão? Quais as atividades que exerce este profissional? Qual a especificidade de suas habilidades? Podemos identificar sua atuação no espetáculo? De que forma?

O método

Para refletir sobre a questão que deu origem a este trabalho, serão utilizados alguns instrumentos metodológicos. A pesquisa bibliográfica permitirá um levantamento das produções concernentes ao tema escolhido, a escolha de conceitos que ajudarão na discussão de idéias, a ciência de reflexões anteriores relacionadas ao tema proposto, um diálogo entre teoria e o problema a ser investigado. A pesquisa bibliográfica coloca frente a frente os desejos do pesquisador e os autores envolvidos em seu horizonte de interesse. Tendo como pressuposto a pluralidade de lógicas e o arsenal de métodos para a aproximação com o problema originário desta tese, a pesquisa recorrerá ao trabalho de campo – um estudo de caso: o processo da montagem teatral de *O Sonho*, de August Strindberg³.

Além de minhas próprias observações registradas no diário de campo na época da produção, os depoimentos extraídos do diário de bordo dos leitores/atores, dos alunos de iluminação e cenografia, dos atores, o registro fotográfico e de vídeo, depoimentos de espectadores e anotações dos *dramaturgen* sobre o dia-a-dia do processo serão utilizados como fontes para o rememorar das ações, no intuito de uma leitura das possibilidades da inserção das análises teóricas na prática teatral, o que certifica a importância da informação qualitativa para a pesquisa acadêmica. O diário de campo é um instrumento ao qual recorreremos em qualquer momento da rotina do trabalho, é um “amigo silencioso” que não pode ser desprezado quanto à sua importância, pois nele colocamos nossas primeiras percepções, questionamentos, angústias, informações advindas da observação, das descobertas ou de acontecimentos inesperados. (NETO, 1993, p.53). A informação baseada na participação humana encontra-se

³ Espetáculo que teve sua estréia em agosto de 2005 no Teatro Glauce Rocha, da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

aberta à discussão. A informação qualitativa é resultado da comunicação, da consciência de que o ser humano não valoriza apenas o raciocínio lógico, mas igualmente o envolvimento emocional, algo extremamente complexo, não-linear, dinâmico e sempre contraditório. (DEMO, 1991, p.30).

Partindo desta concepção e, como fui participante do caso a ser estudado, a pesquisa que compõe esta tese baseia-se num tipo de pesquisa social com base empírica, concebida e realizada a partir da associação com uma ação ou com a resolução de um problema coletivo, nos quais o próprio pesquisador e os participantes representativos da situação estão envolvidos. Na pesquisa ação, o pesquisador desenvolve um papel ativo, sendo a participação das pessoas implicadas nos problemas investigados absolutamente necessária. Trata-se de um método, ou de uma estratégia de pesquisa, que agrega vários métodos ou técnicas da pesquisa social, com os quais se estabelece uma estrutura coletiva, participativa e ativa. Como afirma Thiollent:

Hoje em dia, independente da linha alternativa, existe uma pluralidade de lógicas e de abordagens argumentativas que dão conta de raciocínios informais e de suas expressões em linguagem comum. Noutros termos, o que antigamente era considerado como devendo estar excluído da ciência por falta de "coerência" ou de "clareza" lógica, hoje em dia é potencialmente resgatável. A pesquisa não perde sua legitimidade científica pelo fato dela estar em condição de incorporar raciocínios imprecisos, dialógicos ou argumentativos acerca de problemas relevantes. Tal incorporação supõe muito mais do que recursos lógicos: a metodologia deve incluir no seu registro o estudo cuidadoso da linguagem em situação e, com isto, o pesquisador não precisa temer a questão da imprecisão. Processar a informação e o conhecimento obtidos em situações interativas não constitui, em si mesmo, uma infração contra a ciência social. (THIOLLENT, 1998, p.28).

O plano

O primeiro capítulo apresenta uma viagem pelo teatro e o estado da pesquisa sobre o lugar da teoria para as práticas cênicas. O campo da investigação teatral, como em outras disciplinas artísticas, leva dentro de si uma separação, uma oposição entre os universos da teoria e da prática. De um lado encontram-se os artistas "criadores", os que fazem, e de outro, os pensadores, os investigadores. Conforme diz Féral (FÉRAL, 2004, p.15), pode-se reconhecer essa separação como uma situação sustentada e derivada da natureza de cada disciplina (a prática de uma arte e a reflexão sobre uma prática) ou como uma forma de desenvolver a atividade (a prática que procura construir um objeto artístico, a análise que aponta o

desenvolvimento do conhecimento). Mas também podemos perguntar sobre o sentido desta fronteira e seus fundamentos. A primeira parte desta tese procura situar o leitor nesta discussão e apresentar a função do *dramaturg*, ou teórico do teatro, dentro das práticas cênicas. Será ele um ativista necessário para questionarmos o binômio teoria X prática?

Após incursão no desenvolvimento histórico dos papéis relacionados ao mundo teatral, especificamente no do *dramaturg*, entraremos no caso da montagem de *O Sonho*, como objeto de reflexão. O capítulo dois trará a entrada no campo de discussão, visto aqui numa acepção de espaço de investigação e atuação, sobre o momento relacional e prático de um *dramaturg* frente às inquietações oferecidas pelo universo cotidiano. Nesse momento do trabalho, não procurei retirar as impressões pessoais, mas vê-las como curiosidade e motor para a busca da epistemologia. Afinal, conforme Neto, o que atrai na produção do conhecimento é a existência do desconhecido, é o sentido na novidade (NETO, 1993, p.66). É o momento da indicação das primeiras atividades realizadas pelo *dramaturg* que revelará os estudos sobre as teorias e as pesquisas para a pré-produção da montagem teatral, mais especificamente a composição dos estudos para o projeto de encenação.

O capítulo três apresenta uma reflexão sobre determinadas pesquisas teóricas realizadas para a encenação e sua aplicabilidade no processo criativo. Procura trabalhar e reconstituir uma contextualização do pensamento da época do texto escrito, algumas matrizes teóricas solicitadas pelo encenador e como elas encontraram seu lugar na composição cênica.

A quarta parte desta tese procura descrever as indicações de leitura do texto dramático e apontar as ações do *dramaturg*, o cruzamento com leituras de outros elementos do espetáculo e a utilização de teorias para a cena. A releitura dessas ações é baseada em documentos como fotografias, diário de campo, anotações no texto escrito e na compilação.

O quinto capítulo da tese contém uma descrição da montagem, cena por cena, e indicações de referências utilizadas para a composição do texto cênico.

As considerações finais relembram as perguntas iniciais e o esforço em compreendê-las à luz de toda a pesquisa. É o momento de refletir sobre todos os questionamentos e os métodos escolhidos para aproximação do problema originário.

Capítulo 1 - O Teatro como sonho: um encontro com a teoria

O teatro como sonho aconteceu e acontece, unindo passado e presente, estabelecendo relações com a ancestralidade, desenvolvendo e retomando técnicas e caminhos dos antepassados. Seja evocando Téspis⁴, seja explorando as técnicas de improvisos dos cômicos *dell'arte* ou inserindo, hoje, a teatralidade dos cultos e ritos xamânicos (performance), o teatro prescinde da vida, do exercício, da prática e da efemeridade, para o encontro com o outro, com seus criadores, com seu público, com seu leitor.

Sabemos do passado do teatro, por escritos, pela oralidade, pelos depoimentos dos que fazem e fizeram teatro, e também por aqueles que não somente assistiram, mas que leram o teatro e sua complexidade de signos. Sabemos da arte teatral e desenvolvemos sua teoria, com um pé no passado, passado marcado por trajetórias individuais e estabelecimento de relações sociais. História construída por aqueles que desejaram não somente sonhar, mas produzir os sonhos. O *dramaturg* é aquele que quer ler os sonhos produzidos pelo teatro e ajudar a construir suas imagens e significados, mediante a eleição de uma profusão de signos, por meio do encontro da teoria com a prática.

O campo da investigação teatral, da pesquisa sobre o lugar do teatro e suas especificidades, assim como de outras disciplinas que fazem parte do campo artístico, inclui em si uma separação, um fronteira, que põe em jogo, e por que não dizer em confronto, o universo do artista, sua poética, suas buscas de um lado, e de outro, o mundo do investigador, suas metodologias e a procura por elas, sua necessidade de ver e refletir sobre o que vê, sua necessidade de descobrir, categorizar.

Essa separação em binômio oposto – Teoria e Prática – é derivada da natureza desses domínios e encontra seu problema na própria busca de cada um deles: um visa à prática de uma arte, o outro à reflexão sobre ela. Portanto, os objetivos são diferentes: enquanto a prática procura construir o objeto artístico, a teoria se propõe a analisá-lo e desenvolver, a partir daí, o conhecimento. O desconhecimento da implicação e da abrangência desses dois domínios fica claro à medida que os próprios passos a serem seguidos pelo artista e pelo investigador são também desconhecidos.

⁴ Téspis, na Dionisiaca de 534 a.C, inseriu o diálogo nos Cantos em louvor a Dioniso (dítirambo), se colocando à parte e respondendo ao coro na posição do deus. Ele é considerado o primeiro ator na Grécia Antiga e, a partir desta inovação, os teóricos remontam à criação dos concursos dramáticos, tragédias e comédias (BERTHOLD, 2001, p.105).

O campo da investigação teatral requer o desenvolvimento de uma metodologia que forneça caminhos para que se abra o olhar para outras zonas da atividade teatral, que não as já mais conhecidas, como o campo dramaturgico. Ao investigador, é preciso desenvolver sistemas para se chegar aos pontos nublados e misteriosos que o teatro, pleno de conflitos e questões, apresenta diante de nossos olhos. Questões que são esquecidas, negligenciadas, talvez pela exigência de uma reflexão sobre a própria reflexão e uma construção dinâmica sobre o “pensar” teatral.

Quando pensamos em Ciência, pensamos em um campo próprio, no qual se exige o fixar de recortes e limites que possam auxiliar numa investigação mais profunda, desenvolvida pela redução dos objetos a serem estudados. Pressupõe-se então que esses limites e fronteiras estão fixos. Entretanto, sabemos que estamos numa época, num momento em que os limites e as fronteiras são móveis e que, como disse Marx⁵ “tudo que é sólido desmancha no ar”. O teatro como prática social, como uma disciplina no mundo, não está distante desta tendência; o teatro é flutuante como a própria efemeridade que lhe constrói. Essa exigência do pensar dinâmico, do reconstruir o pensar sobre as formas de fazer, criar, é trazida pela modernidade que acaba por incorporar a necessidade de interdisciplinaridade e de uma interrogação sobre os limites da obra e a forma de aproximação com ela. Como afirma Patrice Pavis em *Teoria e Prática nos estudos teatrais na Universidade* (PAVIS in Sala Preta, v. 3, 2003), é por conta das constantes mudanças nas práticas teatrais e de nossas idéias sobre o mundo, que parece razoável revisar periodicamente o mapa epistemológico dos estudos teatrais.

O teatro exige o acompanhar dessas flutuações como modificações que a própria arte atravessa com o passar do tempo. Como podemos observar, se antes o autor do texto era ponto de investigação primordial – por uma importância que historicamente era-lhe concedida –, esse desejo investigativo vai mudando, na medida em que enxergar o teatro como uma mera ilustração do texto cede lugar à observação da importância da cena e de sua organização. Se antes o texto era objeto de desejo investigativo, agora o corpo do ator, suas entonações e jogo tornaram-se elementos do despertar teórico. No teatro, como na vida, tudo se move, tudo se expande, mentalidades se modificam. E cabe ao estudioso construir seus limites de análise, mas também verificar interferências, entrecruzamentos de elementos e saberes inerentes à atividade teatral. Porque, no teatro, tudo compõe: a arte do cenógrafo, do *dramaturg*, do ator, do encenador, do figurinista, a arte da recepção. O todo do teatro, por si só, exige

⁵ Marx, K e Engels. F. Manifesto Comunista. Versão para E-Books, in <http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/manifestocomunista.pdf>

o pensamento interativo, na medida em que o próprio teatro se pergunta: Onde encontro minha especificidade?

O esforço da teoria do teatro, e, por conseguinte, o do *dramaturg*, encontra-se nessas necessidades de construção metodológica que caminha flutuante sobre as zonas não menos flutuantes de construção artística e de pensamento sobre a própria construção. Os modelos analíticos tomados da literatura, que constituíram os estudos teatrais, mostram-se insuficientes, ainda que apontem caminhos. Então, no que se diferenciam as ferramentas metodológicas aplicadas ao teatro e à literatura? Elas são insuficientes?

Quando utilizamos apenas modelos analíticos tomados da literatura, temos a impressão de analisarmos um romance, um filme, esquecendo a diferença subjacente a essas práticas. Essas formas metodológicas retiradas do campo dos estudos literários nos brindam muito pouco com os processos de produção da cena, do jogo do ator e de sua arte, das escolhas de encenação, da relação do diretor com a obra, do ator com seu personagem etc. Nem a semiologia, disciplina que tenta revelar sistemas significantes, marca seus limites, na medida em que não dá conta da produção teatral em si mesma, deixando nas sombras as zonas barrosas, mas fundamentais da produção teatral, como o desejo, a energia, a emoção, em uma palavra, o jogo, a produção, a criação. As teorias retiradas da literatura expressam-se e organizam-se de duas maneiras. Uma parte observa as numerosas práticas para reconhecer suas constâncias, formular as bases da sua metodologia e construir sistemas explicativos; a outra parte compõe-se de sistemas de pensamento já constituídos que tentam aplicar ao teatro campos ideológicos distintos da arte teatral. Assim, encontramos teorias antropológicas, semiológicas, teorias da recepção etc. (FÉRAL, 2004, p.21).

O texto aborda um segundo tipo de aproximação com o teatro, mais empírica, que o autor denomina Teoria da Produção. É essa busca pela teoria que proponho neste projeto. Esse tipo de análise busca compreender o fenômeno do processo e não apenas do produto final. Busca criar ferramentas que possam auxiliar na compreensão dos métodos que o artista de teatro constrói para desenvolver sua arte. Geralmente, são os próprios artistas que se aventuram nesse tipo de teoria, na tentativa de refletir sobre a prática. Entram nessa categoria Stanislavski, Meyerhold, Jovet e outros.

A importância dessas teorias está no fato de que elas procuram enxergar e instaurar instrumentos necessários às necessidades dos artistas de compreender seu próprio fazer e a inter-relação de sua

arte em particular com a arte teatral como um todo. Esse desafio em descortinar, esquartejar e juntar o processo criativo de forma reflexiva abre pressupostos para pensarmos nos objetivos da própria teoria – o que ela deseja.

A teoria por si só é mutável, vive em terreno escorregadio, sobrevive de suas próprias incertezas e, no entanto, intimida, encontra luta e preconceito quando se expõe ou quer se expor. O teórico intimida pela natureza mesma de seu campo, pela exigência na formulação de bases de pensamento e pelos próprios problemas que deve e quer investigar. Como afirma Jonathan Culler: “Uma boa parte da hostilidade à teoria sem dúvida vem do admitir que sua importância seja constituir um compromisso de final aberto, em que se verifica que há sempre mais coisas a saber que não se conhece.”(CULLER, 1999, p.24). Assim, o domínio da teoria é impossível, mas isso, por outro lado, traz conforto. Se o conhecimento é ilimitado, há novas coisas a buscar e novos instrumentos a se construir conforme nossas próprias indagações sobre o mundo. Nesse sentido, a pluralidade e a diferença marcam a necessidade de transpor os limites e a fragmentação da teoria. Só podemos pensar numa teoria, quando nos sentimos abertos à diferença, quando notamos, como Culler, que o domínio é impossível, porque há sempre o que aprender, há sempre mais a saber, numa inesgotável ânsia pelo conhecimento.

Ângela Materno remete-nos ao verbo grego *theorein* (ver), raiz comum das palavras teatro e teoria, para nos explicar a luta pela formulação e construção do que é visto, confronto este que “desnaturaliza o olhar” e desfaz a evidência do objeto. Dessa forma, a teoria torna-se o gesto de tensionar, ser provocadora de questões, tem por função dinamizar contradições, captar o traço do não-dado. A tarefa da teoria, segundo Ângela, é:

construir uma atuação reflexiva que, sempre atenta à relação do pensamento consigo mesmo, procure articular a formulação de conceitos, perspectivas de abordagem com a permanente sinalização crítica do momento e do lugar dos quais o que se vê é visado. (MATERNÓ, in *Sala Preta*, v.3, 2003, pp.31-41)

Como afirma a pesquisadora, ver significa dinamizar contradições que acabam por espelhar conflitos, dissonâncias e necessidades da própria teoria, num espelho que, vendo, vê a si mesmo. O pensamento teórico lida, como a autora explica, com lampejos e névoas que possibilitam e dificultam o exercício do ver, perfazendo um trabalho tateante que necessita de investigação sobre a forma de investigar, de um refazer-se constante na zona flutuante da arte de teorizar. Nesse sentido, a teoria é uma prática que se baseia no desejo de refletir sobre a própria prática e conhecer seus mistérios, suas relações com o mundo frente a outros saberes e à realidade que nos cerca. A teoria e a prática são, dessa forma, domínios interdependentes; uma precisa da outra para sobreviver e para construir arte e conhecimento,

traduzir a multiplicidade e os conflitos do mundo. Teoria e Prática estão, uma diante da outra, se olhando e, ao se verem, são vistas.

O texto de Ângela Materno tem um sentido especial para mim. Ele aborda, como os outros textos, o sentido da teoria, suas implicações, suas dissonâncias e possibilidades, fala do lugar da teoria como o espaço de ver e assim ser vista e revista. A autora conseguiu com seu texto – que já havia lido e agora reli – abrir-me para a teoria. Embora aluna do curso de Teoria do Teatro, não conseguia enxergar a real importância da Teoria Teatral e seus próprios conflitos internos. Os argumentos de Ângela Materno clarearam meus olhos para a teoria e pude, enfim, compreender que são as suas próprias deficiências que a constituem como tal, e que o principal desafio é encontrar formas de ver, de expor as próprias deficiências e os próprios conflitos, na busca de um entendimento que dá, à prática, o seu próprio espelho e vice-versa.

O teatro, dessa forma, consolida-se como um espaço investigativo de grande desafio, um sonho a ser lido e interpretado. Sobretudo por estabelecer a idéia de que a teoria majoritária para o teatro é a teoria da não-teoria, a teoria de que não há necessidade de reflexão global para pensar a prática teatral. A questão explicitada constitui-se, desta forma, em: “com ou sem teoria?”, “mas qual teoria?”, e eu acrescento: “para que teoria?”, “qual a função do *dramaturg* – entendido na acepção de teórico do teatro – hoje?” É possível enxergar por meio das Leituras da Cena, as diferentes leituras na Cena? Será o Teórico do Teatro um descortinador dessa profusão de indicações dos diferentes “leitores criadores teatrais”? Será o *dramaturg* uma ponte entre a teoria e a prática?

Como afirma Maria Helena Martins⁶ em *O que é leitura* (MARTINS, 1991, pp.49-66), a leitura, como um sonho, é uma experiência singular, individual. Se perguntarmos o que significa a leitura para nós mesmos, certamente cada um chegará a uma resposta diferenciada. A leitura começa antes do encontro com o texto e vai além dele. A leitura se processa nos níveis sensorial, emocional e racional. Antes de ser um texto escrito, um livro, por exemplo, é um objeto, dotado de forma, cor, textura, volume. Podemos ouvir o folhear de suas páginas, sentir o cheiro delas e fazer um juízo da época em que foi adquirido; podemos também fazê-lo estalar. O fato de folhear as páginas de um livro, abri-lo, fechá-lo, provoca sensações. Certos lugares, situações, relatos, imagens, temas, cenas, caracteres ficcionais ou não têm o poder de incitar, como num toque mágico, nossa fantasia, libertando emoções.

⁶ MARTINS, Maria Helena. *O que é leitura?* São Paulo: Editora Brasiliense, 1991, pp.49-46.

O nível racional da leitura é aquele valorizado no âmbito do status letrado, próprio da verdadeira capacidade de produzir e apreciar a linguagem, em especial a artística. Ele endossa, por um lado, um modo de ler preexistente condicionado por uma ideologia; mas, por outro, a leitura racional acrescentada à sensorial e à emocional estabelece uma ponte entre o leitor e o conhecimento, levando à reflexão, à reordenação do mundo objetivo, e possibilitando ao leitor atribuir significados ao texto, questionar sua individualidade e as relações sociais. À medida que cresce a competência de leitura, mais imbricados se tornam os níveis, e o ato de ler se constrói, naturalmente, sem divisão entre eles.

O teatro instaura-se por meio da polifonia, o espetáculo é o transbordamento de uma profusão de vozes. No espetáculo, por meio da iconicidade e da enunciação, todos querem gritar e todos nele gritam. Todos os partícipes elevam sua competência de leitura, desde o diretor até o espectador. Ao entrar no espaço do jogo proposto pela cena, todos se dispõem ativos ao ritual que ele, em suas múltiplas formas, impõe. É preciso fazer escolhas diante das muitas possibilidades, entrelaçar propostas, decifrar enigmas, ler signos. O teatro é capaz de suscitar o processo de leitura infinitas. Como explica Ferdinando Taviani:

Em resumo, o simples senso comum obriga-nos a reconhecer que compreender um espetáculo não significa somente ver o que seus autores (atores, diretor, dramaturgo...) colocaram nele, e que compreendê-lo profundamente não significa descobrir o que está oculto profundamente dentro dele, mas antes, fazer descobertas durante uma jornada cuidadosamente estudada.

Isso equivale a dizer que *tornar compreensível* um espetáculo não significa planejar descobertas, mas esboçar, projetar represas ao longo das quais o espectador e a sua atenção navegarão, e então fazer uma vida minúscula, multiforme, imprevista, aparecer nessas represas. Os espectadores serão capazes de imergir seu modo de ver esta vida e de fazer as *suas* descobertas. (TAVIANI in BARBA & SAVARESE, 1995, p.256)

Em cena, tudo é texto convidando à leitura, à significação, à reflexão e à análise. A presença de uma simples mesa no palco não é uma simples presença; ela pode transbordar complexidade, explorando diferentes possibilidades de significação, devido à sua interação com outros elementos do espetáculo: a luz, o cenário e/ou a manipulação do ator em sua arte. Uma mesa, graças à convenção do teatro e suas potencialidades, pode tornar-se um praticável, uma casa, um quarto, um aquário...

No momento da cena, a possibilidade resvala-se em matizes impregnadas de efêmero, proporcionadas pela performance do artista e das artimanhas do tempo. Tudo acontece diante dos olhos do espectador de forma simultânea, exigindo um exercício de leitura constante, perspicaz e rápido; afinal, não podemos voltar à cena como retornamos às páginas de um livro. Conforme explica Patrice Pavis

(PAVIS, 1999, p 227), ler o espetáculo significa, num sentido metafórico, decifrar os sistemas cênicos – dentre os quais o texto dramático, quando for o caso – que se oferecem à percepção. Atualmente, falar de espetáculo equivale à encenação, à construção de uma história ou apenas de uma sensação. Pôr algo no palco, ou no espaço cênico, é corporificar as palavras escritas, imagens amareladas de donzelas registradas num velho jornal do século retrasado, espacializar emoções, conferir a esses, signos outros, dar-lhes vida, explorar nuances, enfim, fazer com que a ficção, por meio da leitura, realize-se iconicamente, ao mesmo tempo em que se desrealiza na função do jogo do “como se”.

A ficção realizada no aqui-agora, no jogo do “como se” proposto pelo teatro, é construída por leituras diversas: do ator, do diretor, do cenógrafo, do dramaturgo e/ou *dramaturg*, do iluminador, do fotógrafo, do espectador. A encenação torna icônico o que antes existe somente na imaginação do leitor/artista. A partir dessa iconicidade preparada pelas primeiras leituras, o espetáculo renova suas possibilidades e extrapola os limites da codificação das palavras escritas. Ele reserva ao espectador a necessidade de múltiplas leituras: visuais, auditivas, sensoriais, e o coloca em desafio racional diante da necessidade de estabelecer a cognição, a seleção e escolhas necessárias para o estabelecimento dos efeitos estéticos, noções trazidas pelo teórico Wolfgang Iser.

Segundo Iser, o sentido de um texto literário – e aqui viso expandir a noção de texto para suas diversas formas – não é uma entidade definível; é, quando muito, um acontecimento dinâmico. A mudança fundamental em relação à hermenêutica, e que é trazida pelo autor, está na compreensão do sentido do texto como um processo de interpretação em que o leitor reconhece sua própria participação. O elemento criativo do leitor entra em cena, para subverter a antiga lógica das normas de hábitos e leituras convencionais:

O sentido do texto vai sendo então paulatinamente constituído por meio da experiência que o leitor tem da sua própria imaginação, uma experiência desencadeada pela relação que se processa na leitura entre a ficção e os esforços interpretativos que ele realiza. (ISER *apud* SCHOLLHAMMER In ROCHA, 1999, p.119).

Apesar da tentativa e, por conseguinte, da separação de literatura e teatro, muitas são as analogias entre as respectivas teorias, possíveis de serem identificadas quando colocadas lado a lado. Principalmente em se tratando dos poderes conferidos ao leitor através dos tempos. Ainda hoje, apesar das inúmeras mudanças e teorias a favor da autonomia das artes cênicas, e do leitor com função ativa no processo de leitura, ainda se enxerga e se constrói o teatro no ideário da “verdade do autor” ou de

uma “verdade do texto”, a chamada visão textocentrista da representação. Se nas aulas de literatura, ainda se ouve a pergunta: “O que o autor quis dizer com isso?” ou “Será essa mesmo a intenção do autor?”, nas aulas de artes cênicas e nas montagens, ainda se busca – ignorando-se as teorias do teatro – uma materialização perfeita do que se entende pelas verdades do autor. Em críticas de jornal, em oficinas de teatro, não é difícil ouvir máximas como “Isso não é Nelson Rodrigues”, “Shakespeare morreu no palco, deve estar se revirando no túmulo”. De certa forma, são estes resquícios que aproximam teatro e teoria da leitura, a necessidade de se enxergar as obras de arte abertas tanto à interação constante com o leitor quanto com sua responsabilidade na atribuição de sentidos.

Como explica Jonathan Culler em *Teoria Literária: uma introdução*, na ficção, a relação entre o que os leitores falantes dizem a respeito do texto e o que pensa seu autor sobre o mesmo texto é sempre uma questão de interpretação; assim como todas as situações vividas no mundo, como todos os discursos e, lógico, dentro de um contexto específico. Como o teórico exemplifica, interpretar Hamlet é, entre outras coisas, uma questão de decisão do leitor; ele deve decidir se a peça deve ser lida e, por que não dizer, posta em cena, como uma discussão dos problemas dos príncipes dinamarqueses, ou dos dilemas dos homens na Renascença que estão vivendo as experiências das mudanças na relação do homem com o seu eu, ou da relação das mães e seus filhos, ou da questão de como as representações afetam nossa existência (CULLER, 1999, p.39). A leitura de ficção possibilita, portanto, um auto-reconhecimento não só da densidade subjetiva do leitor individual, mas também da “modelagem histórica” e cultural do seu imaginário (SCHOLLHAMMER in ROCHA, 1999, p.119).

Assim, para refletir sobre o entrecruzamento das leituras num espetáculo teatral, é necessário verificar algumas relações concernentes ao ser humano com seu mundo, com sua relação com o processo de leitura e também com o status do texto dramático para a representação.

O espetáculo, às vezes, é construído, pautando-se numa congregação de elementos buscando um sentido único para o espectador, ou então estabelece sua arte, colocando os diversos elementos oriundos das leituras em confronto. A função do *dramaturg* desponta quando há necessidade de se estabelecer a interação entre as diferentes matrizes originadas pelas leituras dos outros participantes da atividade teatral e quando se deseja pensar o próprio teatro como arte.

Ser um ativista da arte teatral é ser um leitor em potencial, aquele que pode extrair, de todos os signos, argumentos para tornar o que é lido naquilo que é visto, o que é ativado pelo sensorial, pelas emoções,

pela razão, pelos níveis em que se processa a leitura. Cabe ao artista de teatro aguçar as percepções, deixá-las resguardadas em uma espécie de arquivo vivo-transformador que é a memória, para usá-las nos momentos devidos, no seu processo de criação, no instante mágico-técnico em que o salto para a obra começa. Entretanto, essa noção de teatro como arte criadora é recente; eclode com o surgimento da forma moderna de se pensar o teatro, do deslocamento da função do teatro como simples materialização do texto escrito, para uma arte para a qual sua potencialidade encontra-se ainda um mistério teórico cujos especialistas em teatro denominaram de teatralidade. Como a literatura e suas teorias, o teatro também desenvolveu um pensamento sobre seu próprio ofício e passou a dar primazia a outros partícipes que não somente o autor dramático.

Estudar o teatro, a cena, requer mais do que decompor suas partes; é preciso um trabalho intenso de análise da interação entre as diferentes partes que o compõem e os diversos significados que emergem dele. Como afirma Patrice Pavis (PAVIS, 2003, p.4), a representação teatral não é passível de ser decomposta, fatiada, esquartejada em benefício da observação de uma estrutura. Fatiar, decompor em camadas finas, em seus níveis, é extrair o que a encenação tem de princípio e o que lhe constrói um sentido. A encenação é um conceito abstrato e teórico, uma profusão de escolhas e sentidos, um encadeamento de informações e um desdobramento de signos. Para que se possa ir ao encontro de uma tentativa de análise, torna-se necessário levar-se em conta o texto espetacular, a observação dele como um conjunto organizado de signos. Ainda assim, uma análise desta organização dos signos sugere um esvaziamento da encenação em todas as suas possibilidades.

Ler o teatro requer, antes de tudo, reconhecer limites e extrapolar as fronteiras das teorias, fazendo com que se vislumbre uma interação e um diálogo entre o artista e a complexidade do objeto eleito, na tentativa de instaurar um olhar que detecta as grandezas expressas no texto. A complexidade do objeto eleito, no caso do espetáculo, está – não é possível esquecer – na sua qualidade de enunciação. Eric Landowski explica que a enunciação é o ato pelo qual o sujeito faz ser o sentido, e o enunciado, o objeto cujo sentido faz ser o sujeito (LANDOWSKI *apud* FIORIN, 2002, p.31).

A arte teatral acontece no fazer ser, na própria definição de ato, no sentido de que o falante ou o atuante (ator) joga não só com as rubricas silenciosas de seus ouvintes, mas com um enunciado mudo de indicações, marcações que se estabelecem pela troca de diferentes leituras de uma matriz comum. O

artista de teatro é um leitor-enunciador por excelência, que deve “fazer ser” pelo dito e pelo não-dito⁷. Conforme explica Patrice Pavis (PAVIS, 2001, p.108), tanto o texto dramático quanto a encenação são necessariamente incompletos, não dizem tudo sobre o sentido de uma personagem. É preciso conclamar o leitor-espectador ao papel ativo da leitura, chamando-o a fazer seleções, estabelecer novos caminhos, preencher pela suspeita o não-dito, fazê-lo duvidar das repetições e do que desvela a ausência de peripécias, enfim, instigá-lo a adivinhar o subtexto.

O texto cênico encontra-se imerso numa sociedade, nos valores culturais, nas trocas simbólicas, fazendo-se necessária a contextualização que desemboca numa espécie de análise interna e externa da produção cênica, de leituras da cena e de leituras na cena. Esta análise interna e externa da produção cênica pode ser proporcionada pela atividade do *dramaturgo*, função desenvolvida a partir dos desdobramentos e mudanças do lugar do dramaturgo no teatro.

O Dicionário Aurélio apresenta duas definições para a palavra dramaturgo. Na sua primeira acepção, dramaturgo significa o autor das obras dramáticas, remontando ao período do poeta dramático, do advento de uma literatura dramática e de sua ancestralidade grega. A palavra dramaturgo, de fato, vem do grego, *dramaturgos*, fazendo uma referência aos atores de tragédias e comédias. Neste sentido, o autor dramático ou dramaturgo, historicamente é o responsável pela escrita dos diálogos e das didascálias (indicações de cena).

A modernidade chega ao teatro, no século XX, com discussões sobre o que realmente constitui a arte teatral. Pensou-se em primeiro lugar: o que seria uma encenação? Ela vinha sofrendo grandes mudanças, advindas das transformações ocorridas no mundo, mais precisamente na Europa. A chegada da luz elétrica e suas infinitas possibilidades para a cena e o desenvolvimento dos meios de transporte facilitaram, em muito, a circulação de idéias e as viagens de companhias que podiam mostrar como, quem e de que forma estavam fazendo a cena teatral. A mudança do status do texto dramático tornou-se conseqüência de não se estar apenas fazendo teatro, mas também pensando a prática, inaugurando um pensamento sobre onde e como se instaura a especificidade do teatro, sua individualidade frente a outras artes, principalmente à literatura. O teatro passou a reclamar seu lugar como arte autônoma, possuidor da potencialidade de abarcar as outras artes, para construir a sua própria.

⁷ Como explica Patrice Pavis, os não-ditos da encenação são lidos da maneira pela qual ela decide explicitar ou, ao contrário, complicar o texto. PAVIS, 2001, p.108.

Assim, num Congresso de Exposição Teatral, já em 1900, Paul Porel tentou conceituar o espetáculo e a função do diretor, mediante todas as transformações proporcionadas com o advento progressivo da modernidade. Segundo ele:

Sem a encenação, sem esta ciência respeitosa e precisa, sem esta arte poderosa e delicada, muitos dramas não teriam completado seus centenários, muitas comédias não teriam sido compreendidas, muitas peças não atingiriam o sucesso. Perceber claramente num manuscrito a idéia do autor, indicá-la com paciência, com precisão, aos atores hesitantes, ver a peça surgir a cada minuto, tomar corpo. Supervisionar a sua execução nos seus mínimos detalhes, nos seus jogos de cena, até nos seus silêncios, às vezes tão eloqüentes quanto o texto escrito. Colocar os figurantes inexperientes ou desastrados no local adequado, dar-lhes estilo, misturar atores menores e maiores. Colocar em concordância todas essas vozes, todos esses gestos, todos esses diversos movimentos, todas essas coisas díspares, a fim de obter a boa interpretação da obra que lhe é confiada.

Concluída essa etapa e terminados os preparativos, feitos com método e calma, ocupar-se do lado material. Comandar, com paciência, com precisão, os maquinistas, os cenógrafos, as figurinistas, os tapeceiros, os eletricitas.

Esta segunda parte da obra terminada, amalgamá-la à primeira, depurar a interpretação, colocando-a nos eixos. Enfim, olhar do alto, em conjunto, com cuidado, o trabalho acabado. Levar em conta o gosto, o hábito do público na medida justa, afastar aquilo que pode ser perigoso sem razão, cortar aquilo que está longo, apagar os erros de detalhe, conseqüências inevitáveis de todo trabalho feito rapidamente.

Escutar as opiniões das pessoas interessadas, pesá-las no seu espírito, segui-las ou afastá-las segundo seu livre julgamento. Enfim, com o coração palpitante, abrir a mão, dar o sinal, deixar a obra aparecer diante de tantas pessoas reunidas! É uma profissão admirável, não é? Uma das mais curiosas, uma das mais apaixonantes, uma das mais delicadas do mundo. (POREL *apud* ANTOINE, 2001, p. 25)

Cria-se uma figura que passa a concentrar em suas mãos o poder antes dividido entre o autor do texto e o intérprete: uma mistura de didascalos gregos e plotter elisabetano aparece nos palcos, não mais como um mero organizador do texto no palco, mas como criador da cena, o encenador. A partir de então, o espetáculo passou a ser considerado como mais que uma simples materialização ilustrada do texto; agora, passa a ser visto a partir da ótica do encenador, do especializado na cena, daquele que possui um saber diferencial. Folcault (FOLCAULT, 1993, p.170) afirma que o saber diferencial se opõe ao saber comum, por ser um saber particular sem unanimidade e que sua força só se deve à dimensão opositiva dos saberes circundantes.

A explicação de Foucault esclarece a modificação causada na cena e nas funções dos criadores teatrais, com o advento do encenador e sua inserção na relação de força do campo teatral. O encenador aparece como sendo dotado de um saber particular, é um especialista da cena; ele está para o teatro como o saber médico está para o doente ou para o enfermeiro; torna-se o encarregado de organizar o espetáculo de acordo com sua leitura pessoal, chamando para si a responsabilidade estética de procurar soluções cênicas, de conduzir o jogo.

O saber especializado na cena, que o diretor abarca, estabelece uma relação de dominação entre atores, autores, cenógrafos. Chamando para si a responsabilidade do jogo cênico – as escolhas estéticas do espetáculo, o encenador passa a utilizar, como convém, a cena e os recursos disponíveis. Se existe um texto dramático definido, cortes, modificações e desconstruções funcionam para moldar os recursos aos interesses do encenador e conjugar outros elementos, construindo uma escritura cênica ao lado de uma estrutura dramática. A escritura cênica se caracteriza pelas didascálias do diretor que busca solução para o relacionamento entre as ficções textuais e cênicas. Em fins do século XIX e início do século XX, o problema inicial foi desenvolver condições que pudessem solidarizar dramaturgia e espaço. A novidade, portanto, consiste em dar vida a uma verdadeira dramaturgia do espaço. O status do texto dramático e a supremacia do autor dramático, por consequência, tiveram de ser repensados.

O advento do encenador ou diretor mostra a modificação de pensamento acerca do próprio teatro, e do que seus discípulos pensam dele, e também um acirramento da questão “Quem é o autor?” do Espetáculo Teatral. A partir dessa “virada de mesa”, dessa estrutura transformadora nas propriedades do campo teatral, novas regras passaram a vigorar para legitimar o novo poder dominante. Assim, não bastava mais ao teatro contar uma história: era preciso fazer emergir dela o que há de especificamente teatral, isto é, foi preciso deter-se no como, como contar a história, explorando elementos que são provenientes dela e suscitados por ela.

São exatamente esses elementos que constituirão, segundo estudos teóricos nesse domínio, o fenômeno do teatro (o movimento, o estático, os gestos, as distâncias, as luzes, os sons etc). Estes materiais movendo-se numa espécie de corrente elétrica poderão fazer explodir a teatralidade.

São os teóricos do teatro, ou *dramaturgen*, que irão nos remeter a essas questões problemáticas que procuram explorar determinados conceitos advindos da prática teatral. É possível, dentro dessa ótica, eleger como palavras-chave da estrutura transformadora: texto e cena e, principalmente, teatralidade. A busca por esta última serviria como forma de se fazer do teatro uma arte autônoma, dando ao texto teatral uma posição de material do espetáculo, deslocando mais uma vez a posição de “reinado” do autor do texto e/ou do ator, para o mestre na arte de arranjar e criar as melhores leituras para esses materiais à disposição da arte teatral: o diretor.

Roland Barthes expõe que a teatralidade pode ser vista como “o teatro menos o texto, é uma espessura de signos e sensações que se edifica em cena a partir do argumento escrito...”(BARTHES *apud* PAVIS, 2001, p.372). Teóricos do Teatro como Craig, Brecht e Artaud irão discutir esses postulados e buscar uma solução de salvação da arte teatral: a reateatralização, uma volta ao caráter ritualístico, festivo e de sacerdócio do teatro. Cabe lembrar que os teóricos do século XX não são os únicos a questionar a finalidade, o sentido e a forma do teatro: Sêneca (Roma) e Lessing (Hamburgo) já haviam aberto a discussão em torno do exercício teatral de seu tempo.

Historicamente, houve diminuição do poder do texto escrito, o autor do texto – o poeta dramático – deixou de ser o cerne, o centro da atividade teatral, para abrir espaço para o encenador e o que os estudiosos do teatro chamaram de teatralidade. E é exatamente nessa efervescência de discussão sobre arte do texto e arte teatral que começamos a conhecer a segunda acepção do termo. O teatrólogo, o estudioso do teatro estabelece-se como sinônimo de dramaturgo, à medida que finca sua função na discussão do lugar do teatro como arte, na busca pela sua especificidade. Devemos grande parte das diferenças de significação ao estudo do teatro moderno e sua tradição alemã. A Alemanha passou a diferenciar o *dramatiker* (que recebeu o significado de autor dramático) de *dramaturg*. O *dramaturg* – ou dramaturgista no português – é o estudioso de teatro que se torna uma espécie de conselheiro literário e teatral, agregado a uma companhia de teatro, a um encenador ou ao responsável pela produção do espetáculo (nesta tese, optamos pelo termo *dramaturg*). Patrice Pavis nos conta que o primeiro *dramaturg*, nesse sentido, foi Lessing que, escrevendo sua *Dramaturgia de Hamburgo*, em 1767, reuniu uma coletânea de críticas e reflexões teóricas que inspiraram a tradição alemã ao exercício de atividades teóricas e práticas que precediam e determinavam a encenação de obra. Como exemplo de *dramaturg*, encontramos Brecht que desempenhava as duas atividades, teórica e prática, em suas encenações (PAVIS, 2001, p.113).

Para Pavis, as diferenças encontradas no sentido da dramaturgia podem ser pensadas em sentido clássico (a escritura do texto escrito) e em um sentido possibilitado e instituído com Bertold Brecht e no período pós-Brecht. Pavis diz que, no sentido clássico atribuído ao termo, encontra-se a idéia de que a dramaturgia é um conjunto de regras, especificamente teatrais, cujos conhecimentos tornavam-se indispensáveis para se escrever uma peça e analisá-la de forma correta. Desta forma, a dramaturgia, no período clássico, tinha por metas específicas descobrir e construir receitas para compor um texto escrito. Uma dessas regras, que se tornou famosa e clássica, é a *Poética* de Aristóteles (PAVIS, 2001, p.113). Conforme a visão de dramaturgia em seu sentido clássico, podemos compreender que sua utilização perfaz-se em estudar, refletir e examinar as estruturas da escritura do autor dramático. Como afirma Jean Pierre Ryngaert (RYNGAERT, 1996, p.35), toda obra dramática pode ser apreendida em sua materialidade, na forma do sistema de cortes, nas marcas concretas, nos encadeamentos, na distribuição de discursos, no título e no gênero das obras, nos nomes das personagens, na existência de indicações cênicas etc.

A partir de Brecht e seus estudos sobre o teatro dramático e épico, a noção de dramaturgia modificou-se, tornou-se mais abrangente. Passou não só a designar o estudo da estrutura narrativa, da estrutura dramática composta pelo autor dramático, mas também a reflexão sobre a combinação da estrutura ideológica com escolhas para o vínculo forma e conteúdo. Neste novo sentido, a dramaturgia consiste tanto no texto de origem, quanto nas formas de concretizá-lo no palco. Pressupõe e perfaz a análise das escolhas cênicas, dos materiais cênicos e de sua relação com os significados do texto e de uma interpretação. A dramaturgia, como uma área renovada, passa a dizer respeito tanto à escritura dramática – na maneira como o texto é escrito pelo autor e recebido pelo leitor – tanto à escritura cênica. Esta escritura cênica distingue-se por ser o modo de utilizar os materiais cênicos disponíveis, para construir visualmente as imagens suscitadas pelos argumentos escritos e/ou estruturados pelo trabalho improvisacional dos atores. Como esclarece Eugênio Barba:

Numa representação, as ações (isto é, tudo o que tem a ver com a dramaturgia) não são somente aquilo que é dito e feito, mas também os sons, as luzes e as mudanças no espaço. Não é tão importante definir o que é uma ação ou quantas existem numa representação. Importante é observar que as ações só são operantes quando estão entrelaçadas, quando se tornam “textura”: texto. (BARBA & SAVARESE, 1995, p.68).

E é sob essa textura, esse entrelaçamento escritura dramática/escritura cênica, essa profusão de significados, que o *dramaturg* – termo originado e transformado pela visão alemã, pós-Brecht – encontra

seu *habitus* para a entrada no campo teatral. Suas especificidades: os cortes feitos no texto, sua conjugação com o sentido escolhido pelo diretor e a análise das ações compõem seu ofício, suas técnicas. O *dramaturg*, no sentido moderno do termo, no sentido daquele que olha o espetáculo e é visto por ele, reflete sobre uma prática, vê, acima de tudo, que tudo o que pensamos pode ser pré-determinado, sólido, consistente, assim como a própria mudança advinda com as transformações do próprio mundo e do dinamismo da cultura. Na Alemanha, ainda hoje, o *dramaturg* é empregado permanente dos teatros. Na França, o *dramaturg* está cada vez mais presente nas produções teatrais e, embora seja ainda uma função contestada, também no Brasil, ele vem reunindo, cada vez mais, tarefas e importância na composição dos espetáculos. O *dramaturg* passa a reunir em torno de si diversas tarefas, mesmo sendo muitas vezes posto de lado, relegado somente ao trabalho de mesa, para explicar pontos obscuros ou não entendidos pelos atores e encenador. Assim, como ações do *dramaturg*, é possível observar:

- Escolher peças para o programa, em função do contemporâneo, de discussões atuais, trabalhando com a intertextualidade e as trocas culturais;
- Efetuar e desenvolver pesquisas de documentação em torno do contexto cultural da obra: pesquisas sobre os diferentes materiais de base de que se formará a obra. Se o espetáculo for criado a partir do texto escrito, o dramaturgista realizará uma pesquisa sobre contextualização histórica, lugar da obra no desenvolvimento literário e teatral, biografia do autor etc. Todas estas pesquisas servirão como referências para a composição do espetáculo;
- Adaptar ou modificar o texto escrito (colagem, supressões, repetições) e traduzir o texto, adaptando versões quando necessário;
- Destacar as articulações das diferentes leituras do encenador, atores, cenógrafos, figurinistas, iluminadores, estabelecendo uma união ou confronto de sentidos, auxiliando no caminho para a interpretação de uma linha escolhida para a encenação;

- Intervir como uma espécie de crítico interno, durante os ensaios e o espetáculo, lembrando e estabelecendo caminhos para a ligação com um público em potencial, lembrando aos ativistas teatrais da arte da recepção. (PAVIS, 2001, p 117)

Dessa maneira, encaminhar as possibilidades de sentidos para a recepção, trabalhar as leituras dos atores e sua interpretação do texto escrito, dar coerência à representação, indicar referências e intertextualidades para a composição do espetáculo, chamar a equipe à reflexão da prática e das técnicas utilizadas, suscitar a teatralidade são tarefas da seara do *dramaturg*, campo aberto à teoria do teatro, seus mistérios e sua história.

Transitar pelos mistérios do teatro, na tentativa de descortiná-los, torná-los compreensíveis pela cientificidade de um trabalho acadêmico prescinde de determinados cuidados.

Falar da arte teatral, selecioná-la para campo de estudo, escolher um objeto diante de seus matizes de indagações, significa ter consciência de que entramos no universo das contradições, do efêmero, do emocional, do racional e do sensorial. Isto significa dizer que a dificuldade e o fascínio de se eleger o teatro como área de análise residem na própria busca pela concretude do inconcreto, do tornar permanente aquilo que se esvai, do que não fica. Explorar a teoria do teatro, ser um *dramaturg*, excluindo-nos de nossas próprias sensações, é completamente impossível. O próprio significado da palavra teatro, nos leva a esta direção (lugar de onde se vê). As próprias histórias do fazer teatral nos levam a esses caminhos ou descaminhos.

Quando as cortinas se abrem, quando o passado é evocado em presença, quando o ator personifica um herói, um rei, um meliante, fazendo a ficção tornar-se por instantes uma “realidade”, experimentamos a sensação de estarmos envolvidos pelas imagens e sons de um sonho. A arte teatral estabelece-se como um sonho que se desmancha diante da realidade do despertar dos aplausos.

Capítulo 2 - Estudo de Caso

Contar um caso, um episódio, relatar um processo, passado algum tempo, consiste em tomarmos como reais, destituídos de posições e reflexões, nossos próprios relatos. Escrever muito, depois das coisas acontecidas, traz a perda da espontaneidade do momento, da leitura inevitável dos primeiros fatos. Parece que, ao acionarmos a memória, já refletimos, já selecionamos determinados pontos e acabamos por “romantizar” as coisas. Elegemos algumas cenas vividas em detrimento de outras, fazemos uma pré-análise, nos voltamos para o que nos ajudou na construção dos sentidos, o que nos tocou o emocional e o que nos despertou sensações.

A necessidade de refletir sobre a prática – fazer teoria – sempre esteve ao meu lado, desde os primeiros cursos de teatro para a formação em atriz. Gostava, desde as primeiras personagens estudadas, de entender a construção cênica não apenas como espontaneísmo do intérprete ou do diretor. O que me fascinava era saber por que as palavras eram ditas daquela forma, por que os gestos eram construídos daquela maneira, por que determinada personagem podiam ter outra visão nas mãos de outro ator/atriz? Enfim, por que as leituras do texto eram diferentes de pessoa para pessoa? O que acontecia no interior desse processo?

Essas questões unidas a outras me levaram a tentar escrever uma tese, com estudo de caso, em que os problemas do elenco, as descobertas, as dificuldades fossem registradas e analisadas, utilizando a pesquisa ação, na busca pelo conhecer, na ânsia por fazer teoria e assim clarear olhos nublados pelo fascínio da cena. Desejei verificar, também, de que maneira as pesquisas teóricas influenciam o processo de criação do espetáculo. Como ensina Paulo Freire:

É pensando criticamente a prática de hoje ou de ontem que se pode melhorar a próxima prática. O próprio discurso teórico, necessário à reflexão crítica, tem de ser de tal modo concreto que se confunda com a prática. O seu “distanciamento” epistemológico da prática enquanto objeto de sua análise deve dela “aproximá-lo” ao máximo. Quanto melhor faça esta operação tanto mais inteligência ganha da prática em análise e maior comunicabilidade exerce em torno da superação da ingenuidade pela rigorosidade. Por outro lado, quanto mais me assumo como estou sendo e percebo a ou as razões de ser de por que estou sendo assim, mais me torno capaz de mudar, de promover-me, no caso, do estado de curiosidade ingênua para o de curiosidade epistemológica. (FREIRE, 2001, p.44)

A curiosidade quase infantil, numa análise de caso, vai sendo avivada por descobertas e questionamentos efusivos, que exigem cada vez mais uma operação inteligente do olhar, uma comunicabilidade entre anseios promovidos pelo *habitus* e a construção epistemológica. A análise do processo de trabalho reluzido na memória a partir de documentos visuais (fotos, vídeos) e documentos escritos (depoimentos, diário de montagem) visa fornecer caminhos para a passagem dessa curiosidade ingênua a uma curiosidade pautada e aguçada pelo fazer epistemológico, desejo fundamental do teórico do Teatro ou do *dramaturg* nos tempos atuais.

O espetáculo que serve de corpus para este trabalho nasceu num processo de construção de espetáculo acadêmico, parte obrigatória do currículo para a formação no Bacharelado em Artes Cênicas da Unirio, disciplina chamada de Prática de Montagem Teatral. Este dado já revela o espaço social propício ao encontro de futuros profissionais das artes cênicas, embora muitos já o sejam.

A Prática de Montagem Teatral, obrigatória para os alunos de Artes Cênicas, é importante espaço a ser preenchido e explorado pelos alunos de todas as habilitações. É necessário, na medida em que por meio dessa disciplina específica nos é dada oportunidade de apurar nosso olhar, dinamizar as contradições, fornecer oportunidade de se discutir as criações, frutificando-as. Ela oportuniza o desenvolvimento de habilidades e exercícios que desemboquem numa experiência ativa e construtiva da educação artística.

O bacharelado em Artes Cênicas conta com quatro habilitações: Teoria do Teatro, Direção Teatral, Cenografia e Interpretação. Na disciplina em questão, alunos-teóricos, aluno-atores e aluno-cenógrafos se reúnem com um aluno-diretor, responsável por unir a trupe eleita para o trabalho e liderar o processo de construção da montagem. A universidade fornece aos alunos uma verba que gira em torno de R\$ 2.500,00 para a produção de um espetáculo que deve contar com a participação de todas as habilitações do curso. A quantia é gasta com a compra de materiais para a execução de cenário, figurino e adereços de cena. A liderança da produção, em geral, é feita pelo próprio aluno-diretor e a produtora cultural da Unirio.

O processo da Prática de Montagem Teatral e a liderança atribuída ao aluno-diretor sempre geraram, e ainda geram, críticas e motivos de disputas entre os outros departamentos do Bacharelado. Como todo e qualquer meio social e conjunto de relações, o poder se faz presente, seja num âmbito profissional de mercado ou numa posição acadêmica na rede de relações desenvolvidas no teatro. É interessante verificar como a tendência ao poderio do diretor cênico se reproduz na faculdade, ainda que durante o aprendizado do ofício profissional.

Antes de vivenciar o processo de montagem, perguntei, pelos corredores da Escola de Teatro da Unirio, qual seria a função do aluno teórico nas práticas de montagem, seus principais desafios e perspectivas dentro da Universidade e no mercado de trabalho. Queria ouvir experiências e desconstruir meus próprios preconceitos, na tentativa de destrinchar e entender as relações de poder que se impunham. O que sempre me incomodou foi a distância que os estudantes-teóricos e estudantes-atores mantêm das práticas de montagem. Estas sempre pareceram de responsabilidade quase que total do aluno-diretor. Na maioria das vezes, a participação dos alunos teóricos está relegada às fases iniciais de construção do projeto de encenação, aos primeiros debates na ocasião da montagem e à redação do programa. Muito pouco, diante de todas as possibilidades abertas quando encaramos o teórico como um possível *dramaturg*. Mas essa é uma questão ligada a muitas outras que constantemente são discutidas dentro da universidade.

Na abertura de um evento universitário, intitulado Mostra Prática, houve uma mesa-redonda em que se discutiu a questão do aluno de Teoria, da abertura para a profissão de *dramaturg* e das Práticas de Montagem. Logo de início foi possível notar o que parece transitar nas mentes que fazem as práticas acontecerem. As primeiras considerações trataram dos problemas de produção, da dificuldade na administração cultural e no suporte financeiro e de pessoal de que as práticas necessitam. O professor e teórico do teatro José da Costa pediu para que as discussões não fossem perdidas – gravitando em torno da escassez de uma produção cultural decente –, mas que pudessem ser pautadas no “grande sonho” e em considerações de maior importância, nas discussões das transformações e aprofundamento das relações nas práticas de montagem e, por consequência, nas relações profissionais além muros universitários. O grande sonho para o professor significa aprofundar as questões teatrais no âmbito de um olhar focado para as partilhas da cena, estimular a reflexão da prática e abrir campo para profissões como a do *dramaturg*, que fazem parte da ficha técnica e compõem, com o diretor e o elenco, as construções de cena e personagens.

A professora e também teórica Ângela Materno expôs a questão tão esperada. Falou da função do *dramaturg* e dos problemas pelos quais o aluno teórico passa na ocasião das práticas de montagem, bem como da necessidade de reflexão que um espetáculo impõe. Falou de forma clara da importância de um *dramaturg* auxiliando o diretor nessa empreitada.

A fala da teórica do teatro apresenta coerência e entendimento para quem, principalmente, encontra-se diante do desafio de ser reconhecido também como um participante do acontecimento teatral. O teórico é visto, muitas vezes, (vide capítulo 1 deste trabalho) como um “desmancha prazeres”, o indivíduo que tenta desmontar um sonho do diretor, quem legitimamente assina o espetáculo⁸. A Prática de Montagem reproduz, na Universidade, uma tendência de pensamento que rejeita a participação de figuras estranhas ao poderio da cena, ou daquelas que possam tensionar pressupostos e escolhas artísticas e estéticas. Este pensamento deve-se, em grande parte, ao tão cantado e despropositado binômio oposto Teoria x Prática e à tendência à preferência da fruição espontânea entre a obra e o artista .

Se há atores e encenadores que ainda professam a dicotomia entre teorização e prática teatral, é porque não conseguem perceber, na teoria, esse apelo por uma constante problematização do olhar, das escolhas artísticas realizadas, dos meios expressivos utilizados, do pensamento produzido e das formas e relações de criação e de produção experimentadas. Problematização essa que se constitui a partir do confronto de leituras, do tensionamento de pontos de vista, da reflexão sobre as experiências artísticas e da cumplicidade crítica com o processo de criação da obra. Esses atores e encenadores parecem entender a teoria como um conjunto fechado de idéias e avaliações (sobre a obra, o autor, seu contexto) completamente exterior ao trabalho artístico propriamente dito. E é a partir dessa equívoca concepção que se alega, muitas vezes, que a teoria pode prejudicar ou contaminar a relação (supostamente) direta do artista com a obra em si mesma. Como se ele e ela pudessem se relacionar para além (ou aquém) de qualquer mediação e de quaisquer outros conhecimentos e interpelações (MATERNO, *Sala Preta*, v.3, 2003, pp.31-41).

⁸ Ouvirmos dos alunos-atores durante a apresentação de uma prática de montagem: “Essa apresentação é a Prática de Montagem do aluno tal (o nome do aluno-diretor)”, é normal. Ainda se estabelece na academia e entre os próprios alunos – ainda que quando se fale isso, risos se espalhem – uma espécie de hierarquia estudantil.

Quando chegou a minha vez de exercitar a função de *dramaturg*, situei-me frente à aventura, plena de sonhos, vontade de fazer diferente, de tentar conciliar as vozes criativas existentes na atividade teatral. Tinha por missão primeira e por curiosidade ainda ingênua querer enxergar as diversas leituras no momento do inusitado do instante cênico. Buscava ser um ponto dialógico na equipe, tentando mudar, inclusive, a visão da teoria como algo distante e despropositado nos processos poéticos dos artistas.

O trabalho a que me dispus naquela tarde de agosto de 2004 era o aprendizado de uma função, a do *Dramaturg* ou Dramaturgista. Minha habilitação em Artes Cênicas é a de Teoria do Teatro. Mas a que realmente ela se destina? Uns dizem: “para escrever críticas”, outros dizem: “para seguir a carreira acadêmica”, e alguns ainda: “para ser *dramaturg*”. O certo é que adquirir maior embasamento teórico sobre a arte teatral é a única certeza que nós, teóricos do teatro, temos. Dentro da faculdade podemos observar o já dito e conhecido confronto, destituído de sentido conceitual: prática X teoria. Muitos dizem que os teóricos falam daquilo que não fazem ou não sabem fazer; por isso, só falam. Por outro lado, os estudantes de teoria reclamam que o restante não pensa no que faz.

Patrice Pavis, no *Dicionário de Teatro*, conta que o primeiro *Dramaturg* foi Lessing: sua *Dramaturgia de Hamburgo* (1767), coletânea de críticas e reflexões teóricas, está na origem de uma tradição alemã de atividade teórica e prática que precede e determina a encenação de uma obra. O alemão distingue, diferentemente do Francês, o *Dramatiker*, aquele que escreve peças, do *Dramaturg*, quem prepara sua interpretação e sua realização cênicas (ex.: Brecht). Nesse sentido, o Dramaturgo (tomado no sentido do uso alemão, *Dramaturg*) designa atualmente o conselheiro literário e teatral agregado a uma companhia teatral, a um encenador ou responsável pela preparação de um espetáculo. (PAVIS, 2001, p.116). Refletindo sobre a função do *dramaturg* por meio dessas conceituações, é possível vislumbrá-lo como um interlocutor, um dinamizador de sentidos, um mediador participante da construção teatral e um leitor atento às outras leituras participantes do jogo.

Essa atividade dinamizadora era a que eu desejava desempenhar na cena teatral e no grupo de que faria parte. Meus interesses e hipóteses de trabalho estavam voltados para a iniciativa de ser responsável por uma espécie de “peneira atuante”, aquela que iria deixar esvaír a leitura criativa dos demais criadores teatrais e perceber o processo de construção de sentidos gerados a partir de uma matriz específica que, no caso universitário, partiria, em primeira instância, de um texto dramático

conjugado ao trabalho dos atores e do diretor e, quem sabe, das pesquisas teóricas. Seduzida pelas reflexões de Brecht em seu *Diário de Trabalho*, queria remontar no meu futuro trabalho às características do *dramaturg* alemão, ao seu lugar de conselheiro teatral e literário do encenador e do elenco. Estabelecer um lugar para a teoria na construção artística. Para isso, seria capaz de invadir espaços, para encontrar o lugar construído da teoria do teatro, no cerne do processo do espetáculo.

Sempre achei, a despeito de tudo o que foi dito, que o diálogo é possível. E eu não queria fazer como muitos alunos teóricos que somente assinam o programa das peças. Queria sentir o teatro como um verdadeiro espaço de interação criativa, espaço de múltiplas vozes, de muitas artes. Apesar desse desejo inicial, muitas dúvidas cercaram minha aproximação com o aluno-diretor, futuro encenador da Prática de Montagem. Será que ele me receberia somente como a que escreveria o projeto de encenação e o programa da peça? Será que eu teria espaço para tentar colocar em prática todos os meus anseios, toda a curiosidade epistemológica crescente?

Eu e Zé Alex começamos a conversar, ele estava querendo um texto para fazer o projeto de encenação do espetáculo. Independente disso, nossa conversa rolou numa boa. Ele estava querendo um texto para fazer o projeto de encenação do espetáculo... Ele me disse que queria montar Tchecov, mas não sabia se *A Gaióva*, ou outra coisa qualquer. Comentei que tinha que ir à Biblioteca e ele resolveu ir também. (informações retiradas Diário de Montagem)

É possível perceber todos os medos e titubeios da tentativa de uma prática epistemológica e artística ainda deslocada de um posicionamento afirmativo na cena teatral. A frase “Sempre achei, a despeito de tudo o que foi dito...” revela certo desconforto diante de uma continuidade de visões sobre a função do teórico; “Será que ele me receberia somente como a que escreveria o projeto de encenação e o programa da peça? Será que eu teria espaço para tentar colocar em prática todos os meus anseios, toda a curiosidade epistemológica crescente?”, um receio em estabelecer um espaço num campo aberto – a luta pelo “poder autoral”. Diante disso, a necessidade de encontrar um caminho, de edificar uma metodologia de trabalho que descobrisse o ponto de equilíbrio e de encontro que se perfaz na ocupação dos lugares no campo cênico, pelo diretor e pelo teórico ou *dramaturg*, tornou-se urgente. Para abrir a trilha à foice, é preciso esclarecer quais são os movimentos da própria evolução do teatro, seus conflitos, suas questões, refletir sobre o passado para reconstruir um futuro norteado pelas questões de interação cultural que dinamizam as leis gerais do campo.

Conforme explica Pierre Bourdieu, a noção de campo se define, entre outras coisas, através da definição dos objetos de disputas e dos interesses específicos, que são irredutíveis aos objetos de disputas e aos interesses próprios de outros campos. O sociólogo explica que em cada campo se encontrará uma luta, da qual se deve, a cada vez, procurar as formas específicas entre o novo que está entrando e que tenta forçar o direito de entrada e o dominante que tenta defender o monopólio e excluir a concorrência. Para que um campo funcione, é preciso que haja objetos de disputas e pessoas prontas para disputar o jogo, dotadas de *habitus* que impliquem o conhecimento e o reconhecimento das leis imanentes do jogo, dos objetos de disputas (BORDIEU, 1983, p.89).

Revedo as memórias e o discurso do Diário de Montagem, unidos ao estudo das questões históricas e sociais relativas ao próprio teatro como um campo, inauguro um olhar que desmistifica e, ao mesmo tempo, ratifica a importância dos conflitos de poder em cena, a busca pela visibilidade da criação artística e a eterna briga pela resposta à enigmática pergunta: “quem é o autor” do espetáculo teatral? Percebo que, como afirma Bourdieu (BORDIEU, 1983, p.89), a estrutura do campo é um estado da relação de força entre os agentes, quando verifico que, nas minhas primeiras questões e medos de aproximação com o aluno-diretor, o futuro diretor do espetáculo, reproduzi a lei geral do campo teatral. A busca de meu lugar como *dramaturg*, como “nova leitora” constituinte do espetáculo, dinamizou o campo de disputa, gerou a tentativa de exclusão da concorrência, pela prática e pelo lugar ocupado pelo “dominante”. A própria atitude do aluno-diretor definindo, antes de nossa conversa, o texto a servir de base para a cena (“Eu e Zé Alex começamos a conversar [...] Independente disso, nossa conversa rolou numa boa. Ele estava querendo um texto para fazer o projeto de encenação do espetáculo... Ele me disse que queria montar Tchecov, mas não sabia se *A Gaivota*, ou outra coisa qualquer.”) já instaura essa idéia de defesa do seu lugar dominante. O aluno-diretor sabia que não era uma pessoa estranha ao teatro que se apresentava para trabalhar com ele. Em nossa conversa inicial (“que rolou bem”), conversamos um pouco sobre texto teatral, noções do teatro, ele soube que cursava o Doutorado em Letras e que meu interesse era buscar o diálogo e cruzamento de diversas leituras no espetáculo.

Ainda tendo por base as propriedades dos campos, expostas por Pierre Bourdieu (BORDIEU, 1983, p.89), é possível reconhecer que todas as pessoas que estão engajadas num campo têm “um certo número de interesses fundamentais em comum, a saber, tudo aquilo que está ligado à própria existência do campo: daí a cumplicidade dos antagonistas”. A conversa ter “rolado bem” explicita esse acordo

tácito entre os antagonistas e os objetivos comuns que os movem. O aluno-diretor soube, de antemão, que meu desejo era inserir-me no jogo, buscar o “lugar de fala” e que “Queria sentir o teatro como um verdadeiro espaço de interação criativa, espaço de múltiplas vozes, de muitas artes.” Naquele momento, acordávamos o que merecia ser disputado, a obtenção do próprio espaço, e eu, sem consciência, como ingressante no campo, reconhecia uma dificuldade e procurava esconder dele certas intenções, para que ele não se sentisse ameaçado e me relegasse somente a escrever o programa da peça. Afinal :

Os participam da luta contribuem para a reprodução do jogo (mais ou menos completamente dependendo do campo) na produção da crença no valor do que está sendo disputado. Os recém-chegados devem pagar um direito de entrada que consiste no reconhecimento do valor do jogo (a seleção e a cooptação dão sempre muita atenção aos índices de adesão ao jogo, de investimento) e no conhecimento (prática) dos princípios de funcionamento do jogo. Eles são levados às estratégias de subversão que, no entanto, sob pena de exclusão, permanecessem dentro de certos limites (BOURDIEU, 1983, p.91).

Assim, a relação de força que se impôs no apito inicial, no sinal de início da partida de que eu estava prestes a participar, já estava impregnada de princípios construídos a partir das próprias características do campo teatral. De certa forma, minha própria posição na observação de certos limites, dando coragem ao aluno-diretor, dissuadindo-o de que iria somente “ajudá-lo”, esforçando-me para que a conversa “rolasse bem”, elegia meus argumentos, tendo por base o conhecimento da função do diretor teatral e de tudo o que historicamente a ele fora ensinado a desempenhar.

Soma-se a isso outra questão, a de que estamos mergulhados em uma cultura de mitos e supostos gênios, os diretores, não todos, mas sobretudo os que se negam a algum tipo de reflexão a respeito do *artífice*, e ainda os novatos, acreditam precisar se afirmar como donos de um talento nato e de idéias geniais que dispensam qualquer outro impulso criativo e se negam a qualquer tipo de reflexão a respeito; a individualidade moderna se perfaz e se instaura na tentativa de visibilidade da criação na obra teatral.

Dentro dessa perspectiva, onde se coloca o lugar do teórico de teatro? O teórico de teatro ou *dramaturg* é convidado a olhar a cena, fazer as leituras da cena e explorar as leituras na cena, constituindo muitas vezes um novo texto, um texto refletido à luz das diversas leituras que compõem o espetáculo. É possível visualizá-lo como um leitor em potencial, capaz de explorar a teoria e fornecê-la como conselhos para a prática da encenação?

O aluno-diretor resolveu eleger *O Sonho*, texto de Strindberg, para a encenação. Não participei da escolha; ele ficou de me telefonar para que eu desse a minha opinião, mas não ligou. Quando cheguei à Universidade, depois do final de semana, havia uma placa chamando para o teste de elenco de *O Sonho*.

Passado o susto inicial, “Strindberg no meu colo”, procurei ajuda. A primeira parte da disciplina, para o início da montagem, consiste na escrita do projeto de encenação. Tínhamos um modelo, fornecido nas aulas de Direção Teatral, que nos dava um caminho para o desenvolvermos. O roteiro era constituído de duas partes. A primeira requeria uma pesquisa sobre o autor e a obra, consistindo em dados biográficos, aspectos históricos, políticos e culturais da época em que viveu o autor, um estudo sobre as relações entre o texto escolhido e sua obra. Como segunda parte, o requerido era uma análise minuciosa do texto, desde as circunstâncias dadas num plano ambiental, até o estudo das ações e de seus antecedentes, bem como estudos do diálogo, do aspectos da linguagem, das escolhas lexicais, das estruturas de fraseado, reflexão sobre a linguagem figurada, som das falas etc. A análise do texto não terminava aí, sendo necessário um estudo sobre as ações dramáticas e as personagens.

Tínhamos, à nossa disposição nas Práticas de Montagem, uma professora orientadora, e a minha, Ana Bulhões, ajudou-me a clarear e redefinir objetivos. Estabeleceu, numa primeira reunião comigo, com a outra teórica e com o aluno-diretor, metas que deveríamos cumprir para elaborar o projeto de encenação: pediu que reuníssemos materiais e estabelecêssemos três pontos relevantes da dramaturgia, para serem trabalhados. Chamou-os de “unidades de pensamento”. Discutimos e decidimos, até mais por desejo meu, não nos debruçarmos, inicialmente, na biografia de Strindberg. Queria explorar, antes de tudo, o texto e, muito influenciada pelo estudo da Estética da Recepção, pretendia estimular a interação dos leitores-artistas com o texto do sueco, sem que eles estivessem presos na tendência reinante da ditadura de “O que o autor pensou sobre isso?”.

O aluno-diretor era famoso na Universidade, por ser considerado um “destruidor dos clássicos”, devido a seu último espetáculo na faculdade, um “Shakespeare” cheio de problemas de interpretação (inobservância dos controles do texto) e de descontinuidade narrativa (transformou o texto *Trólio e Crécida* em “Trolha Crescida”). Estava meio assustada diante dessas circunstâncias do passado do

diretor, mas o receio não me impediu de defender aquele *O Sonho*, lido pela primeira vez. O texto me impressionou pela estrutura não linear em que fora escrito e pela atmosfera etérea, insinuante, que me fazia desejá-lo cada vez mais, provocando o chamado “prazer do texto” proclamado por Roland Barthes (BARTHES, 2002, p.27).

Num gesto teatral e efusivo, saquei de uma tesoura e, apontando para o aluno-diretor, disse: “Se você destruir o texto de Strindberg, eu mato você!” Mais uma vez, verifiquei que o motor do campo é realmente sua força interna. Tomei nitidamente, naquele momento, uma posição de defesa à supremacia do texto escrito, fascinada pela leitura que ele me proporcionou e, sem saber, encarnei a advogada do Strindberg, numa atitude apaixonada, esquecendo os limites que uma recém-chegada deve resguardar.

Pensar em uma proposta de encenação equivale a organizar, sistematizar, encaminhar uma determinada concepção, nascida e inspirada por determinado argumento. Concepção suscitada por uma série de fatores que inclui e ultrapassa a tentativa da simples soma de técnicas, instrumentos materiais e procedimentos que visem meramente ilustrar um texto escrito. Conforme explica Patrice Pavis (PAVIS 2001, p.124), toda encenação é uma interpretação do texto, “uma explicação do texto ‘em ato’, explicação essa, a que temos acesso devido a uma leitura do encenador. A concretização de um texto dramático passa por um circuito em que se torna importante estabelecer determinadas conexões com referências, contextos sociais, históricos e com os próprios níveis de leitura estabelecidos.

O *dramaturg*, junto com o diretor, deve estabelecer uma diretriz a partir de pontos eleitos e/ou previamente eleitos. Sabemos que texto e representação possuem relações históricas complexas. No caso de nosso estudo, o texto teatral é preexistente e fora escolhido para dar luz à cena. Entretanto, não era intenção do encenador apenas materializar as palavras escritas, mas dar-lhe leituras pessoais, estabelecer intertextualidades. Optamos por estabelecer um meio-termo criativo, em que não optaríamos por uma visão textocentrista em seu sentido radical e nem desejávamos extrapolar os limites do texto, tornando-o coadjuvante menor na encenação. Nossa intenção era fazer a cena atualizar os elementos contidos no texto, sugar seus sentidos e preencher seus vazios a partir do processamento de diferentes leituras. Assim, alguns pontos do modelo de projeto foram deixados para trás e outros foram essenciais para a composição de uma idéia para a encenação.

Para se construir o projeto de encenação foi necessário analisar o texto preexistente, apontar diferentes sentidos, explorar referências. Eu, como *dramaturg*, e o diretor lemos *O Sonho* em Inglês e na Língua Portuguesa, tivemos em mãos, também, diferentes adaptações. A partir do texto em Português, fizemos nossa primeira análise e procuramos situar a obra escrita, a época de sua criação e a importância do texto para a dramaturgia.

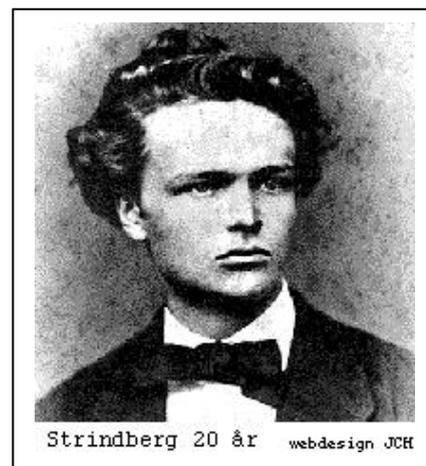
A partir desses elementos, foi possível traçar um roteiro da viagem pela teatralidade do texto a ser encenado. Com esse guia, procuramos reler o texto, descobrindo a maneira de alimentar esta teatralidade anteriormente projetada pelo autor dramático e oferecida ao leitor. Como afirma Ryngaert:

Esse estatuto de “máquina preguiçosa” devolve a bola para o campo do leitor. Compete a ele a maneira de se alimentar a máquina e inventar sua relação com o texto. Compete a ele imaginar em que sentido os “espaços vazios” do texto pedem para ser ocupados, nem demais, nem de menos, para ter acesso ao ato de leitura, e mesmo para sonhar com uma virtual encenação (RYNGAERT, 1996, p.3).

O texto *O Sonho*, de Strindberg, eleito para esta tese, com sua montagem, como estudo de caso, é interessante na medida em que une estas duas idéias: a do teatro como sonho (aberto à interpretação) e do sonho como teatro. É um teatro de dramaturgo, na acepção conhecida como autor do texto registrado em palavras, mas em sua estrutura reserva transformações da maneira de se enxergar um espetáculo e a própria poética do texto dramático.

O autor e a Obra

August Strindberg foi um desses homens que acumulou durante a vida a necessidade de transitar por diferentes e complementares caminhos artísticos. Escreveu desde romances, dramas, até sua própria biografia. Utilizou-se das tintas para pintar e da inovação advinda com a fotografia, sem, no entanto, adquirir fama graças a elas.



Johan August Strindberg nasceu em 1849, em Estocolmo. Membro de uma família de onze descendentes cresceu em meio à insegurança advinda da severidade paternal e da extrema pobreza. Em suas memórias, diz que seus primeiros anos foram desenvolvidos em meio à infelicidade e à incompreensão.

Como afirma Eric Hobsbawn, antes de 1914, não houve mundialmente grandes guerras que envolvessem grandes potências. Houve apenas uma breve guerra em que mais de duas grandes potências se enfrentaram, a Guerra de Criméia (1854-1856) entre a Rússia, de um lado, e a Grã-Bretanha e a França, do outro (HOBSBAWN,2000, p.30).

Apesar da ausência de grandes confrontos mundiais, Strindberg nasceu em meio à efervescência dos pensamentos referentes aos problemas advindos da exploração das classes trabalhadoras pelas classes dirigentes. É no ano anterior ao nascimento do autor, em 1848, que surge o Manifesto Comunista e se desenvolvem as grandes lutas operárias. Portanto, os problemas vividos por sua sociedade e num âmbito mais próximo, sua comunidade, estavam estritamente ligados ao dilaceramento dessa sociedade e às novas relações sociais provocadas pela industrialização e a reflexão sobre a essência da verdadeira liberdade de uma nação.

São essas questões que, segundo Giulio Carlo Argan, modificaram a própria visão do artista sobre a autonomia da arte e sua função no interior da sociedade. Numa sociedade dilacerada pela exploração dos homens pelos homens, os artistas não poderiam preencher uma função social, sem antes tomar também uma posição política (ARGAN, 2004, p.71).

Strindberg vai crescer em meio a essas questões e vivenciá-las bem de perto. Filho de Oscar Strindberg e Ulrika Eleonora Norling, antes de se tornar um escritor, entrou para a universidade de Uppsala, mas abandonou o curso. O abandono fora provocado pela adequação do dramaturgo aos “métodos pedantescos” adotados pela universidade. Strindberg começou a dar aulas, representar comédias e foi auxiliar de um médico durante algum tempo. Logo após a incursão na área médica, voltou à universidade, lá permaneceu por pelos menos mais dois anos, conseguindo se empregar como operador telegráfico.

Foi no período de 1874 a 1882 que Strindberg trabalhou na Biblioteca Real de Estocolmo. Nesse período, escreveu nove obras, dentre elas uma teatral. No total, conta-se que o autor escreveu 70 obras teatrais, uma dezena de contos, novelas e muitos relatos, ensaios e poemas. Empregado da Biblioteca Real de Estocolmo, casou-se três vezes. Em 1877, casou com a atriz Siri von Essen. Siri estava no sétimo mês de gravidez quando perdeu a criança; mais tarde, tiveram três filhos, Karin, Greta e Hans. Em 1888, vivendo na Dinamarca, Strindberg escreveu *Senhorita Júlia*, peça que foi encenada em 1889, com sua esposa Siri von Essen no papel do título. Strindberg, em sua autobiografia, escreveu sobre sua primeira união que, segundo ele, foi um rasgo entre a adoração e a contemplação. Após doze anos, divorciaram-se, e Strindberg, não se sentindo apreciado na Suécia, viajou para Europa Central. Depois de estabelecer uma relação amigável e próxima com Edvard Munch e Gauguin, casou-se com Frieda Austrian. Após um ano de casados, depois de uma viagem pela Europa, separaram-se.

Voltou para a Suécia devido a uma crise nervosa, em 1890. O período de 1895 é descrito como o do inferno para Strindberg. É nessa época que o dramaturgo dedica-se à alquimia e ao ocultismo. Esses anos foram descritos por ele como os anos responsáveis pela inspiração de *O Inferno*.

No “diário oculto” que o dramaturgo manteve entre 1896 e 1908, o autor conta sua atribulada relação com sua terceira esposa, a atriz Harriet Bosse. Strindberg conta as indas e vindas no casamento que começou logo com um filho e como essa união ocasionou uma avalanche de pensamentos e concepções que influenciaram seu ofício de escritor. Harriet, ao conceber o filho, abandonou Strindberg e disse a ele que não desejava ter mais filhos. O casal começou a viver hora como casados, hora como amantes. Foi pensando em Harriet que Strindberg concebeu *O Sonho*, em 1901/1902. Segundo seu “diário oculto”, a concepção de Inês, protagonista da peça, foi tida e construída pensando exclusivamente em Harriet. A atriz interpretou Inês na primeira encenação da peça, em 1907. Strindberg morreu em maio de 1912.

Segundo Peter Szondi, o dramaturgo August Strindberg inicia o que posteriormente será denominado “dramaturgia do eu”. O autor estaria relacionado com um dos pontos iniciais dessa dramaturgia, por “enraizar sua obra na autobiografia” (SZONDI, 2001, p.53). Szondi aponta a intenção de Strindberg, entre outras a de coincidir a teoria do drama subjetivo e a teoria do romance psicológico. Isso pode ser evidenciado numa entrevista dada por Strindberg a respeito do primeiro volume de sua biografia (*O filho de uma criada*). Nela, o autor revela a idéia de um novo estilo dramático, cuja obra *O Pai* (1887) iria mais tarde testemunhar:

Creio que a descrição integral da vida de um homem é mais veraz e reveladora que a de uma família inteira. Como saber o que sucede no cérebro dos outros, como conhecer os motivos encobertos do ato de um outro, como saber o que este e aquele disseram em um momento de confiança? Sim, construindo hipóteses. Mas a ciência do homem foi até agora pouco fomentada por aqueles autores que tentaram com seus poucos conhecimentos de psicologia projetar a vida psíquica, que na realidade continua oculta. Só se conhece uma vida, a sua própria... (STRINDBERG *apud* SZONDI, 2001, p.54).

Ao dramaturgo da subjetividade, segundo o teórico, cabe em primeiro lugar isolar e intensificar sua personagem central que, na maioria das vezes, inclui o autor (SZONDI, 2001, p.59). Como aponta Peter Szondi quando discute a entrevista de Strindberg, em seus relatos, o autor caminha para uma condição de evolução de sua obra. O conceito da evolução da obra de Strindberg diz respeito a um afastamento da construção tradicional do drama. Para teóricos como Peter Szondi, o começo dessa evolução encontra-se em *O Pai* (1887), tem como ponto central *Rumo a Damasco* (1898-1901) e *O Sonho* ou *Uma Peça de Sonho* (1901) e, por fim, *A grande Estrada* (1909).

O ponto considerado como inicial dessa evolução, *O Pai*, procurou associar estilo subjetivo ao estilo naturalista. Opostas entre si, segundo Szondi, as intenções da dramaturgia naturalista e da subjetiva parecem, de alguma forma, não conseguir engendrar-se perfeitamente em *O pai*, o que não permitiu a realização plena de nenhum dos dois dramas. Importa dizer que a intenção do autor era conservar a forma do drama tradicional, para que este não fosse ameaçado pela história intelectual. Mas também impor-lhe um novo traço estilístico. Sua idéia era, assim, arcaica e contemporânea simultaneamente.

Em *O Pai*, marido e mulher disputam a educação da filha. A trama bem poderia ser a retratação de um conflito de família, caso fosse representada de forma “dramática”, mas não o é. Os conflitos de sexos, conflitos e disputas, são todos relatados do ponto de vista do pai (personagem-título) e se desenrolam por meio da subjetividade dessa personagem. No centro está o pai e ao redor as mulheres (Laura, a ama, a sogra e a filha) e, assim, constitui-se o inferno feminino no qual estava ele, o pai, submerso. Mesmo o grande trunfo de sua mulher – a dúvida quanto à paternidade da filha – é igualmente dado, a partir da subjetividade do seu pensamento. Se o naturalismo prima pela reprodução de uma linguagem tal qual ela se dá na realidade, a primeira obra “naturalista” de Strindberg vacila. Em *O Pai*, a obra se instaura a partir do ego do personagem central e não da unidade de ação, tempo ou lugar. A causalidade e a continuação progressiva não se fazem necessárias. O que impera é a unidade do eu, mesmo nas cenas em que o capitão não se faz presente, por ser o tema dos diálogos.

A peça mais famosa do naturalismo e talvez a mais conhecida de Strindberg – *Senhorita Júlia* – foi criada em 1808, apenas um ano mais tarde que *O Pai*. O ensaio que Strindberg escreveu sobre ela tornou-se um espécie de manifesto naturalista. Porém, enquanto o autor tentava colocar o ego de um indivíduo (e também o seu) no centro de uma obra e buscava conferir realidade dramática à vida psíquica, ele, na verdade, distanciava-se cada vez mais da construção tradicional do drama. Strindberg conferiu ao drama o dever (e o querer) de revelar uma vida oculta (interior) e, para isso, concentrou-se na personagem central, restringindo-se a ela (como nos monodramas) ou apreendendo as demais personagens através de sua perspectiva particular, a dramaturgia do eu – o que deixa de ser um drama.

Szondi (SZONDI, 2001, p.58) diz que, em *A mais forte* – monodrama épico-lírico de 1888/1889 –, em seis páginas encontramos o que seria o núcleo de uma peça de três ou quatro atos de Ibsen. A ação do presente é secundária, servindo de suporte para a análise do núcleo “senhora x, atriz, casada encontra, na noite de Natal, a senhorita y, atriz, solteira”. Ibsen consegue entrelaçar muito bem, mesmo que problematicamente, os acontecimentos atuais, frutos de uma interioridade, e as reminiscências do passado. Enquanto, em Ibsen, pode-se perceber o quanto seus assuntos eram anti-dramáticos, apesar do esforço para se ater à forma, em Strindberg, o oculto tem um valor muito mais forte do que os diálogos.

No período de 1887 a 1892, Strindberg escreveu quatorze pequenas peças (entre elas *A mais forte*) e *Rumo a Damasco*, peça onírica de 1898, o que alguns críticos nomearam como *Stationdrama*. Depois de cinco anos afastado da criação, Strindberg encontra sua forma mais própria, mais genuína. A “técnica da estação” vai ao encontro das intenções temáticas da dramaturgia subjetiva: o herói é distinguido dos personagens que encontram em seu caminho e o diálogo – inclusive o monólogo – perde sua função como a conhecemos no drama. Szondi (SZONDI, 2001, pp.59-61) explica que a cena dramática extrai sua dinâmica da dialética intersubjetiva; é impelida graças ao momento futuro inerente a essa estética. No drama de estação, as diferentes cenas não estão em uma relação causal e essa estaticidade relaciona-se com a estrutura geral, contrapondo perspectivamente o eu com o mundo. No drama de estação, o herói encontra outros seres humanos, porém estes lhe parecem estranhos. Em seu último drama de estação, *A grande estrada*, Strindberg substituiu os diálogos por uma épica de duas vozes, colocando-o em questão. As cenas não podem conduzir às próximas; apenas o herói leva consigo seus efeitos. O caminho que o herói percorre é esse, de sua vida interior; a evolução do herói transgride os limites da obra, colocando-a em questão nos seus “entre-tempos” e “entre-lugares”. Ele irá encontrar nas estações de seu caminho seres que, na maioria das vezes, são ele mesmo e, em outras,

algo estranho a ele. Esses seres são ainda mais estranhos quando são ele mesmo, pois que a solidão nos leva a defrontarmos com alguém, com sinais do próprio passado, com o Desconhecido.

Sonata dos espectros é tomada por um drama social tradicional, ocultando a estrutura de revista. A revelação de um passado silencioso escapa ao drama. O eu monológico da dramaturgia subjetiva apresenta-se, como diz Szondi (SZONDI, 2001, p.67), travestido de *dramatis persona* habitual, em meio a homens cujo passado ele se esmera em desvendar. Ele é o velho, o diretor Hummel, para quem a humanidade é objetiva.

Na minha idade todos os homens se conhecem... Mas ninguém me conhece bem. Interesse-me pelo destino dos homens.

Para que falar, se já não podemos mais enganar um ao outro? (STRINDBERG *apud* SZONDI, 2001, p.67)

No curso do século XIX, deu-se a contradição de forma e conteúdo: a peça social burguesa converte-se necessariamente em épica. Com o diretor Hummel, está em cena, talvez pela primeira vez nessa evolução, o próprio eu-épico, sob o disfarce de uma personagem dramática. A estrutura épica está presente, remediada no tema e sujeita ao decurso da ação. As figuras episódicas, a convenção interrompida por pausas, monólogos e preces são compreendidas na situação de transição da dramaturgia, por meio da conversão da épica temática, em forma, no limiar da dramaturgia moderna. Em *O Sonho* (1901-1902) e *Sonata dos Espectros* (1907), o dramaturgo contrapõe, igualmente, o eu isolado e o mundo objetivo alienado.

O prefácio de *O Sonho* diz: “Imitação da forma do sonho, desconexa, mas lógica na aparência” (STRINDBERG, prefácio de *O Sonho*). Ou seja: sua idéia era a de uma estrutura comparável a de um sonho. Como no drama de estação, a seqüência de cenas é constituída pelo eu do sonhador (ou herói). Porém, aqui o mundo humano está em primeiro plano na objetividade com que aparece à filha do deus Indra. A forma é determinada pela idéia de apresentar à filha de Indra como vivem os homens. Assim, o verdadeiro eu de *O Sonho* é o observador e, nessa contraposição, sujeito-objeto constitui a estrutura fundamental da obra.

Conforme ensina Peter Szondi (SZONDI, 2001, p.64), a deusa caída na Terra, filha de Indra, demonstra compaixão (no conteúdo) e distância (na forma) em relação aos seres humanos. É em seu casamento com um humano, o advogado, que ela pode se elevar acima da humanidade. Em um diálogo com o

advogado, a filha de Indra diz que comerá repolhos, embora seja para ela um tormento... Já que o advogado diz que não palpitará sobre a arrumação, embora seja para ele um tormento. Será um convívio sob tormentos! O que alegra um atormenta o outro. Ao que a deusa afirma: “Que lástima pelos homens.” No seu percurso, a filha de Indra encontrará humanos para os quais a humanidade é, por profissão, algo de objetivo. O oficial (que incorpora o próprio Strindberg) e o advogado (segunda incorporação do poeta) apresentam-lhe a humanidade também como algo objetivo. Já o poeta (sua terceira aparição) faz-lhe uma súplica pela condição trágica e errante da humanidade. O *Sonho*, contando a viagem da filha do deus Indra à Terra, é um épico sobre os homens.

Capítulo 3 - Transformando o que é lido no que é visto

Se o fictício nos possibilita nos irrealizarmos para garantir, à irrealidade do mundo do texto, a possibilidade de sua manifestação, então, pelo menos estruturalmente, nossa relação com o mundo do texto terá o caráter de acontecimento.

Wolfgang Iser

O Sonho foi escrito originalmente em Sueco e Francês, e a minha leitura se deu por meio de diferentes traduções, algumas sem a assinatura do tradutor. A primeira versão que li era em Português, também sem autoria, numa linguagem antiga que parecia já ter sido muito modificada. O texto era datilografado, o que dificultava a leitura. Permanecia nas páginas bem mais tempo do que seria normalmente necessário. Este dado é importante, na medida em que, como explica o teórico russo Bakhtin (BAKHTIN, 2002, p. 37), forma e conteúdo são indissociáveis. Sem querer, a leitura, dificultada pelo cheiro agudo de biblioteca e pelo formato antigo das letras metralhadas no papel e iluminadas por diversos olhos no decorrer do tempo, conduziu-me por um redemoinho de sensações que, aos poucos, foi me absorvendo de forma engajada, participativa e consciente da interação texto-leitor.

Entretanto, ainda que desconcentrada pelos espirros constantes – provocados pelo odor “impregnado de história” das folhas de *O Sonho* – fui inserida num clima mágico, na suspensão hipnótica em que as metáforas insistiam em me colocar. As personagens da peça e os objetos que as circundavam conjugavam minha leitura sensorial à emocional e, de forma imbricada, o racional buscava construir sentidos, costurar referências, buscar códigos conhecidos. Já visualizava a construção do texto no palco, a partir, principalmente, da minha interação com ele. Sentia que as fragmentações, o ritmo intenso e desconectado exigiam uma leitura atenta e uma atividade intensa da imaginação.

Logo no Prólogo, que conta a viagem da personagem Inês, a filha do deus hindu Indra, à Terra, os signos verbais estão muito associados à projeção dos signos não-verbais, à certeza da construção do ator e à sua disponibilidade corporal. Era preciso unir-me à Inês e sonhar o gestual da personagem,

para provar de seus encontros e assombros em seu passeio pelo novo mundo. Era preciso que eu, entretanto, ficasse atenta para não errar; o texto me dava pistas e “segurava” minha imaginação, ditando até que ponto poderia vislumbrar as surpresas e antever os “pensamentos” da personagem. As rubricas do texto são essenciais na composição da atmosfera de sonho, sugerida pelo autor dramático e estabelecida, da mesma forma, pela estrutura da peça.

Conforme explica Wolfgang Iser (ISER, 1979, pp.83-132), como atividade comandada pelo texto, a leitura une o processamento do texto ao efeito deste sobre o leitor. A esta influência recíproca é dado o nome de interação. Ainda que seja um caso especial de interação, já que o face a face não existe na relação entre um leitor e o texto, a tessitura deste promove pontos de indeterminação indispensáveis à chamada contingência, tão necessária à provocação interacional. Explicando brevemente, já que a interpretação e a análise psicológica não são temas deste trabalho, é possível dizer que a contingência é a base constituinte da interação. Ao estarmos diante de alguém que interage conosco, dialoga ou promove gestos, cada um de nós possui certos “planos de conduta” que são concebidos separadamente. Quando postos em contato, esses planos são expostos a diversas provas de situação. Sendo cada plano de conduta próprio de cada parceiro, é o efeito imprevisível sobre o outro que provoca tanto as colocações táticas e estratégicas, quanto os esforços interpretativos. Essa mostra de deficiência – contingências – nos planos de conduta nos estados de imprevisibilidade constituídos pela situação, revela os limites das possibilidades de controle construídos individualmente.

Suponhamos que estamos apaixonados, platonicamente, por alguém com quem não possuímos convívio diário. Sonhamos em conversar com a pessoa, trocarmos as primeiras informações que podem confirmar ou não a possível retribuição do afeto. Temos, então, individualmente, um plano de conduta para a aproximação. Entretanto, como os planos de conduta são arquitetados separadamente, nosso planejamento passa por um teste. A situação revela um dado imprevisível, não vislumbrado por nossas simulações de véspera: nosso eleito chega acompanhado de outra pessoa ao encontro. Essa contingência provocada mostra uma “ambivalência produtiva”, nasce da interação social e ao mesmo tempo é dela propulsora. Somos chamados a rever os planos e a nos abrir à interação de fato. Se transpusermos esta situação para o texto e para a interação com o leitor, é possível dizer, como Umberto Eco, que “operar um texto significa atuar segundo uma estratégia que inclui as previsões dos movimentos do outro” (ECO *apud* BRANDÃO, 2001, p.286).

No caso do texto, suas contingências – limites devidos à imprevisibilidade dos movimentos do outro – não são promovidas pela situação face a face, pois o texto não pode se sintonizar com o leitor concreto que o recebe. Na relação diática, os parceiros podem se perguntar se controlam a contingência ou se suas imagens da situação revelam a inapreensibilidade da experiência alheia. Diferentemente, o leitor nunca retirará do texto a resposta explícita de que a sua compreensão é justa. Falta à relação entre texto e leitor um quadro de referências com fins determinados, num contexto de ações. Muito pelo contrário, nos textos, os códigos reguladores estão fragmentados, a fim de proporcionar a interação, a participação efetiva do leitor. São os vazios, a assimetria fundamental entre texto e leitor, que originam a comunicação no processo de leitura (ISER, 1979, p.88).

Helena Brandão (BRANDÃO, 2001, p.286), explicando o dialogismo de Bakhtin, expõe uma questão interessante para se pensar o papel do leitor e como ele se cdoça no processo de leitura. O leitor estaria instituído no texto em duas instâncias. A primeira se apresenta num nível pragmático. Como sujeito veiculador da mensagem, o escritor está atento em relação ao seu destinatário, mobilizando estratégias que tornem possível e facilitem a comunicação. Cabe ao leitor perceber a orientação da fala e fazer suas conexões, mobilizar seu universo de conhecimento, a fim de despertar a interdiscursividade apresentada no texto. A segunda instituição do leitor estaria no nível lingüístico-semântico, nos efeitos causados pelas suas conexões, no próprio movimento de leitura, nas pistas descobertas por ele, nos preenchimentos de lacunas que ele faz, nos encontros com os pontos de indeterminação do texto.

Assim, quando me deparei com o prólogo de *O Sonho*, fiz minhas conexões. Como, coincidentemente, havia lido, por curiosidade, sobre astrologia, mitologia, mapa astral, me diverti, fui fisgada pelo texto, pelas indicações de planetas e constelações; o mundo do texto não era, em parte, meu completo desconhecido. Compartilhava com ele de alguns conhecimentos – ainda que puramente aventureiros. Fui preenchendo a viagem de Inês à Terra, com minha imaginação e com códigos que eram partilhados por mim e pelo texto, pelo autor:

INÊS	Aqui, meu pai, estou aqui.
INDRA	Toma cuidado, filha; erraste o caminho e estás caindo no abismo sem fundo. Como chegaste até aí?
INÊS	Segui o caminho do fogo e do raio Cavalgando numa nuvem

E o relâmpago guiou-me através do éter
 Mas, de repente, a nuvem mudou de rumo
 Arrastando-me para baixo.
 Indra, meu venerável pai,
 Diz-me onde cheguei
 E que regiões celestes são estas
 Que não conheço?
 Dize-me, por que o ar aqui está tão pesado?
 INDRA (VOZ) Sofres as emanações da Terra.
 INÊS Terra? Dissestes Terra?
 Não é esse mundo sombrio e pesado que a lua ilumina?
 INDRA (VOZ) De todos os planetas que vagam
 No espaço, a Terra é o mais denso,
 o mais pesado.⁹

No caso específico do texto teatral, os vazios são espaços disponíveis para a entrada do outro. O leitor implícito do texto é responsável por dar corpo e voz ao que existe somente de forma virtual na mente do autor. Como explica Ryngaert (RYNGAERT, 1996, p.3), o texto para teatro exige mais brechas do que os outros textos, por pressupor um conjunto de signos não-verbais com os quais os signos verbais se relacionarão na representação. Esses vazios ou, esses pontos de indeterminação, passam a exigir do leitor uma maneira de se relacionar com o texto, alimentar-lhe para dar-lhe vida “vista”:

Compete a ele descobrir a maneira de alimentar a máquina e inventar sua relação com o texto. Compete a ele imaginar em que sentido os “espaços vazios” do texto pedem para ser ocupados, nem demais nem de menos, para ter acesso ao ato de leitura, e mesmo para sonhar com uma virtual encenação (RYNGAERT, 1996, p.3).

O texto de teatro é pensado para o palco, sua especificidade encontra-se em requerer o máximo possível a visualização da cena e as artimanhas da enunciação. Escrito em diálogos ou em imensas didascálias, plenas de ação, sua potencialidade encontra-se na imaginação. E realmente foram esses vazios, esses buracos, principalmente do prólogo do texto de Strindberg, que me permitiram, junto com a deusa Inês, saltar para as descobertas do inusitado fragmentado na estrutura de sonho que o texto

⁹ STRINDBERG, A. *O Sonho*. Prólogo. ref da edição. Todas as transcrições de diálogos foram retiradas do texto adaptado para encenação a partir de STRINDBERG, A. *O Sonho* (Eh Dromspiel), Trad. João da Fonseca Amaral. Editorial Estampa, LTDA, para língua portuguesa.

propõe. Passei a exigir de mim uma participação efetiva e comecei a espacializar emoções e a cumprir a atividade que Aristóteles descreve tão objetivamente na poética:

quando se está construindo e enformando a fábula com o texto, é preciso ter a cena o mais possível diante dos olhos. Vendo, assim, as ações com a máxima clareza, como se assistisse ao seu desenrolar, o poeta pode descobrir o que convém, passando despercebido o menor número possível de contradições. (ARISTÓTELES, 1996, p.47)

Ler um texto teatral e analisá-lo exige imaginação. O leitor deve estar disposto a construir em sua mente as cenas que o texto estabelece. Como explica Wolfgang Iser (ISER, 1996, p.23), o texto ficcional é convite explícito, sugestão escancarada de um autor que oferece ao leitor uma forma de acesso ao mundo. O leitor é introduzido numa espécie de jogo que reclama a necessidade de participação ativa, em que as palavras e a construção dos enunciados formam o tabuleiro e as peças. O jogo texto-leitor possui determinadas peculiaridades e propriedades reguladas por uma espécie de contrato precedente à leitura, que deve ser firmado entre o autor e o leitor.

Uma das primeiras cláusulas desse contrato me parece ser o sinal de ficção do texto, que Iser designa “como se”. O leitor é induzido a mergulhar num mundo não-real, o mundo do texto, como se fosse um mundo real. O jogo do “como se” suscita reações, emoções, identificação, provoca o receptor, exige-lhe atitudes, estabelece uma representação virtual que preenche o texto ficcional. A representação do sujeito enche de vida o mundo do texto e assim realiza o contato com um mundo irreal (ISER, 1996, p.28).

O ato de leitura instiga determinadas ações que o participante do jogo deve executar para insuflar o texto de vida. Iser explica que essas ações compreendem determinados atos que ele denomina “atos de fingir”. Essas ações requerem decisões do leitor e sua participação ativa. O ato de fingir pressupõe determinadas atividades: seleção, combinação e auto-indicação (ISER, 1996, p. 16).

O Prólogo de *O Sonho* apresenta um estímulo ao leitor, uma sedução explícita para que o receptor inicie o processo de preenchimento das indeterminações. No caso específico do criador teatral, as indeterminações, os espaços abertos para a irrealização do mundo do leitor, em favor da realização da ficção, são lacunas importantes para a composição de uma outra tessitura, o texto cênico. Imaginando a

viagem da deusa à Terra, o artista estabelece um novo contrato, firmado sob o “como se”, já inaugurado: uma co-autoria com o leitor. A co-autoria, por muitos anos na história da eterna luta teatro/literatura, significou a possibilidade de infidelidade ao texto e liberdade criativa para o teatro. O leitor especialista da cena recebe uma espécie de alforria criativa, quando a arte teatral se estabelece como arte autônoma, entrecruzadora de diversas leituras nas artes.

Por isso, quando comecei a leitura e fiquei imersa na desrealização de meu mundo real, não me preocupei nem em estabelecer a verdade do autor, mas combinar referências para imaginar e construir a personagem protagonista apresentada. Escolhi viajar para o mundo do texto, ainda em suspenso, ainda em mistério, com Inês chegando à Terra. A figura de Inês, filha do deus Hdra, encontrava-se aberta à composição. Como minha função inicial era a de teórica no espetáculo, minha leitura, por si só, não começou “branca”, como costuma-se dizer. Algumas referências e estudos culturais, provindos do *habitus* profissional, estabeleciam uma construção prévia. Uniam aos meus conhecimentos prévios uma obrigação do meu papel como criadora: construir sentidos para servirem de argumentos para o encenador.

Na verdade, vi que meu lugar exigia que descobrisse, para o aluno-diretor, os pontos de indeterminação e apresentasse-lhe diferentes referências, estudos, combinações e seleções que se tornariam material para iconizar as palavras lidas e realizasse auditiva e visualmente o mundo ficcional.

3.1 - Relendo o texto de Strindberg: do papel à cena

Para o leitor, o título representa uma primeira referência, uma pista. Conforme argumenta Ryngaert (RYNGAERT, 1996, pp.36-38), muitas vezes o texto tem o nome de um herói ou de uma heroína, como é o caso de *Hamlet*, *Romeu e Julieta*, *Medeia*; outras vezes refere-se a tipos e adjetivos, principalmente nas comédias, como *O avaro*, *Doente Imaginário*, entre outros. O título pode, ainda, manifestar uma tradição da escrita dramática ou, então, enfatizar a ruptura desta tradição e a divulgação do novo, de novas formas de se fazer a escritura dramática.

No caso de *O Sonho*, seu título original *Uma peça de Sonho* chama a atenção para o projeto composto por Strindberg: construir sua dramaturgia, tendo como estrutura a forma incoerente, mas aparentemente lógica, de um sonho, multiplicando lugares e objetos, transformando-os, insistindo no seu aparecimento com roupagens diversas. Fazendo desfilar ações e repetições, a peça apresenta personagens que desdobram-se, dissolvem-se, refazem-se, diante de um sonhador-espectador que descobre a complexidade da alma humana, por meio da protagonista, a filha do deus Indra.

Com essa primeira referência, é possível pensarmos a organização dos textos, a forma pela qual as ações, entradas e saídas de personagens são tecidas na escritura. Conforme nos explica Ryngaert, (RYNGAERT, 1995, pp.38-40) a maneira como as partes do texto estão designadas já implica uma escolha estética. Tradicionalmente podemos perceber na peça escrita atos que comumente são divididos em cenas, de acordo com a entrada e saída de determinadas personagens. A partir do século XVIII, os dramaturgos começam a escrever em quadros, fazendo uma alusão à concepção pictórica da cena, a uma unidade de sentido obtida pela criação de uma atmosfera cênica.

A prática moderna, influenciada pelo cinema, utiliza uma mistura de linguagens; assim, fala-se em fragmentos, movimentos, pedaços, jornadas. As divisões por cenas não são nomeadas, apenas apresentam em sua forma uma numeração, com ou sem títulos.

Este é o caso de *O Sonho*. Em suas traduções e no original, a peça é apresentada em Ato único, fazendo menção a uma aparente continuidade do prólogo e quinze cenas. Entretanto, em seu conteúdo, vislumbramos a forma desconexa, mas coerente, do universo onírico. As cenas numeradas revelam o princípio estético da descontinuidade, principalmente pela inserção de extensas didascálias e indicações ligadas à prática cênica e sua iconização. Strindberg vale-se de seus inúmeros talentos artísticos, como a fotografia e a pintura; e pelo sistema de cortes e inserção de indicações para cena, compõe a estrutura de *O Sonho*:

(O cenário apresenta, agora, o interior de uma igreja. A separação está entre o coro e a nave. O mural de avisos indica os números dos cânticos. A tília-cabide de casacos torna-se um candelabro e o púlpito do advogado, a cátedra do reitor. A porta conduz à sacristia. Os coristas de "Mestres Cantores" representam arautos carregando lanças e os figurantes de Aída carregam coroas de louros. O restante das pessoas permanece no lugar e constitui o público. A tela do fundo é coberta por outro que representa um imenso órgão. Acima do teclado há um espelho que permite ao organista seguir a cerimônia e os gestos dos oficiantes. Os arautos entram seguidos pelos figurantes que carregam as coroas de louros.

O advogado se apresenta para receber sua coroa, mas os figurantes se recusam a coroá-lo, virando-lhes as costas e saindo pela direita. O advogado, morto de vergonha, apóia-se numa coluna. A cena está vazia. Ele está só.)
(STRINDBERG, *O Sonho*, CENA V)

As extensas didascálias, como a transcrita acima, espacializam e ditam um cenário, apontando para uma estética de encenação e uma transformação de quadros pictóricos que se diluem e se refazem diante do espectador. Numa linguagem cênica e ao mesmo tempo plástica, referindo-se explicitamente a outras artes, sua escrita já é determinada em função do palco. Para construirmos o sonho, optamos por nos valer dessas indicações e solicitar ao iluminador, figurinista e cenógrafo, que pautassem suas composições inspiradas nelas.

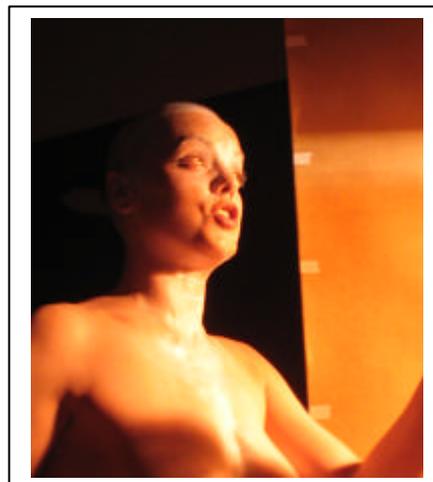
Buscamos, além de estudar as didascálias, entender e processar o enredo da obra, vendo-a como uma seqüência de ações. Nossa decisão para a construção do enredo, e por consequência para a compilação e adaptação do texto escrito, foi baseada na escolha de ações do texto e na sua organização das cenas. Adaptamos, de acordo com a eleição de ações, quatorze cenas mais o prólogo, como ensina Ryngaert:

O primeiro interesse do exercício é que ele faz tomar consciência da dificuldade de isolar as ações dos discursos e dos sentimentos, sem negligenciar ao mesmo tempo os discursos que levam à ação. O segundo é que tendemos a interpretar o texto e as ações no momento em que os apreendemos, e que o projeto de neutralidade em relação aos fatos exige uma vigilância permanente...
...o estabelecimento do enredo é um trabalho muito longo que não se deve confundir com os “resumos da ação” que figuram às vezes como aparatos críticos das peças.
(RYNGAERT, 2006, p.57)

Nesse sentido, foi importante para nós a construção de uma sinopse que abarcasse o texto como um desfile de ações que modificam personagens, dão conta de sentimentos, elevam objetos ao nível de personagens, alargando tempo e lugares para ressaltar o caráter de indissociabilidade do conteúdo e da forma. A construção do enredo como desfile de ações é convite explícito a uma estética do Sonho como um tecido da vida que, na encenação, desejávamos explicitar. Assim a sinopse foi construída:

Sinopse de O Sonho

Inês, filha do deus Indra, sente fortes emanções da Terra e é atraída por ela e seus habitantes, que ainda lhes são desconhecidos. O contato com o ar pesado e denso da Terra contrasta com a beleza de Inês. A deusa recebe de seu pai o conselho: “desça e veja com seus próprios olhos a condição humana”, uma raça “raivosa e ingrata que vive sobre a Terra”.



Inês viaja para a Terra e encontra um Vidraceiro e um Castelo. O Castelo se distingue por aumentar de tamanho, crescimento derivado do estrume, e por possuir uma asa nascida do lado do sol. A deusa e o Vidraceiro ficam fascinados pelos mistérios que o Castelo parece esconder. Ela pressente que, naquele Castelo, vive um prisioneiro que espera a libertação, a libertação que só pode vir pelas mãos de uma deusa.

Inês consegue penetrar no Castelo e encontra-se com o prisioneiro, um oficial “vestido com um uniforme contemporâneo, mas muito estranho”. Ele está preso em seu próprio quarto e ela apresenta-se como solução de liberdade, encorajando o Oficial a sair das amálgamas das muralhas do Castelo.

No entanto, o Oficial - em seu medo de sofrimento, indecisão e conformismo - resiste à proposta de Inês, diz a ela que “na vida, cada alegria é paga com uma mágoa duas vezes maior” e que é duro permanecer no Castelo, mas, se tiver que comprar a liberdade, terá que pagar um preço três vezes maior.

Inês aparece de frente para um muro em ruínas, que possui em seu centro um portão de ferro. Ela vê, à esquerda do portão, a Porteira, sentada numa cadeira de palha, cobrindo a cabeça e os ombros com um xale. Junto à Porteira, um Colador de Cartazes exhibe sua rede de pesca.

A Porteira e o Colador de Cartazes relatam seus problemas, desejos e sonhos desfeitos à Inês. A Porteira também conta à Inês que aquele é o dia de temporada da ópera e que é nesse dia que os artistas saberão se serão ou não recontratados. Inês é convidada a observar o sofrimento e a desilusão dos seres humanos.

A deusa pede à Porteira seu xale emprestado, xale que carrega todas as dores de sua dona, todos os dissabores e frustrações da vida. Na posição da Porteira, Inês observa, “nos filhos dos homens”, o desespero e a tristeza por não serem recontratados pela ópera.

O Oficial-prisioneiro aparece com um buquê de flores nas mãos e pergunta, à Porteira, por Victória. Ele está ansioso e preocupado, esperando pela mulher que diz amar. O Oficial não reconhece Inês, concentrado na espera de sua noiva.

Inês propõe à Porteira continuar no seu lugar, pois deseja saber se a vida dos seres humanos é realmente tão dura quanto dizem. Conversando com a Porteira, Inês vai descobrindo a desilusão implícita nos seres humanos, insatisfação e angústias que os fazem gravitar entre o encanto e o desencanto, o querer e o não-possuir.

O oficial ainda espera Victória e descobre uma outra porta, porta com um trevo de quatro folhas. O oficial propõe ao Ponto que chame o Serralheiro, para que se possa devassar aquela porta misteriosa. Todos se entusiasmam com a possibilidade de desvendar os segredos daquela porta.

Na ausência do Serralheiro, quem se apresenta é o Vidraceiro, que avança com seu diamante para a porta, mas é impedido de abri-la por um policial. Irritado com o Policial, o Oficial decide procurar um advogado.

Um corte para o escritório do Advogado, e quem vai visitá-lo é Inês. O Advogado mostra à deusa os relatórios de justiça e relata como “os homens são dignos de lástima” e quão tamanha

é a dificuldade de carregar todo o fardo de defendê-los. Ele chama à responsabilidade os deuses, para verificarem a situação humana, dizendo: “Ah, se pelo menos nossos lamentos chegassem aos deuses do céu!”.

Inês, enternecida, não consegue compreender o que sustenta a vida dos homens diante de tantas provações, o que os fazem viver. Então, o Advogado lhe revela que a única coisa em que se encontra a salvação e o porquê vale a pena viver é o Amor. Diz ele: “O amor! O que há de mais doce e de mais amargo. Uma mulher e um lar! O que há de mais sublime e mais baixo”.

Instigada pelo Advogado, Inês quer experimentar o amor, se casando com o Advogado. A deusa em sacrifício casa com o Advogado.

Inês e o Oficial estão em um baile, onde “reinam a paz e a felicidade”, onde “há música e dança durante todo o dia”. A deusa vê Edith e se surpreende com o sofrimento da moça em meio a tanta felicidade à sua volta. Edith esconde o rosto, constrangida por sua feiúra. Ninguém convida Edith para dançar.

O Mestre de Quarentena, o Oficial, o Professor, o Marido, a Mulher, o Advogado e Inês conversam sobre desilusões e a partida, um dos grandes sofrimentos humanos. Eles escutam os lamentos do Cego que chora a partida do filho. Inês consola do Cego. O Cego ouve a voz da deusa e reconhece sua voz celestial, “a mesma de seus melhores sonhos”.

O Advogado apresenta à Inês a necessidade do recomeço para os seres humanos, a rotina, a repetição e os prazeres do pecado. Inês decide voltar para a morada dos deuses, mas antes deseja ver o que se esconde por trás da Porta do trevo de quatro folhas da ópera.

Na companhia do Poeta, Inês retira-se para um momento reflexivo. O Poeta entrega-lhe uma súplica aos deuses, em favor dos seres humanos.

A Porta da ópera está aberta, e todos procuram ver o que se esconde por trás dela, sem nada enxergar. Os Bem-pensantes, Os Decanos, o Vidraceiro, todos acusam Inês por forçar a abertura da Porta. Inês tenta falar-lhes das causas pelas quais a mandaram para a Terra. Os Decanos e Bem Pensantes não compreendem Inês, acusando-a de dizer “nulidades”.

O Advogado aparece e lembra à Inês as responsabilidades que agora ela tem por ocasião do nascimento do filho que gerou. Inês sente-se ainda ligada à Terra e desenvolve uma dor no peito, uma angústia. O Advogado lhe explica que aquelas dores são os remorsos.

Inês reconhece que “não é fácil viver uma vida humana”. Antes de voltar aos céus, Inês joga os sapatos sujos de terra na fogueira; seguida pela Porteira que se desfaz do xale, do Oficial que se desfaz das rosas; do Colador de Cartazes que se desfaz da rede; do Vidraceiro que se desfaz do diamante; do Advogado que se desfaz dos dossiês; do Mestre de Quarentena que se desfaz de sua máscara; da Victória que se desfaz de sua beleza; de Edith que se desfaz de sua feiúra.

A deusa parte levando consigo os lamentos humanos.

3.2 - Categorias de reflexão: revendo as pesquisas do *dramaturg* aplicadas à encenação

As pesquisas realizadas no processo de construção do projeto de encenação são chamadas “fora do texto”. Por esta denominação, designamos o que não está visível para o espectador, mas é essencial para compreendermos, espacializarmos e construirmos as condições para a composição das personagens e da ação dramática. Como explica Patrice Pavis, o “fora do texto” abarca tanto o contexto ideológico, histórico, quanto o intertexto, isto é, a seqüência de textos que precede a obra e que, através de todas as mediações e transformações, influi, indiretamente, no texto dramático que, “emitido no palco” a partir de pressupostos comuns ao autor e ao espectador, torna possível uma interação baseada na concretização do ato da leitura. (PAVIS, 2001, p. 172).

Para eleição dos temas de pesquisas prioritários, optamos, como *dramaturgen*, por partir das matrizes eleitas pelo encenador, para concepção do espetáculo. Ele nos ofereceu alguns temas como o expressionismo, o épico, estudos de Freud e Jung (vide matrizes, no anexo). Dividi, com a outra *dramaturg*, temas para explorar. Renata Di Carmo debruçou-se sobre questões relativas à biografia do autor, enquanto eu escolhi estudar mais profundamente disciplinas subjacentes ao teatro, numa tentativa de utilizar os “fora do texto” na encenação. Uma explicação se faz necessária: Renata trabalhou comigo no momento de escrever o projeto de encenação junto ao diretor e, no papel dialógico durante o processo, eu assumi a função de crítica interna nos ensaios, responsável por atividades como as descritas no Capítulo 1. Atividades entre outras que foram sendo executadas durante a construção cênica, principalmente a de estabelecer uma conexão entre o processo criativo e as diferentes leituras dos atores e técnicos.

Desde as primeiras leituras de mesa, os atores encontraram inúmeras dificuldades em construir sentidos para signos como a porta com o trevo. Não conseguiam conectar a simbologia e as questões relativas à espera, sorte e esperança, com o desfile de ações que o texto dramático apresenta. Fiquei responsável por trabalhar a leitura dos intérpretes a partir da palheta de significações composta pela obra de Strindberg, desde o início do processo; mas até quase a estréia, o elenco encontrava-se confuso, sem conseguir estabelecer conexões simples. Optei por retornar à metodologia da leitura de mesa e explorar enunciado por enunciado, tomar referências e estabelecer analogias com teorias “fora do texto”. A importância de se utilizar essas teorias para contextualizar as ações, foi comentada por uma das atrizes, em depoimento para a pesquisa, quase três anos depois da temporada:

O processo do espetáculo "O Sonho" foi para mim um divisor de águas, tanto na minha vida teatral quanto em minha vida pessoal. Aos 21 anos, tinha pouco ou nenhum desprendimento comparado ao que tenho hoje. Este desprendimento é o que considero a "entrega" necessária de uma atriz em relação ao seu ofício. Ficar nua em um palco era algo muito complicado para mim, mas sabia que era preciso fazê-lo, pensava que em algum momento isto haveria de acontecer em minha carreira e a universidade era um ambiente aconchegante para um "debut". Acreditei que, esteticamente, a nudez era realmente necessária àquela cena e sentia algo inenarrável ao fazê-la. Era como uma comunhão, um ato quase que religioso, pois a peça defendia princípios por vezes religiosos em que eu acreditava. Enxerguei todo o processo como uma chance de levar palavras sábias ao público, palavras que, em minha opinião, o mundo precisava escutar. (Marília, atriz do espetáculo *O Sonho*, enviou seu depoimento por escrito.)

Os atores buscam essa compreensão, mas, às vezes, torna-se necessário fornecer-lhes embasamento de fora do texto. Eles precisam acreditar nos conselhos e usar contextualizações que os levem a enxergar a importância dos temas e das palavras do texto escrito (o que chamam de acreditar na

estética), para a construção de suas personagens, de seu desprendimento corporal, de seus gestos, ações, entonações e silêncios.

O estudo de *O Sonho* como teatro e do teatro com a estrutura de um sonho foi a primeira eleição para pesquisa. Como exigência para o trabalho posterior, de aplicação das leituras realizadas nas pesquisas para a cena, estudei, junto com o diretor, as modificações trazidas pelo texto para a estética teatral. Essa pesquisa transformada em texto (Capítulo 2: o autor e a obra) serviu para organizar a encenação e auxiliar na composição de um circuito de concretização do texto dramático. Por concretização do texto dramático, conforme os conceitos de Wolfgang Iser, Ingarden e F. Vodicka (ISER, 1979, pp.83-132), podemos entender o preenchimento das lacunas e dos vazios do texto. Na concepção teatral, significa corporificar os vazios, insuflar de vida os ditos e os não-ditos das palavras escritas pelo autor dramático, dando iconicidade à leitura. É nossa função, como artistas de teatro, transformar o que é lido no que deve ser visto, dando origem a uma nova profusão de leituras. O espetáculo, neste sentido, torna-se uma totalidade complexa que prescinde de sons, luzes, imagens, vida e silêncios.

A arte teatral se realiza pela força da presentificação, do estabelecer, hoje, idéias, pensamentos, questões de ontem confrontando-as com as atuais. A partir destas concepções, exploramos e compomos a adaptação do texto, pensando diretamente na intertextualidade, pensando-a para o palco e para o espectador. Conforme explica Franco Ruffini, pode-se dizer que há uma dramaturgia do texto e uma dramaturgia de todos os componentes do palco, que é a dramaturgia do espetáculo, em que tanto as ações do texto quanto as do palco estão entrelaçadas (RUFINO apud BARBA, 1995, p.240). Para compor essa tessitura e esses elos, muitas vezes tensionados, entre elementos do texto e elementos da cena, realizamos uma montagem teatral. O conceito de montagem, como ensina Eugenio Barba, não apenas implica a composição de palavras, imagens ou relacionamentos, acima de tudo implica um ritmo, e a montagem do ritmo refere-se ao próprio princípio de movimento, tensões, processos dialéticos da natureza ou do pensamento que penetra a matéria (BARBA, 1995, p.159).

Cabe ao *dramaturg* articular elementos extratextuais ao texto escrito para que estes auxiliem a composição e/ou montagem realizada pelo diretor do espetáculo, sua técnica e elenco. Sendo assim, nossa preocupação inicial era estabelecer condições que promovessem, na encenação, a estrutura de sonho construída por Strindberg. Para tal, elegemos cenas e imagens, no intuito de não suprimirmos partes que comprometessem aquele fundamento, mas antes fortalecessem a idéia de uma peça na forma de um sonho. Recorremos, então, como fundamentação teórica, às teorias sobre os sonhos, de

Freud e Jung. Não foi nossa intenção fornecer uma leitura psicanalítica à peça, mas sim encontrar referências que abrissem possibilidades para o conhecimento específico da função do sonho e da posição do sonhador.

3.3 - O Contexto de Pensamento e a Estrutura de *O Sonho*

Ao dedicar-se às religiões e ao conhecimento delas, Strindberg revela a discussão sobre as mudanças do pensamento social e do contexto histórico da época em que escreveu *O Sonho*. Conforme aborda Ubiratan d'Ambrósio (D'AMBRÓSIO, 2002, pp.103-120), em seu texto sobre Expressionismo, desde o início do século XX, uma visão nova de ciência começou a modificar o cotidiano e as relações sociais. Se antes a Matemática encontrou seu apogeu, guiou os pensamentos e manifestou uma supremacia no conhecimento acadêmico e cientificista, naquele momento, a Física e suas aplicações, especialmente na área que ficou conhecida como tecnologia científica, mostrava-se cada vez mais apta a ganhar espaço e força de realização de descobertas. As relações entre ciência e religião, mente e matéria e o próprio fenômeno da vida começaram a ser temas abordados pelos físicos. Esta mudança de pensamento e a inquietude por ela lançada, estimularam perguntas relativas ao espaço e ao tempo. Observamos este tema, presente em *O Sonho*:

OFICIAL	Mas quanto tempo vou ficar aqui?
PROFESSOR	Quanto tempo? Aqui? Então você acredita que o tempo e o espaço existem? E se acredita, será capaz de me dizer o que é o tempo?
OFICIAL	O tempo?...(REFLETE) Não sou capaz de o definir mas sei muito bem o que é. E o Senhor é capaz de me dizer o que é o tempo?
PROFESSOR	Claro que sim!
OFICIAL	Então diga!
PROFESSOR	O tempo? Vejamos!... (MANTEM-SE IMÓVEL, DE DEDO NO NARIZ) Enquanto falamos, o tempo foge!... Portanto o tempo é uma coisa que foge enquanto falo!
ALUNO	(LEVANTA-SE) E eu fujo enquanto os senhores falam! Portanto, eu sou o tempo! (SAI CORRENDO)
PROFESSOR	É perfeitamente justo, segundo as leis da lógica.
OFICIAL	Mas nesse caso, as leis da lógica são falsas, logo, (nome do ator), que acaba de fugir, não pode ser o tempo!

PROFESSOR	É igualmente justo segundo as leis da lógica... embora seja falso!
OFICIAL	Sendo assim a lógica não tem sentido!
PROFESSOR	Parece-me bem que sim!... Mas se a lógica não tem sentido, é porque o mundo inteiro é absurdo! E que diabo faço eu aqui a ensinar -lhe o que é absurdo? ... Se alguém quiser me oferecer cerveja iremos tomar um banho! (STRINDBERG, O Sonho, Cena X)

O homem comum, segundo Ubiratan d'Ambrósio (D'AMBRÓSIO, 2002, p.108), foi afetado pelas manifestações de questionamentos e promessas advindos de uma nova forma de ver o mundo, que resultava na observação de fatos e de fenômenos dos séculos anteriores, mais precisamente nos séculos XVI e XVII. Procurava-se, então, a necessidade de um observar mais rico, que teve como consequência um imaginário também rico que se difundiu nas manifestações culturais e artísticas. Como afirma D'Ambrósio, essa ampliação do imaginário nos domínios do real foi aos poucos sendo passada para a literatura, para as artes plásticas e, por que não dizer, apontadas também para o teatro.

Ainda segundo o autor, o conhecimento científico dominante tem suas origens nas tradições judaicas, incorporadas no cristianismo e no islamismo. A mais importante e marcante dessas tradições e pensamentos é a chamada sacralidade do tempo. Esses pensamentos envolvem a reflexão da sacralidade do tempo e do espaço, a partir da qual se desenvolve a história por meio do estímulo ao imaginário, das reflexões sobre o encontro do ser humano com as divindades, com a onipresença, a onipotência, a transgressão e a transcendência do próprio tempo e do espaço e do pensamento do que seja realmente espaço e tempo na descoberta da descontinuidade. A história é marcada pela visita dos deuses, pelas aparições. Passado e presente são orientados e aparecem e desaparecem na transcendência. A espécie humana busca ansiosamente um encontro com um deus, com algum criador (vista numa acepção de religião) e com a busca da própria transcendência do espaço e do tempo (ciência). Essa superação e descobertas foram os motores de pensamento que impulsionaram uma nova era.

Inês transcende espaço e tempo, para encontrar-se com os seres humanos e verificar como eles vivem. A deusa, caída na Terra, filha de Indra, demonstra compaixão e distância pelos seres humanos. É em seu casamento com um humano, o Advogado, que ela pode se elevar acima da humanidade. Em um diálogo com o Advogado, a filha de Indra diz que comerá repolhos, embora seja para ela um tormento.

Já que o Advogado diz que não palpitará sobre a arrumação, embora seja para ele um tormento: “Será um convívio sob tormentos! Por que o que alegra um, atormenta o outro. Ao que a deusa afirma: Que lástima pelos homens.” (STRINDBERG, *O Sonho*, Prólogo)

INDRA	E o que vês, minha filha?
INÊS	Vejo... Como é belo!... florestas verdes... águas azuis... Montanhas brancas... campos dourados de trigo... Ah, como é bela...
INDRA	Sim. A Terra é muito bela Como toda a criação de Brahma Mas, há muito tempo, no princípio do mundo, Ela era ainda mais bela. O que terá acontecido? Não sei... Talvez Um acidente na sua revolução... Uma revolta reprimida? Seguida de crimes Que era preciso castigar...

Esse encontro, Strindberg escolheu propiciar num espaço e estrutura de transgressão que é o sonho. Junto com a imitação da estrutura de sonho, o autor explora, como em sua pintura, as condições de luz, de duplos, de velocidade de transmutação de elementos e fragmentação, de limites, do atravessar, do umbral, da espera pelas novas descobertas pelas concepções de tempo e espaço. E essas questões de revisão e renovação das próprias concepções trazidas por Strindberg – na metáfora da passagem do umbral, do que se esconde por trás, das repetições de conceitos infundados e da espera humana – eram questionamentos que vinham sendo explorados, seja por meio da necessidade de passar pelas limitações do conhecimento, seja por algumas teorias da Física. Exemplos são os precedentes de investigação abertos por Maxwell, em se tratando das propriedades da luz e como elas atravessam o espaço, e de Leon Foucault que mediu, em 1862, a velocidade da propagação da luz. Outras descobertas e investigações importantes, que podem apontar para um pensamento de construção de um drama na estrutura de um sonho, são as formulações de Max Planck, no final de 1900.

Quase que simultaneamente a Freud – *A interpretação dos Sonhos* é escrita em 1900 –, Planck observou que a repartição espectral da energia de radiação não depende do material de paredes da cavidade e representou a matéria por meio de um grande número de osciladores, dotados, cada um, de uma frequência própria, e que podem emitir e absorver radiações daquela frequência. No século XIX, as teorias sobre a luz apontavam para o contínuo. Na última década do século, e graças ao pensamento de

Planck, começaram a se acumular evidências sobre as estruturas descontínuas da matéria e da eletricidade. Estes pensamentos vinham incorporar as evidências das insuficiências em pensar o universo e os fenômenos na continuidade. Unidos a esses pensamentos encontramos o de Freud com a *Interpretação dos Sonhos*, que lançará novas explicações fisiológicas de fenômenos tais como o funcionamento da memória, a percepção da realidade, o processo de pensamento e uma análise científica dos distúrbios neuróticos por meio dos sonhos. Strindberg não quis falar dos distúrbios estudados nos sonhos, quis apenas imitar a estrutura do sonho, para tentar aplicar no seu drama um ideário de descontinuidade, de incertezas e de fragmentação do tempo e do espaço, num encontro com os pensamentos de sua época e das reflexões dela provinda:

PORTEIRA Mademoiselle desce já!

OFICIAL Bom o carro está esperando, a mesa já está posta, o champanhe está no gelo... Minhas senhoras, permitam que eu as beije!
(ABRAÇA INÊS E A PORTEIRA E CONTINUA CANTANDO)
Vitóri...i...a!

VOZ DE MULHER (DO ALTO RESPONDE CANTANDO) Estou aqui...!

OFICIAL Muito bem! Eu espero! (ANDA DE UM LADO PARA OUTRO)

POETA (À INÊS) Parece-me que já vivi este momento...

INÊS Eu também!

POETA Terei, talvez, sonhado?.

CENA XIII O SONHO

Conforme explica Szondi (SZONDI, 2001, p.91), o final do século XIX foi palco de transformações no plano dramático. A forma poética da utilização da tríade temática: fato, presente, e intersubjetivo foi substituída pelos conceitos antitéticos correspondentes:

Em Ibsen, o passado domina no lugar do presente. Não é temático um acontecimento passado, mas o próprio passado, na medida em que é lembrado e continua a repercutir no íntimo. Desse modo o elemento intersubjetivo é substituído pelo intrasubjetivo. Nos dramas de Tchekhov, a vida ativa do presente cede à vida onírica na lembrança e na utopia. O fato torna-se acessório, e o diálogo, a forma de expressão intersubjetiva, converte-se em receptáculo de reflexões monológicas. Nas obras de Strindberg, o intersubjetivo ou é suprimido ou é visto através da lente subjetiva de um eu central. Com essa interiorização, o tempo presente e "real" perde o seu domínio exclusivo: passado e presente desembocam um no outro, o presente externo provoca o passado recordado. (SZONDI, 2001, p.91)

Assim, a peça social burguesa converte-se necessariamente em épica. O apontamento da estrutura épica está presente, remediada no tema e sujeita ao curso das ações. As figuras episódicas, a convenção interrompida por pausas, os monólogos e as preces são compreendidos, na situação de transição da dramaturgia, por meio da conversão da épica temática em forma, no limiar da dramaturgia moderna. Entretanto, em *O Sonho*, nenhum gênero se fixa completamente, tudo acontece e se desfaz (“o tempo presente e real perde o seu domínio exclusivo”), restando alguns elementos que intencionalmente procuram provocar o fenômeno do *déjà vu*. As cenas são entrecortadas, estão expostas não de uma forma linear, causal, mas fragmentadas e dissolvidas numa espécie de tentativa de dissolução do tempo e espaço. As rubricas do texto servem de importante referência de reflexão para a maneira pela qual se deseja construir a cena

O texto da rubrica aponta para uma reflexão sobre a própria dramaturgia, citando a construção cênica de gêneros, fazendo apenas citações, acompanhando o ideário de não se ter uma forma definida, como na estrutura de um sonho. Assim, Strindberg tenta imitar a forma de um sonho na sua construção dramática, passando em revista os gêneros, sem se prender, no entanto, a nenhuma classificação. Realizando referências aos gêneros, ele visita o realismo através da didascália (composição do cenário da mini casa e colocação de objetos em determinadas cenas, como a que mostra o cotidiano do matrimônio), estabelece cenas do melodrama (o casal amoroso (ele-ela) e as relações familiares), aponta para o gótico (através da utilização da rubrica solicitando uma iluminação escura). É como se cada cena fosse uma versão minúscula de cada gênero. Quando começamos a identificar um, ele se desfigura e dá lugar a outra referência:

(O cenário abre-se lentamente, deixando aparecer um quarto de paredes nuas, com uma mesa e algumas cadeiras. Numa delas está sentado um oficial vestido com um uniforme contemporâneo, mas muito estranho. Balança-se numa cadeira e bate na mesa com o sabre. À direita, um biombo) Cena II

(Ouvem-se vozes por detrás, do guarda-vento que, no mesmo instante, se afasta. Inês e o Oficial voltam-se e mantêm-se imóveis, como que petrificados. A mãe, de aspecto doentio, está sentada a uma mesa iluminada por uma vela, que espevita, que de vez em quando com uma tesoura. A mesa está atulhada com uma pilha de roupa branca, camisas que a mãe marca a tinta com uma pena de pato. À esquerda, um armário) STRINDBERG, O Sonho, Cena III

Strindberg vai figurando e desfigurando a cena, principalmente por meio das rubricas e dos elementos que se transformam, explorando concepções e pensamentos que estavam em plena ascensão em sua época.

Esses pensamentos em transição deram origem ao movimento conhecido por Expressionismo, alguns anos depois. Estudiosos do gênero consideram a dramaturgia de Strindberg, especialmente *O Sonho*, como um dos apontamentos do início da manifestação do movimento. Assim, na encenação, procuramos utilizar referências conhecidas posteriormente como expressionistas, para construção da forma onírica do texto e da busca por uma interpretação intensa por parte dos atores.

3.4 - O Sonho em uma espécie de pré-expressionismo

A expressão é um movimento inverso, do interior para o exterior: é o sujeito que por si imprime o objeto.
Giulio Carlo Argan

Qualquer reflexão que possa remeter ao movimento artístico conhecido pela denominação de Expressionismo prescinde de determinadas considerações iniciais. Argan aborda um pressuposto básico para se entender o movimento em todas as suas manifestações. Expressão é algo que, de pronto, surge na relação do sujeito com o exterior e se objetiva numa atitude volitiva, intensa, por vezes até agressiva. Ela se caracteriza pela manifestação consciente do sujeito que, defrontando-se e confrontando-se com a realidade, reclama uma objetivação de suas afecções subjetivas e quer colocar em pauta o problema da relação concreta da arte (portanto do artista) com a sociedade. Conforme explica Argan, o Expressionismo nasce não em oposição às correntes modernistas, mas no interior delas, como superação de seu ecletismo. A origem comum é a tendência anti-impressionista que se gera no centro do próprio Impressionismo, como consciência e superação de seu caráter essencialmente sensorial, e que se manifesta no final do século XIX, com Toulouse-Lautrec, Gauguin, Van Gogh, Munch e Ensor (ARGAN, 2004, p.227).

O termo Expressionismo começou a se difundir a partir de 1911, no decorrer de uma exposição de artistas franceses em Berlim – entre eles Matisse, Derain, Braque, Vlaminck e Picasso – na ocasião apelidados de *Expressionisten*, denominação criada para diferenciá-los dos impressionistas anteriores. Mas foi Herwarth Walden, galerista, marchand, editor da revista de cultura *A Tempestade (Der Sturm)*,

que consagrou o rótulo em seu ensaio publicado em 1918, chamado *Expressionismus* (CUNHA, 2003, p. 270).

Influências das pinturas de Cézanne e a descoberta desconcertante da fusão intelecto, matéria e espírito, nas obras de Van Gogh, identificando a arte com a unidade e a totalidade da existência, desenvolveram dois movimentos no cerne do expressionismo: o movimento dos *fauves*, na França, e do grupo denominado *die Brücke*, na Alemanha. Argan aponta a importância dessas duas correntes e da própria história cultural, bem como a forma com que essas correntes se expressaram na direção do expressionismo.

Segundo o historiador, a corrente dos *fauves* não teria nascido se, na situação francesa, que se caracterizava pelo interesse cognitivo e pela orientação clássica do Impressionismo, não tivessem se inserido nela, no fim do século, impulsos de acentuado caráter romântico, de origem nórdica: a ânsia religiosa (não a católica, mas a protestante) de Van Gogh e o fatalismo, a idéia de predestinação, a angústia de Munch. O movimento do *die Brücke* não teria nascido se, no decorrer do século XIX, a cultura alemã não tivesse elaborado uma teoria da arte na qual o Impressionismo se enquadrava no que realmente era: não um naturalismo banal, mas uma rigorosa pesquisa sobre o valor da experiência visual como um momento primeiro e essencial na relação sujeito e objeto, um fundamento fenomênico da consciência (ARGAN, 2004, p.228).

É interessante destacar como o Expressionismo se expressa nas duas correntes. A exigência fundamental é a de uma solução dialética da contradição histórica do clássico e do romântico. Solução essa que vai ser perseguida de formas diferentes realizadas por essas correntes, mas que, contudo, querem cumprir as exigências uma da outra. Se aos *fauves*, a solução encontra-se numa classicidade originária e mítica, universal, para os artistas do *die Brücke*, a solução encontra-se num romantismo entendido como condição profunda, existencial do ser humano: a ânsia de possuir a realidade e a angústia, entretanto, de ser arrastado e dilacerado, possuído pela realidade que se aborda. Essa ânsia e angústia é expressa concretamente pelo Expressionismo, nas suas várias manifestações artísticas, já que sua influência não se encontra somente na pintura, mas também na Dança, na Arquitetura, na Música e, no que mais nos interessa nesse trabalho, no Teatro.

Uma das considerações importantes sobre o movimento Expressionista, no que se refere à expressão do corpo e, por consequência, à expressão cênica, remete ao sujeito e sua relação com seu próprio corpo e

o mundo. Os expressionistas colocaram o indivíduo e suas emoções nos palcos. Queriam, como aponta Günter Berghaus criar um teatro em que a alma reinasse soberana em estado puro (BERGHAUS, p.3, mimeo). Portanto, o ator devia basear sua performance em suas próprias experiências emocionais e não na imitação do comportamento de uma outra pessoa. Devia explorar sua própria alma e as manifestações do seu inconsciente, tinha de buscar nos seus sonhos e nas suas fantasias o que há de mais escondido na alma humana e nas suas relações com o mundo externo.

A forma de enxergar a arte e as influências da Psicanálise no Expressionismo sugere que o sujeito encontra-se perdido num mundo alucinado, sem apoio, num espaço contorcido por movimentos sem sentido, movimentos em vão, em direção ao nada, onde nada responde ao seu grito. A radicalidade da experiência da angústia é um dos aspectos da existência humana que o Expressionismo escolhe na formulação de sua linguagem, no sentido de uma expressão apropriada “para uma abordagem poética da vida referida ao amor e à morte” (FRANÇA, 2002, p.122). Como afirma Maria Inês França, em seu ensaio sobre o Expressionismo e a Psicanálise, este universo insuportavelmente incerto, de uma angústia louca, e que coloca o homem numa situação lastimosa, representa a alma da concepção expressionista do homem, assim como a Psicanálise, na sua vertente estética, mostra a inserção traumática do corpo na linguagem:

É a apresentação (*Darstellung*) de um corpo que transborda em expressão como linguagem-ato e que apresenta uma economia do excesso pulsional associada a uma expressividade, que é impressão de uma imagem-na-ação, impressão da mobilidade pulsional do deslocamento metonímico do desejo inconsciente atravessado por imagens que carregam as possibilidades polimorfos da imagem: fragmentação, deslocamento, condensação e deformação do já organizado. (FRANÇA, 2002, p.122)

Na pintura, como exemplo dessa abordagem, encontramos Edvard Munch que parece tentar, de forma frenética, incluir em sua obra o amor, a angústia, o desamparo e a morte. A radicalidade dessa angústia e a perfeita ilustração desse corpo dilacerado, deformado e agonizante em socorro, podem ser vislumbradas na sua obra mais famosa *O Grito*, grito que faz ecoar uma intensa opressão. O significativo grito de Munch desdobra-se no grito expressionista em que o homem age e ao mesmo tempo representa a sua própria ação e a sua revolta. Como aponta França, o grito se associa a um ato carregado de desejo desesperado, um efeito encarnado da destituição da banalidade cotidiana, “suscitando a finitude escandalosa do eu, denunciando a mortalidade que o habita desde sempre”. Como aponta Roger Cardinal, o ponto de partida do Expressionismo é um sentido irreduzível da própria existência do indivíduo (CARDINAL, 1988, p.35).

Se levarmos essa explicação da obra *O Grito*, para o teatro, estaremos diante da interpretação do ator. Conforme as explicações de Patrice Pavis, é ao ator que cabe, em última instância, o papel revelador. Ele tem de interpretar o poeta, por meio de suas próprias interpretações, revelar suas intenções mais secretas, “fazer com que subam à superfície as pérolas que se escondem na profundidade” (HEGEL *apud* PAVIS, 2001, p.254). Segundo Pavis, essa “ex-pressão”, esta “expulsão” da significação, realiza-se melhor em cena, na expressão gestual e corporal do ator. Assim, o ator deve estar sempre atento tanto às expressões de suas emoções, quanto ao gesto que gerará a emoção e que se tornará manifestação dela. A expressão, como diz Pavis, não vai somente do interior para o exterior, mas também do exterior para o interior, “a expressão emotiva sai da expressão exata” (COUPEAU *apud* PAVIS, 2001, p.155).

O teatro expressionista, ainda segundo Günter Berghaus, foi produto de um estilo que passou a se fundamentar, de acordo com algumas encenações, em três principais concepções: na expressão corporal (movimento, gesto e voz), na relação direta com a platéia e no apoio da maquiagem, da iluminação e da cenografia.

Essa capacidade do ator e essa intensidade foram e ainda são requeridas às encenações expressionistas. Ao ator cabia a exposição de suas emoções, o que geralmente resultava num estilo de interpretação “espasmódico, convulsivo, aos salavancos, com gestos febris, movimentos bruscos de cabeça”. Como afirma Berghaus, raiva ou desespero eram expressos por meio de poses grotescas e braços erguidos para o alto. A palavra falada tornou-se um gesto físico (BERGHAUS, p.5, mimeo). O que confirma a idéia de Cardinal, de que o ponto de partida do expressionismo encontra-se no indivíduo que, possuído pelos apelos insistentes de seus impulsos, começa a formular expressões de sua emoção íntima que tenderão a confirmar “a superioridade daquele que sente” (CARDINAL, 1988, p.35).

Algumas das encenações e dramaturgias consideradas expressionistas, pré-expressionistas ou até mesmo surrealistas são importantes para serem estudadas, na medida em que podem nos oferecer indicações de como o expressionismo foi e é trabalhado na interpretação do ator, nas significações e leituras realizadas pelo encenador, nos cenários que procuram fornecer subsídios para as necessidades de fragmentação, desdobramentos requeridos pelo movimento expressionista e pela dramaturgia, que aos poucos foram influenciando o movimento e sendo influenciado por ele. É nesse momento que Strindberg nos traz, em 1901/1902, com *o Sonho*.

Um dos exemplos mais famosos de um encenador considerado posteriormente expressionista, que trabalhou com *O Sonho*, é Max Reinhardt. Alguns estudiosos definem o diretor como um dos primeiros representantes da estética expressionista, especialmente pelo emprego de procedimentos inéditos de iluminação e organização do espaço cênico (FERNANDES, 2002, p.231).

Reinhardt foi um pioneiro ao encenar Wedekind, um dos grandes atores e dramaturgos expressionistas, e a construir nos palcos vários textos de Strindberg, especialmente os últimos, como *Sonata dos Espectros*, *Rumo a Damasco* e *Peça de Sonho* ou *O Sonho*, todos encenados por volta de 1911. Reinhardt e Strindberg concretizaram uma união que se tornou importante para entender a relação de influência e impulso da dramaturgia para com a encenação e vice-versa. Essa união pode ser discutida com base na escolha de Reinhardt do texto *Peça de Sonho* ou *O Sonho*.

Sílvia Fernandes dá uma explicação sobre o texto, que pode nos ajudar a compreender o que talvez possa seduzir um encenador a encená-lo ou a chegar ao ponto de ter levado Artaud a dizer que encenar *O Sonho* é o coroamento da carreira de qualquer encenador:

A atmosfera de sonho, a dicção lírica, a projeção cênica do drama de estações e a caracterização abstrata das personagens encheram os palcos alemães de imagens simbólicas que conseguiam capturar a angústia e a alienação social da jovem geração expressionista. (FERNANDES, 2002, p.232).

A escolha de Strindberg por Reinhardt, portanto, não é em vão. August Strindberg, ao lado de Frank Wedekind, é considerado por alguns teóricos como ponto de partida para uma dramaturgia expressionista. A peça que alguns traduzem como *Uma peça de Sonho* outros *Um jogo de Sonho* e, ainda, *O Sonho*, escrita em 1901/1902, incursiona por imagens e situações oníricas. Nas palavras do próprio Strindberg:

o autor procurou imitar a forma incoerente, mas aparentemente lógica do sonho. Tudo pode acontecer, tudo é possível e verossímil. Tempo e espaço não existem mais. Os personagens se desdobram e se multiplicam, desaparecem e se condensam. Mas uma consciência suprema os domina a todos: aquela do sonhador. Para ele não existem segredos, incoerências, escrúpulos e leis. Ele não julga e não absolve, ele não faz senão relatar o sonho. (Prefácio de Strindberg à obra)

Como abordei anteriormente, Strindberg, em seu texto, procura transformar os espaços mentais, relatados pelo sonhador, em concepção cênica. Segundo ele mesmo conta, não quis, entretanto, escrever um sonho, mas aproveitar-se da estrutura do sonho para construir sua dramaturgia. Assim, estabelece, como aponta Fernandes, complexas visualizações dramáticas, feitas de lugares de ações fragmentadas, salas simbólicas, representações simultâneas de interiores e exteriores:

(Mudança de cenário. A cena se transforma num escritório de advogado. O portão permanece, mas vira uma separação entre o escritório propriamente dito e a sala de espera. O lugar da porteira, aberto em direção ao público, tornou-se o bureau do advogado; e a tília, sem suas folhas, tornou-se um cabide de casacos. O mural está coberto de editais e sentenças. A porta com o trevo é, agora, a porta de um arquivo. O advogado, de beca e gravata branca, está sentado à esquerda, atrás da separação, diante de um púlpito coberto de dossiês. Seus traços acusam um sofrimento infinito. Seu rosto é branco e coberto de rugas, há manchas roxas em torno dos olhos. De uma grande repugnância, sua face reflete todos os vícios com os quais seu ofício lhe obriga a conviver. Um de seus escrivães é maneta e o outro cego de um olho. As pessoas que esperavam a abertura da porta permanecem em cena como se agora esperassem ser recebidas pelo advogado. Parecem estar lá desde sempre. Inês, que ainda veste o xale da porteira, e o oficial, estão em primeiro plano) (STRINDBERG, *O Sonho*, Cena v).

A estratégia de Strindberg, segundo Fernandes, é a de encenar a experiência interior como resultado da apresentação do espaço dramático, sendo este uma sucessão de imagens e quadros espaciais que se transformam e “acabam dramatizando o processo temporal de percepção”(FERNANDES, 2002, p.232); e é nesse ponto que *O Sonho* pode vislumbrar a chegada, pincelar a possibilidade de uma estética expressionista.

Reinhardt encontrou, nessa dramaturgia, importante inspiração e argumento para sua encenação. Pensando em encenar esse “espaço subjetivo”, criou, em 1906, *Die Kammerspiele*, um pequeno estúdio de apenas 292 lugares. Segundo relatos, Strindberg visitou o teatro e ficou impressionado com o contato próximo entre o palco e a platéia, separado por apenas três degraus para conferir a atmosfera íntima tão cara a Reinhardt e a ele próprio¹⁰.

Como aponta Fernando Midões (MIDÕES, em *Nota sobre Strindberg*), os expressionistas alemães – e aí podemos enquadrar Reinhardt, ainda que seu ecletismo não o enquadre totalmente no movimento

¹⁰, O próprio Strindberg e Flack criaram em Estocolmo o Teatro Íntimo, antepassado dos teatrinhos de bolso, cenários de tentativa de estilização dos elementos no campo da luminotécnica, tendentes à criação de atmosferas.

expressionista – descobriram o “expressionista” Strindberg. Foram encenadores como Reinhardt e suas tendências expressionistas que puderam revelar à Europa a obra de Strindberg, particularmente *Uma peça de Sonho*, *A Estrada de Damasco* e *A Sonata dos Espectros* e concretizar idéias do autor.

Pode-se observar, portanto, as presenças – ainda que somente apontadas – da temática e da posição expressionista, no anseio por uma maneira de se colocar o indivíduo como apto a expressar suas mazelas, a gritar, mesmo que seja para o nada, ou em busca do nada, através da eterna espera (como quisemos, através da eleição das partes do texto na compilação, enaltecer). A citação ao expressionismo perfaz-se também no teatro, onde encontramos indícios anteriores à “sistematização” e tomada de força do movimento, nas artes plásticas que, da forma mais explícita, o consagrou.

O artista expressionista, em qualquer dos segmentos artísticos, é o homem despedaçado que se constrói na passagem dos contrários, como o herói do drama de estações Strindbergueano (FERNANDES, 2002, p.224). Ele também deseja manifestar-se de forma a fazer das relações sujeito-objeto, não mais simples inspirações para suas obras, mas verdadeiros movimentos de expiração, de purgação, do que lhes é intrínseco, angustiado e tensionado pela projeção dos mundos interiores.

Capítulo 4 - Processo e construção

A encenação de *O Sonho* partiu do processo de leitura de um texto dramático e buscou combinar métodos que priorizam a narrativa e a ruptura ocasionadas pela estrutura onírica em que foi construído o texto escrito. Sabemos que ler uma literatura dramática não significa seguir ao pé da letra um texto como o informativo, jornalístico, por exemplo, mas construir um mundo ficcional, estabelecer um “como se fosse verdade”, numa atividade que pressupõe um trabalho ativo de imaginação do leitor, compondo uma situação para os enunciadores (Que personagens? Em que tempo e lugar? Em que tom?). Toda a leitura é realizada dentro do propósito e perspectiva de uma espacialização dos elementos dinâmicos do drama, por meio de leituras chamadas horizontais e/ou verticais, ou simplesmente leitura do texto teatral, que reserva diferenças com outras modalidades textuais, por expor-se a todas as linguagens não verbais: a música, a cenografia, rítmica.

Conforme explica Patrice Pavis, (PAVIS, 2001, pp. 227-228) para este processo de espacialização e transformação da ação lida em ação vista, podemos nos valer de duas formas de leitura: a leitura horizontal e a leitura vertical. A leitura horizontal ou sintagmática coloca-se no interior da ficção, segue o rastro da ação e da fábula, observando as seqüências, encadeamentos de episódios, priorizando um fluxo narrativo. Escolhe materiais cênicos que se integram ao esquema narrativo e favorecem a idéia do espetáculo em progressão.

A leitura vertical ou paradigmática favorece as rupturas do fluxo dos acontecimentos, para se ligar aos signos cênicos e aos equivalentes paradigmáticos dos temas que eles evocam por associação. O leitor não mais se interessa pelas seqüências dos acontecimentos, mas pela maneira segundo a qual eles estão dispostos (épico). Ele tem como preocupação constante fazer “intervir seu juízo crítico”(PAVIS, 2001, p. 228).

Para essa combinação de leituras na formação do processo de construção cênica, optamos por nos valer de pesquisas teóricas que visassem esclarecer, dialogar e lançar novas questões e idéias, novos signos, para a composição de um sistema cênico global, no qual as teorias pudessem servir de instrumento para possibilidades diversas de construção de sentido.

A indumentária, por exemplo, de responsabilidade da figurinista Márcia Nemer, utilizou repetições de acessórios, multiplicação de apliques etc, optando por colaborar com as referências utilizadas pelas caracterizadoras, a partir das pesquisas sobre a pintura do artista Chagal. A maquiagem dos atores foi composta a partir da análise do texto e da seleção de características físicas e psicológicas das personagens, lidas por meio da inspiração das figuras e das categorias cromáticas de Chagal (vide fotografias da maquiagem no anexo), obra que se destaca pela atmosfera do onírico na reprodução das fábulas e imagens de casamento, festas etc.

Em uma aula da Profa. Flora Sussekind, na Unirio, durante o processo de criação do espetáculo, conversamos sobre todas essas utilizações, e a professora resumiu as possibilidades de encenação advindas da análise dramaturgica. Escrevi, então, um e-mail para o aluno-diretor:

Ontem a Flora falou da montagem e desmontagem sugerida pelo texto. Cenários modificam, mas permanecem alguns elementos que se relacionam com que ela chamou de passagem do umbral, da porta fechada e instigadora, do vedado, do limiar. Ela falou da possibilidade em construir cenicamente essa coisa do que se vê, mas não é pra ver, do escalonamento em planos de imagens.

Falou também das zonas cambiantes de iluminação. A luz móvel como proposição de uma dança da luz. Ela estava explicando especificamente das rubricas que sugerem a delimitação de uma luz móvel que interfere na luz da cena. Trabalhando com o sombreado dentro da cena. A luz dança na mão dos atores e parece criar um duplo de sombra neles. E vc gosta de fazer isso o que está na rubrica!!! A utilização das velas, os modos de iluminação dentro da cena, entram para compor e criar outras zonas de pontos focais. A iluminação escura, descrita nas rubricas invoca uma cena que não tem contornos definidos, as sombras dos personagens passeiam como espectros. E os atores se movem com a sombra. A pessoa e sua luz figuram o ser mais que um, a humanidade descrita na peça.

Falou também das didascálias corporais, descritas na peça e da sugestão dos quadros vivos. É como se Strindberg trouxesse para a dramaturgia os quadros que ele compunha na vida real, nos seus auto-retratos. Por isso *Edith pára com as mãos no rosto. Três criadas abraçadas, olham os dançarinos...* etc. Por isso a rubrica final é praticamente a proposta de um quadro vivo. *Ela entra no castelo. Música. O Castelo incendeia-se, o clarão do incêndio ilumina o fundo do cenário, uma parede de fazes humanas interrogadoras, tristes, desesperadas...* Isso é legal pra brincar com a coisa do expressionismo e com o melodramático. Strindberg nas rubricas faz quase um inventário de gestos óbvios, quase que uma brincadeira com o gesto melodramático.

Ela falou também das rubricas que jogam com o espaço-coisa e a interpretação do ator/atriz. Por exemplo: o oficial na cena II cutuca, futuca o sabre. Em outra cena aparece outro elemento e a qualidade de cutucar novamente: a tesoura e o espevita. É como se os motivos se repetissem com modificações que ainda

permitissem uma lembrança. Uma lembrança de sonho!!! Puxa de novo isso, mas de forma diferente! (vide e-mail na íntegra nos anexos)

O texto teatral *O Sonho* possui um prólogo que encaminha a viagem da personagem à Terra, onde a voz do deus Indra conta à filha as ações que ela observará. No momento de composição do espetáculo, aplicamos o histórico de aparecimento de indícios épicos do texto grego, na encenação. Construimos a voz de Indra por meio de um coro de atores nus que, em uníssono, recitavam e explicavam ações dos seres humanos. A presença dos atores, entrando junto no espaço cênico e formando, em vários momentos, um posicionamento coreográfico no campo de atuação, eram referências explícitas à utilização de um coro e de composição de quadros vivos – a própria utilização da nudez remete a isso. O praticável, como cenário, fora utilizado para explorar o intuito da transformação dos elementos e da revisão de gêneros que Strindberg imprimiu em seu texto. Da mesma forma, as outras mídias e a utilização do vídeo e do *videomaker* estabeleciam um recorte, um caráter informativo e narrativo não só dos acontecimentos da fábula, mas do próprio fazer teatral, na proposta de uma discussão da própria linguagem. A partir de nossos estudos, decidimos investir na aplicação dos estudos teóricos e dialogamos constantemente na tentativa de incorporarmos nossas descobertas e aprendizados à cena. O fragmento do e-mail redigido por mim ao diretor exemplifica nosso exercício e aponta para uma intervenção de tempos em tempos, durante o processo criativo, o que remete à função do *dramaturg* como o primeiro crítico interno do espetáculo em elaboração.

Da mesma maneira, nos diálogos do advogado, valemo-nos de momentos épicos, para estabelecer uma interação com o público. A interpretação do ator estabelecia uma conexão com a platéia, de maneira a comentar, instaurar questionamentos e juízo crítico, durante sua narração sobre as ações humanas. O ator que construiu a personagem do advogado abusou desses procedimentos, dirigindo-se, durante seus diálogos, ao público, estabelecendo uma relação de testemunhas em sua defesa ou em defesa de sua causa. O ritmo utilizado na dicção de Rafael auxiliou as quebras e direcionamento de falas à platéia, a carga de emoção e força na voz, e nos brindou com algo de visceral, além das medidas, numa busca por indicações de interpretação expressionista que auxiliava a quebra de uma realidade.

O termo épico foi pela primeira vez empregado por Piscator, mas se tornou conhecido na década de vinte, por meio de Bertold Brecht, dramaturgo e *dramaturg* que conferiu esta nomenclatura ao estilo teatral de representação, que ultrapassava a dramaturgia clássica, nomeada, também, de aristotélica, baseada na ação dramática, na progressividade da ação, nas tensões e conflitos. Conforme conta

Patrice Pavis, (PAVIS, 2001, p. 130) já podemos observar momentos épicos na Idade Média, por meio dos mistérios e suas cenas simultâneas, como também pode-se observar pítas de momentos épicos, na origem grega dos textos teatrais, na presença do coro que recita a ação, na existência dos prólogos, interrupções, epílogos, relatos de mensageiros etc.

O teatro épico de Brecht nasceu como reação às chamadas ‘peças bem feitas’ e como reação ao fascínio catártico do público, tentando encontrar e acentuar a intervenção de um narrador, de um ponto de vista sobre a fábula. Brecht explicou as diferenças entre as duas formas de teatro e das passagens de uma forma a outra, no seguinte quadro (BRECHT, 2005, p. 30) :

Forma dramática de teatro	Forma épica de teatro
A cena personifica um acontecimento	Narra-o
Envolve o espectador na ação e Consome-lhe a atividade Proporciona-lhe sentimentos Leva-o a viver uma experiência O espectador é transferido para dentro da Ação É trabalhado com sugestões Os sentimentos permanecem os mesmos Parte-se do princípio que o homem é conhecido o homem é imutável	Faz dele testemunha, mas Desperta-lhe a atividade Força-o a tomar decisões Proporciona-lhe visão do mundo É colocado diante da ação É trabalhado com argumentos São impelidos para uma conscientização O homem é objeto de análise O homem é suscetível de ser modificado e de modificar
Tensão no desenlace da ação Uma cena em função da outra Os acontecimentos decorrem Linearmente <i>Natura non facit saltus</i> (tudo na natureza é gradativo) O mundo, como é O homem é obrigado Suas inclinações O pensamento determina o ser	Tensão no decurso da ação Cada cena em função de si mesma Decorrem em curva <i>Facit saltus</i> (nem tudo é gradativo) O mundo, como será O homem deve Seus motivos O ser social determina o pensamento

O procedimento de distanciamento ou estranhamento foi imensamente divulgado por Brecht e diz respeito à tomada de distância da realidade apresentada. Este princípio estético, como relata Patrice Pavis, pode ser encontrado em qualquer linguagem artística; aplicada ao teatro, ela abrange as técnicas “desilusionantes”, revelando os artifícios da construção dramática ou da personagem. A atenção do espectador se dirige para os materiais cênicos de criação da ilusão, para a divulgação em cena, para a maneira com que os atores compõem suas personagens (PAVIS, 2001, p.106). Para Brecht, o distanciamento faz a obra de arte passar do plano de construção metodológica estética, para assumir uma responsabilidade ideológica da obra de arte. Assim, como resume Pavis, é possível vislumbrar procedimentos épicos nos seguintes níveis de representação teatral:

- A fábula conta duas histórias: uma é concreta, outra é sua parábola abstrata e metafórica.
- O cenário apresenta o objeto a ser reconhecido (ex. a fábrica) e a crítica a ser feita. (exploração dos operários) (BRECHT, 1967, vol. 15, pp. 455-458)
- A gestualidade informa sobre o indivíduo e sua pertinência social, sua relação com o mundo do trabalho, seu *gestus*.
- A dicção não psicologiza o texto; ela lhe restitui o ritmo e a fatura artificial (ex. pronúncia musical dos alexandrinos).
- Em sua atuação, o ator não encarna a personagem; ele a mostra, mantendo-a a distância.
- Dirigir-se ao público, *songs*, mudanças de cenários à vista do público são outros tantos procedimentos que quebram a ilusão. (PAVIS, 2001, pp.106-107)

Não optamos pela gradação dos acontecimentos. Utilizamos, muitas vezes, a leitura vertical, na medida em que elegemos trabalhar com rupturas à maneira dos sonhos, para construir o ÉPICO sobre os homens, para compor a “seqüência de cenas, cuja unidade não é constituída pela ação, mas pelo eu do sonhador ou do herói, que permanece idêntico”. (SZONDI, 2005, p.64).

A iluminação é um elemento crucial em qualquer espetáculo cênico. Sabemos que o olho humano não funciona sem luz. Uma iluminação insuficiente obriga o público a se esforçar para ver o espetáculo, mas o excesso de luz prejudica sua capacidade de visão.(GRIFFTHIS, p. 8, mimeo). Com o progresso da tecnologia cênica, a iluminação se transforma em um poderoso instrumento de precisão e mobilidade. Não cumpre somente o papel de iluminar os atores e atrizes ou de tornar visíveis as suas ações e os cenários. A luz agora é capaz de criar uma atmosfera, de traçar um espaço, delimitar o momento temporal, possibilitar a construção da psicologia da personagem ou participar da ação cênica. (SARAIVA, *A semiologia da encenação*, p. 19, mimeo) A iluminação foi utilizada em *O Sonho*, como instrumento de

passaporte para o onírico e também como material para as quebras épicas propostas pela direção do espetáculo.

Para essa idéia de grande sonho, assim como a iluminação, a utilização dos sons e da trilha sonora tornou-se fundamental. A música serviu como elemento de estranhamento (quebra da quarta-parede) e, também, porta de entrada para o mundo onírico, indispensável para a composição da peça, na estrutura de um sonho. Assim como a revisão de gêneros proposta por Strindberg, a indicação do diretor para a sonoridade era a de se utilizar diferentes ritmos do *techno* ao *funk*, do clássico ao forró. Esta diretiva e a importância das criações musicais para a composição do espetáculo foram essenciais. A criação do espaço sonoro e dos desenhos provocados pelo som ficaram a cargo de uma equipe de músicos que os criaram a partir da reflexão sobre a prática e de estudos teóricos. Como relata um dos músicos, Bernardo Pellon:

A trilha da peça O Sonho foi feita a partir de algumas referências musicais pré-existentes que serviam de guia para os ensaios, e em vários casos, quando não tinha essa referência, as idéias surgiam a partir dos ensaios, das sugestões contidas no texto, e principalmente do diálogo com o diretor. O primeiro momento antes da composição de fato, assistimos ensaios que eram feitos “passadões” onde a peça era feita do começo ao fim, as cenas já ensaiadas eram interpretadas e as que ainda não estavam feitas era feita uma leitura do texto pelos atores. Neste momento, junto com a leitura do texto, fomos marcando no texto alguns momentos que poderiam entrar música, e os que já tinham as músicas de referência, cronometramos a duração de cada cena e já era possível começar a esboçar algumas trilhas. Esta foi a primeira trilha para teatro do grupo Quatrilha e a primeira trilha de cada um dos integrantes e o que me surpreendeu foi como a idéia que temos ao ler o texto é diferente da idéia que temos ao ver a peça encenada ou a idéia do diretor e da equipe. É impressionante como um mesmo texto pode trazer interpretações tão distintas, e como os atores, direção, figurino, luz, cenário e trilha são tão influentes no resultado final. Mudando qualquer pessoa envolvida nesse processo já muda o resultado final, e o texto que aparentemente é um grande condutor, definidor ou estrutura rígida que não pode ser modificada parece um mero coadjuvante no resultado final. Um exemplo, que me chama atenção é primeira música do Quatrilha que aparece na peça. Apesar de ser a primeira, foi uma das últimas a ser feita. Ela liga uma introdução, que havia um momento com toques de tambores e cantos indígenas, ou algo baseado nisso, mas que não foi feito pelo Quatrilha, com a primeira cena. Mesmo depois de muitos ensaios e de várias músicas compostas, imaginávamos uma coisa meio Debussy, uma música etérea e cheia de fantasia. Quando conversamos com o diretor, ele disse que queria um techno, um momento de celebração, pois era a hora que a personagem Inês descia a terra. Nunca imaginaríamos colocar uma música assim nessa passagem, mas embarcamos na idéia. Acabamos fazendo uma música eletrônica com elementos de música brasileira, e durante a música a gravação de outras músicas que iriam aparecer na peça eram citadas, como se a personagem anteviesse o que iria passar. Ficou ótimo, melhor que qualquer coisa que tínhamos pensado antes. Aprendi desde aí que o diretor tem uma visão global da peça pois está envolvido em todos os processos, e, apesar do

músico poder apresentar a ele uma solução musical que ele nunca seria capaz de imaginar por não ser músico, este também pode apresentar soluções inimagináveis para o músico e sua opinião é sempre a mais importante. Por outro lado, muitas vezes a trilha influenciava na cena e na interpretação. Algumas cenas surgiram após a composição da música, e toda coreografia e intervalos entre falas e encenações em geral foi feita a partir da música. E em contrapartida a cena e a interpretação voltavam a influenciar a música pois algumas partes exigiam correções. Como não existia a cena, algumas músicas acabavam durando mais ou menos do que o necessário. E esse caminho de mão dupla é muito enriquecedor para o músico que está habituado a ter só influencia dos limites técnicos de composição e instrumentais. A trilha no geral teve o papel de ambientar a cena, e de levar o espectador aos mais diversos ambientes, além de alguns momentos ressaltarem as emoções vividas pelos personagens. Fizemos também efeitos sonoros, que muitas vezes acrescentava o próprio cenário na questão de ambientação. Havia pouca mudança de cenário, e basicamente uma plataforma móvel que mudava de lugar e servia para configurar os mais variados ambientes. Muito do ambiente espacial era na verdade sonoro, como o escritório que havia barulho de telefone, papéis e objetos sendo manipulados, enquanto que no cenário só tinha uma cadeira. Ou na gruta, que tinha garrafas penduradas para representar gotas, mas era o som de eco de uma gruta, o barulho de gotas, o som distante do mar, com gaiotas e uma corda de barco rangendo que colocava o espectador naquele ambiente. (Depoimento por escrito de Bernardo Pellon, músico)

Strindberg, no Prólogo, estabelece uma espécie de cardápio de estímulo aos sentidos e à emoção do receptor: preenche seu texto com palavras que suscitam o sensorial – éter (convite explícito ao olfato), fogo, raio, relâmpago – e o emocional (“cavalgando na nuvem” estabelece uma relação de retorno às imagens da infância, conforme relatou a maioria do elenco da peça). Priorizando a emoção e os sentidos, a minha indicação como teórica era aconselhar o diretor a tentar provocar, pelo texto cênico, determinadas sensações nos espectadores e também, nos próprios atores. Para a composição do texto cênico, a luz, a movimentação dos atores e a trilha sonora seriam fundamentais. Para o aluno-diretor, a nudez era primordial.

Nos primeiros momentos de ensaio, na preparação do elenco, notei que o aluno-diretor, declaradamente admirador do Teatro Oficina e das construções orgiásticas e festivas do Diretor José Celso, queria se valer da nudez dos atores no início do espetáculo e das seguintes matrizes estruturais para a criação do texto cênico:

A – EXPERIMENTAÇÃO ESTRUTURAL

1 – SENSORIALIDADE

- mexer com os sentidos dos espectadores/utilizar os elementos (terra, fogo, água, ar)

2 – ILUMINAÇÃO

- pesquisa de luz de velas/cromoterapia/cor dos deuses

3 – SONS/ MÚSICA

- universalista

4 – VALORES/RITO

-auto conhecimento

B – TEÓRICA

5- EXPRESSIONISMO E ÉPICO

6 – FREUD X JUNG

C- APLICAÇÃO ESPECÍFICA

2 – ILUMINAÇÃO – O ator se ilumina

3 - EXPRESSIONISMO/ÉPICO – aplicação na interpretação/caracterização

7 – “ATORES DE INTENSIDADE, NÃO DE INTENÇÃO” V. Novarina

9 – AMBIENTE ONÍRICO/METAFÍSICA –instaurar outra dimensão/sair do real

Discuti com ele sobre essa premissa, esses desejos pré-concebidos. Tinha medo de a nudez ser utilizada gratuitamente, o que realmente já vinha acontecendo em algumas experiências passadas do diretor. As reuniões com o elenco já vinham nesta direção, estabelecendo exercícios para os atores (de que inclusive participei ativamente) que incluíam o desprendimento da timidez e a entrega dos corpos à exposição do público. Para a execução da matriz diagramada acima , durante os ensaios, o aluno diretor sugeriu a utilização do que chamou de Projeção Astral:

1/10/2004

1 – Relaxamento Corporal/Campo Físico

2 – Relaxamento Mental/Meditação

3 - Sono leve;emocional

4 – Sono Profundo/sai do corpo, ainda ligado à matriz – fio de prata

5 – Cosmos (céu) – s/ fio de prata – poder transformador

6 – Campo elemental

7 – Campo Sensível

Os exercícios baseados nestes pontos foram conduzidos com cuidado e desvelo. Resolvi participar, pois desejava contrariar a fama errônea do teórico (aquele que só pensa e não sabe fazer). Os itens da chamada *Projeção Astral* procuravam conduzir o elenco à atmosfera do onírico e das quebras propostas pela antítese dormir x despertar. Esta condução revelou outro binômio fundamental de análise textual de *O Sonho*: o sonho x realidade, no campo mental, mas também no físico. A sensorialidade proposta na matriz de orientação para a construção do texto cênico, a busca pela intensidade na construção de personagens e a experimentação com sons e iluminação foram prioridades nos primeiros encontros do elenco. Só depois de se atingir minimamente estes pontos, poderíamos nos debruçar sobre o texto de Strindberg. Outro elemento importante era estabelecer um espaço sonoro que iria entrecruzar, ligar e fortalecer elementos de rupturas com a narrativa e, para isso, a música e a trilha sonora foram essenciais. Como explica Saraiva, o teatro tanto se utiliza de signos visuais como auditivos; usa sistemas de significação lingüística e não lingüística e poderá usar até signos olfativos e táteis (SARAIVA, *A semiologia da encenação*, mimeo, p. 18).

Todos vendados, caminhando por uma sala escura, música indiana e incenso. Assim começamos os exercícios ministrados pelo aluno-diretor. Como ponto questionador das ações na *Cena*, sempre discutia com o encenador sobre as atividades que seriam realizadas no dia. Nesse ensaio, ele me escondeu sua intenção. Resolvi, como os atores, em surpresa, tirar a roupa e participar da dinâmica. Não adianta, por mais antiga que seja a utilização da nudez em cena, somos sempre pegos de surpresa – sempre! Mas, dentro da *Projeção Astral* proposta, a ação pareceu-me coerente.

Ficamos em duplas, escolhidas ao acaso, já que estávamos vendados, e um retirava as peças de roupa do outro. Confesso que, depois de pensar em problemas práticos (depilação, vergonha, menstruação), só conseguia pensar: “Tenho que dar uma razão pra esta nudez, meu Deus!”. O exercício incluía toques no corpo do outro e utilização do sensorial (provar mel, cheirar incenso, perfumes, frutas). Neste ponto, consegui encontrar no texto lido, nas experiências da imersão de Inês na Terra, possibilidades de combinação com os exercícios.

O aluno-diretor, depois do exercício, conversou comigo e definiu que gostaria de fazer uma “criação do mundo”, numa espécie de prólogo cênico, antes de construir visualmente o prólogo de Strindberg. Como, ainda hoje, o diretor é quem manda, nós somente aconselhamos, aconselhei que seria interessante utilizar elementos trazidos pelos próprios atores para a improvisação: maçãs, mel, fogo, barro, água. Cada ator representaria um elemento da natureza: a terra, a água, o ar e o fogo. Todos, ao final, estabeleceriam uma interação com a platéia, já que a intenção da encenação era quebrar a quarta-parede e criar uma espécie de meta-teatro e efeitos de distanciamento. O espaço utilizado não seria o convencional, mas se imporia como uma arena, rodeada por espectadores.

Resolvemos fazer uma prévia de encenação e mostrar a alguns espectadores da Unirio, numa espécie de festival interno, uma parte do processo de construção do espetáculo: seria mostrado o tão famigerado e famoso prólogo – a essas alturas a comunidade acadêmica toda já sabia que o início da encenação era “com todo mundo nu” – e duas cenas somente, a cena da ópera e a do casamento.

O Prólogo cênico ficou constituído como um ritual em que a música passou a ter papel fundamental. Não iria fazer como atriz esta mostra, mas, em cima da hora, a artista que representava o vento desistiu, brigou com o diretor e saiu. Senti-me na obrigação de entrar em cena, no lugar dela (ainda não havia processado bem a necessidade da nudez), representando o ar. Escolhi dois tecidos e com eles fiz uma dança. Problema solucionado. A interação com a platéia dava-se pelo oferecimento da maçã com mel, pela proximidade dos corpos nus dos atores com os espectadores, pela inserção dos receptores no espetáculo ritual, por meio da iluminação (penumbra com tochas).

Esta primeira encenação serviu como um teste-pesquisa para a montagem completa do texto de Strindberg, que aconteceu cerca de seis meses depois. Resolvemos utilizar a idéia do “ritual” como encenação anterior ao prólogo, mas tudo estava diferente. Na etapa de trabalho final, o elenco não era mais o mesmo, permaneciam somente dois atores e a equipe técnica. Tudo teve de ser modificado.

A nova equipe encontrou dificuldades para reconstruir aquele ritual, seja pela utilização da nudez, seja por dificuldades de construção no processo criativo. Embora fossem fornecidos subsídios para criação, com exercícios direcionados da mesma forma da primeira etapa de ensaios, os atores sentiam-se “travados” e com pouca invenção. Em uma aula com um preparador corporal, eles conheceram mantras

e músicas indianas que lhes auxiliaram numa espécie de “desprendimento” e desinibição. Dos quatro elementos, somente um resistiu às mudanças: o fogo. A opção de marcação foi simples: como não havia mais tempo para trabalharmos os atores, decidimos por simplesmente estabelecer uma ciranda que remetia ao primitivo e aos rituais indígenas, com os atores cantando. Os homens faziam a ciranda munidos de tochas e todos, bem alto, repetiam um canto indígena norte-americano e um canto australiano.

Como unir esse novo texto, o texto cênico, àquele de Strindberg que me seduz pela magia, pelo mistério do sonho aos olhos do sonhador? Como aproximar essas leituras? Como não deixar assassinar Strindberg, na composição de uma leitura cênica? Era o momento de trabalhar *O Sonho*, do autor sueco, com o elenco.

Senti que o verdadeiro encontro com a obra escrita começa aí, e é nessa fase que os “conselhos” do *dramaturg* são extremamente necessários para conjugar o texto com o leitor e, mais ainda, conjugar dois textos: o escrito e o cênico. Dentro do esforço do *dramaturg* em utilizar as pesquisas teóricas e dialogar com a encenação, escrevi, na época, para o diretor:

Considerações sobre o Primeiro Improviso do Ritual:

Oi Zé! Em primeiro lugar, queria dizer que acho que a metodologia de escrever cartinhas para vc surtem mais efeito que ficar falando na sua cabeça. Aprendi isso por um certo tempo de convivência com vc, em que já aprendi muitas coisas. Não que vc não seja aberto a conversa. Mas acho que vc gosta de coisas escritas, fica triste quando não enche a folhinha (rsss).

Queria falar com vc sobre o que vi ontem. Primeiramente, resolvi não participar por um simples fato: acho e agora tenho mais certeza ainda disso, que posso ajudar mais e aprender mais (de acordo com o que estou estudando sobre o dramaturgista) estando de fora. Assim, posso ousar em escrever cartinhas opinativas como essa pra vc.(rss).

Gostei do que vi, embora o improviso tenha partido de um lugar que não sei se realmente é o lugar. Não sei se vc me compreende, vou tentar explicar: lembra que o Ricardo falou da questão da quebra, das coisas desconectadas (dramaturgia e ritual) e da questão de escolha, de opção cênica???

Ontem o ritual foi definitivamente para um âmbito tribal, não que isso seja ruim, pelo contrário, mas como vc mesmo disse para mim no tel. Aquele dia, tem coisas do ritual, seja ele grego ou primitivo, que todo mundo sabe, é o óbvio. E o meu medo é estarmos optando e levando os atores para um óbvio desconectado, quando teríamos a opção de dar um fio narrativo para a construção do improviso e a dramaturgia que segue.

Dentro disso penso em algumas coisas entre a análise dramatúrgica e o que vi: de início no prólogo temos um importante signo que remete a um contexto específico: o âmbito dos deuses, a morada dos deuses e o mundo criado por essas forças que entram em comunhão e requerem cada vez mais a comunhão, ou fecundação dos seres e dos elementos que povoam o universo terrestre. Quem desce é uma deusa, contrariando o mundo masculino, impositivo e espalha com ela a sensualidade e uma nova forma de ver e fazer e ouvir. Nesse sentido a fecundação, como vc mesmo disse ontem adquire outro tônus. E ela está acima de tudo nesse caso, aproximada a constituição da cidade, da prosperidade dos seres humanos, que vivendo uma subvida, são dignos de lástima. Portanto, não sei se a tônica do ritual deve ser somente a do primitivo e do nascimento do homem. Gostaria imensamente de propor que vc propusesse um rito de chamada dessa deusa, como uma festa urbana: o texto do prólogo é claro: ela se sente seduzida pelo chamado dos homens/mulheres. Acredito então que interessante seria essa imagem de um rito grego, que é diferente um pouco do rito primitivo e é um pouco mais denso, remetendo mais aos homens e mulheres como elementos constituintes de uma SOCIEDADE que é diferente de uma comunidade tribal. Sociedade que é abertamente criticada por Strindberg na sua estrutura. A verdade é que a última cena culmina com um ritual fúnebre privado, onde todos queimam suas mazelas e fazem culto ao morto como ancestral sagrado. É um ritual dos âmbitos da Polis. E é isso que se torna importante entender para que não caiamos no mesmo erro da desconexão. O Ricardo na época, lembro, que nos lançou um desafio, de encontrarmos um caminho entre uma linguagem própria de encenação e a linguagem da dramaturgia do texto eleito.

O primitivo é o óbvio ululante e fazer os atores pularem do primitivo para algo que dê um encadeamento é que é o grande desafio. Acho que vc pode e tem talento para levá-los a descobrir isso. Aquela idéia sua da fecundação, vista como união dos elementos é demais. Isso remete aos deuses e aos mistérios de vida e morte, ultrapassa o senso comum e a tentativa de qualquer cópia (não quero ouvir as pessoas insistindo m dizer que vc copia o Zé Celso, acho isso ridículo e acredito que essa não seja sua intenção, apesar de vc apreciar a linguagem dele).

Então por que não pensar ao invés do nascimento do homem, por exemplo, no surgimento da deusa, num rito agrário e fecundação dos elementos, como vc mesmo disse? Experimentar outras coisas, para depois escolher. Para poder pegarmos as referências, peneirá-las, não copiá-las, mas construirmos a linguagem do nosso grupo, do nosso Sonho.

De alguma maneira precisávamos salvar o texto escrito, já que a intenção inicial era utilizá-lo como argumento preponderante e levá-lo quase que completamente à cena. Pensei em diversos argumentos e, com a teórica que trabalhou comigo, comecei a pensar em possibilidades de referências diferentes para inserir a cena da criação do mundo no prólogo da viagem de Inês à Terra. Neste ponto, recebi carta branca do aluno-diretor, li e reli o prólogo com os atores várias vezes, perguntei-lhes sobre suas impressões, sobre as emoções causadas, sobre as influências e intertextualidades que eles percebiam.

Notei que a grande maioria tinha imensas dificuldades em entender o texto, em atribuir-lhe sentido. Comecei a explicá-lhes os mundos ficcionais que estavam abertos, escancarados e à espera de interpretação. Notei que as referências que possuíam estavam longe de encontrar a “filosofia” explícita que o autor firma para a exigência mínima do contrato com o leitor. Eles não conseguiam construir imagens, a despeito da profusão delas.

Strindberg queria partilhar conosco o mundo da alquimia, da magia, da realização pelo sonho, do caos, das descobertas e das esperanças pelo nada. O Prólogo nos dá elementos nesta direção, Inês se perde (a desordem) e acaba por ser arrastada para a Terra (descobre as pessoas, as desgraças, as festas, a alegria, o riso e as lágrimas). O espectador, o leitor, é chamado a ver o mundo através dos olhos da filha de Indra. No texto, o autor desenvolve referências explícitas a códigos e ensinamentos da Religião Hindu, do Budismo Tibetano, que podem facilmente ser entendidas, se desconhecidas essas religiões, por meio das descobertas da própria protagonista que se surpreende ao ver que Imaginação e Vida se misturam, que ficção e realidade se mesclam, a partir de uma semi-realidade e do ato de irrealizar-se para concretizar o sonho, de montar e descartar imagens:

INÊS – Ainda não é hora meu irmão. Quero primeiro que o xale esteja saturado. Desejo, sobretudo, recolher nele os seus próprios sofrimentos e todos os crimes, roubos, calúnias, ofensas que se tem confessado.

ADVOGADO – O teu xale não será suficiente, minha querida. Olha para estas paredes! Não se dirá que todos os pecados da terra pousaram nelas? Olha para estes papéis! São relatórios sobre a injustiça!... Olha pra mim! Aqui, ninguém sorri, só se vêem olhares maus, bocas que fazem esgares, punhos que se estendem... Todos!... Despejam sobre mim a sua maldade, a sua inveja, as suas desconfianças!... Olha!... As minhas mãos estão negras... já não se podem lavar! Repara como estão todas cortadas, como sangram... (Strindberg, *O Sonho*, Cena V)

Entender este chamado é fundamental para a concretização da interação texto-leitor. Da mesma maneira, os vazios, os pontos de indeterminação, os não-ditos do texto fazem uma espécie de conexão com o receptor, atraindo-o para a construção das cenas em sua imaginação:

Assim, a multiplicidade de significações possíveis deve ser constantemente reduzida pela observação da conectabilidade dos seguimentos textuais, ao passo que, nos textos ficcionais, a conectabilidade interrompida pelos vazios torna-se variada. Eles abrem um número crescente de possibilidades de modo que a combinação dos esquemas passa a exigir a decisão seletiva do leitor (...)

(...) Quando os vazios rompem com as conexões entre os segmentos de um texto, a plena eclosão deste processo se dá na imaginação do leitor.

(ISER, 1979, pp.108-109)

Os atores encontraram muita dificuldade para esta interação inicial, caíram na armadilha de Strindberg, perdidos nas imagens provocadas, no estímulo ao sensorial, entraram no mundo dos Sonhos e esqueceram de imbricar o racional nas suas leituras. Assim, acharam difícil entender os questionamentos da deusa e sua busca por experiências, no Prólogo, para prosseguirem a leitura do restante do texto. Construir sentidos tornava-se quase uma catástrofe, já que, imersos em seus “sonhos”, esqueciam a contextualização e as referências presentes no texto escrito.

Lembrei aos atores que o prólogo era simplesmente o contato inicial de uma deusa num local estranho (espaço do vazio – Strindberg não descreve em imagens o processo de descida da deusa à Terra, apenas dá algumas pistas), como acontece conosco, quando viajamos por um país desconhecido, quando descobrimos o diferente. Mas alertei-os de que não podíamos, nesse caso, viajar pelo texto como turistas comuns, mas como espécies de antropólogos que chegam a uma comunidade e decidem estudá-la, procuram encontrar similitudes e diferenças em relação à sociedade em que vivem, estranhar hábitos, descortinar mistérios e construir conhecimento a partir de uma seleção, uma combinação e uma auto-indicação de referências, lacunas e preenchimentos. Como *dramaturg*, procurei selecionar elementos que entrassem em consonância com o texto cênico que, de alguma forma, deviam se encaixar para compor o texto final, representar as imagens suscitadas no texto escrito em conformidade com as construídas pelo texto cênico do improviso, contextualizar as cenas de nudez e as palavras do autor. Afinal, como explica Iser, o leitor deve adquirir um *sense of discerniment* e isso requer a capacidade de se abstrair de suas próprias atitudes, para que ganhe a distância necessária ao julgamento de seu próprio modo de orientação (ISER, 1979, p.111).

Os atores, sem roupa, faziam exaustivamente improvisações de cenas rituais (utilizando os elementos da natureza), os cantos e a percussão, ao vivo. Em um destes improvisos, comandi o exercício, pois o diretor estava ausente e eu já acumulava a função de assistente de direção na montagem. Pedi que falassem o texto em coro, movimentando-se pelo espaço e construindo formas geométricas que iniciassem com o círculo, forma escolhida para os grandes rituais e as celebrações. O aluno-diretor chegou e encontrou o início da peça, os atores fazendo um ritual na Terra, nus, em círculo, com fogo e música. A deusa entraria em um praticável empurrado pelos atores nus e, retornando ao círculo, seria dado início ao Prólogo: era a deusa, também nua, surpreendida pelos seres humanos. Bingo! A nudez encontrou seu lugar no texto de Strindberg, assim como foram utilizados o fogo e a iluminação para

concretizar as referências sensoriais ditadas pelo autor e estabelecidas pelo aluno-diretor, nas suas matrizes estruturais para a encenação. O restante das imagens surgiu no espaço deixado por Strindberg, para a viagem da imaginação do receptor. Assim, pude perceber, como Iser, que:

Nossa discussão da construção de imagem (*Vorstellungsbildung*) mostrou que os esquemas do texto tanto apelam para um conhecimento existente no leitor, quanto oferecem informações específicas, através das quais o objeto intencionado – mas não dado – pode ser representado. (ISER, 1979, pp.108-109)

Percebi, como teórica do teatro, que foi preciso ler as leituras dos atores, estudar o processo cognitivo da leitura, verificar que suas criações ocorriam no momento em que o reforço da atividade de combinação de elementos textuais era quebrado pela não continuidade de ligação consistente entre dados da percepção. O próprio texto de Strindberg incita a uma quebra de continuidade de percepção e construção de sentidos no ato da leitura. O autor escreve sua obra, utilizando-se da imitação da forma de um sonho, desconexa, mas lógica na aparência. O desfile de ações humanas é apresentado dentro dessa quebra sucessiva de imagens, dentro da necessidade de estabelecer, através da teatralidade, a estrutura proposta por Strindberg em *O Sonho*, e dos inúmeros vazios propostos para a entrada do leitor no mundo onírico. Esta entrada do receptor na estrutura do sonho se dá pela velocidade da construção imagética proporcionada pela seqüência de inúmeras possibilidades conferidas pelo texto escrito. Desta forma, entramos em consonância com o que afirma Wolfgang Iser:

Disso resulta um acréscimo da atividade constitutiva do leitor, pois se trata agora de converter as articulações aparentemente livres dos esquemas de uma configuração (Gestalt) integrada. Assim, por via de regra, a quebra da *good continuation* pelos vazios provoca o reforço da atividade de composição do leitor, que tem agora de combinar os esquemas contrafacutais, opositivos, contrastivos, encaixados ou segmentados, muitas vezes contra a expectativa aguardada. Quanto maior a quantidade de vazios, tanto maior será o número de imagens construídas pelo leitor. A razão disso se encontra naquela estrutura descrita por Sartre: como as imagens não podem ser sintetizadas em uma seqüência, se é levado a abandonar as imagens formadas, a partir do momento em que as circunstâncias nos forçam a produzir outra. Pois reagimos a uma imagem, à medida que construímos uma nova (ISER, 1979, p. 110).

Vejamos um exemplo da construção de imagens primárias e secundárias, por meio da Cena IV, que chamávamos de Cena da Ópera, uma longa Cena em que a espera, temática emblemática da época de Strindberg, nos chega por meio da personagem do Oficial. Os pontos de indeterminação e a quebra de

seqüência são tão intensos, que devemos abandonar rapidamente a imagem que nos é dada, para continuarmos nossa atividade diante da dramaturgia:

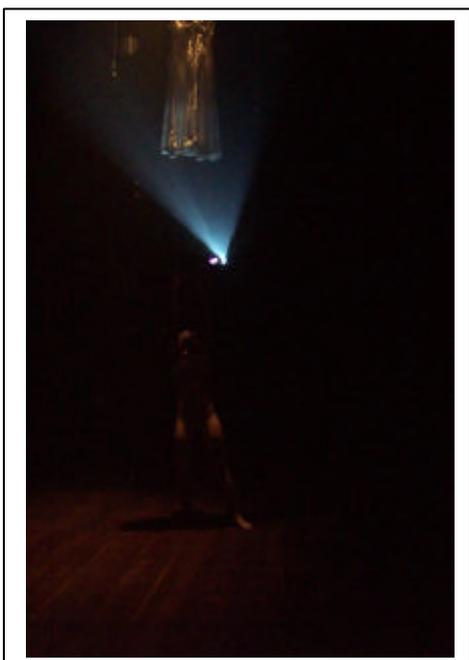
OFICIAL – Ela já não deve demorar... Diga-me minha senhora, aquele acônito azul lá fora... Vi-o quando era ainda criança... É ainda o mesmo, não é? Estava num presbitério...Eu tinha sete anos...lembro-me muito bem.. Há duas pombas azuis, debaixo daquela flor... Mas agora é uma abelha que entra no cálice... Então... eu disse de mim para mim: apanhei-a!...e apertei a flor entre os dedos... Mas a abelha picou-me através das pétalas e chorei... A mulher do pastor aproximou-se e pôs me a terra molhada no dedo... E depois, ao jantar... comi morangos silvestres com creme! Parece que a noite está caindo! Para aonde é que o senhor vai? (STRINDBERG, *O Sonho*, CENA IV)

Como leitores, especialistas ou não, somos obrigados a uma decisão rápida, para prosseguirmos a construção de sentido, preenchendo lacunas pela imaginação. Precisamos rapidamente descartar o belo acônito formado em nossa mente e assim daremos lugar às pombas, depois às ações das abelhas, para chegarmos ao escarlate do sangue em composição com o posterior vermelho dos morangos.

Entendi que colocar em cena esta sucessão de imagens conseguida através da leitura seria essencial para compor a estrutura de sonho, reclamada pelo autor dramático e projetada pelo encenador, por meio de seu projeto inicial, em suas matrizes de trabalho. O desafio seria trabalhar a dificuldade dos atores de ler, de entender que, na aparente impossibilidade de uma lógica na interpretação e nas motivações dos personagens, na concretização de uma imagem única para cada cena, é que encontraríamos uma maneira de adequar as referências, combinações e indicações da equipe, suscitadas no ato da leitura. E, somente assim, foi possível encontrar realmente um caminho para a tessitura do espetáculo.

Capítulo 5 – Cena por cena

CENA 1



Na composição da estrutura cênica, de acordo com as diferentes leituras da equipe técnica e das matrizes estabelecidas para a encenação pelo diretor, optamos por utilizar o praticável, presente em cena desde o prólogo, como estrutura coringa, objeto cênico que iria se transmutar em diferentes significações. Ofereci ao cenógrafo, ao encenador, ao iluminador e ao figurinista um estudo sobre o expressionismo, a montagem cenográfica de *O Sonho* pelo diretor Reinhardt, na época de Strindberg. As pesquisas auxiliaram na possibilidade de transformação de elementos e maneira de utilizá-los em cena.

O praticável, assim, transformou-se no castelo, predito na rubrica inicial da Cena 1 e também nos diálogos. É por meio da imagem do castelo, apresentado pela personagem Vidraceiro, que Inês começará a conhecer as angústias dos homens e mulheres na Terra. Antes do encontro com o Vidraceiro, a atriz, nua, vê cair do céu um vestido. Ela se veste, numa espécie de referência explícita à confirmação de seu rito de passagem. Vestida, encontra o Vidraceiro que lhe aponta o praticável.

Como o espaço cênico era uma sala e os espectadores estavam posicionados em arena, pusemos o praticável em uma extremidade e os atores na outra, numa penumbra, e foco no praticável e na dupla de intérpretes. A música e aproximação dos atores, em contraposição à distância da estrutura, visava estabelecer uma atmosfera onírica, ressaltando a ilusão e a fantasia. Deixamos a cargo dos sons, silêncios, dizer dos atores e da iluminação sob a estrutura a concretização da imagem do castelo e de sua representação na peça: uma metáfora de nós mesmos, nossas esperas, ilusões e prisões.

Esta cena apresenta, também, o prenúncio de uma ação importante da personagem, lida como se fosse sua primeira missão na Terra: libertar um prisioneiro.

CENA II



A trilha sonora tornou-se ponto importante para a composição das cenas. Com a mudança da luz e a música instrumental composta especialmente para cada um dos personagens que entravam no espaço cênico, iniciamos a segunda cena. Nesta parte da encenação, a leitura do texto pelos atores foi essencial. Como *dramaturg*, li e reli, várias vezes com eles, o texto da cena, pequeno, mas importante, porque ele daria o tom de Inês e suas descobertas. Era fundamentalmente a primeira das ações concretizadas e que dariam início ao predito desfile das mazelas humanas relatadas por Strindberg.

A busca pelas entonações certas não passava pela leitura de mesa. Optei por solicitar que os atores, com as indicações do diretor, especializassem o texto, colocassem-no no espaço. O diálogo, entretanto, parecia esvaziar-se. Somente o ator que fazia o oficial tinha um objeto em mãos, um sabre, solicitado pela segunda fala do texto. Pedi que ele enunciasse a fala, com foco no sabre e na sua utilização, que ela não ficasse circunscrita a uma indicação de suicídio explícito por meio do corte, mas que outras partes do corpo fossem utilizadas, pois este objeto apareceria transmutando-se em outros objetos de corte ao longo do texto. O intérprete, então, ajoelhou-se e começou a bater com o sabre e a cabeça no chão (depois ele foi colocado em cima do praticável, numa referência à torre e à sala do castelo).

O ator continuou a bater com a cabeça, sucessivamente, até a chegada de Inês. A personagem admirou-o de longe e, quando se aproximou, o ator levantou o sabre e apontou para o próprio pescoço. A ação de salvamento era simples: a atriz arrancaria-lhe o sabre.

A aparente simplicidade da interpretação foi, na verdade, um empecilho para os atores. Como explorar este salvamento de forma que esta ação modificasse o curso da personagem principal?

Conversei com os atores e disse-lhes que, no texto, os espectadores veriam as ações pela personagem Inês e que eles não deveriam ter medo de utilizar, como referências explícitas para a encenação, imagens e ícones de heróis e heroínas conhecidas em suas próprias trajetórias. A partir disto, pesquisamos, com o elenco, de quais heróis e heroínas da infância e de seus próprios sonhos eles se lembravam: foram citados, a Mulher-maravilha, a She-ra, a Mulher-gato, o Super homem, entre outros.

A partir da conversa sobre a composição das personagens em desenho animado, o ritmo do desenho e, por consequência, do movimento das personagens, propus uma improvisação, baseada nesta pesquisa, à enunciação e à espacialização do texto escrito. Aline, a atriz protagonista, brincou com o sabre do Oficial, Acauã, como se fosse a She-ra. O ritmo das falas ficou mais acelerado e alegre, ganhou em confiança e comicidade. O tom morno de Inês deu lugar a uma entonação mais vigorosa e feliz. Aline fez, do Oficial, seu soldadinho de chumbo e começou a olhá-lo desta maneira.

Acauã conferiu à personagem a imagem do soldadinho de chumbo, optou por executar seus movimentos e proferir seu texto, com uma sensibilidade distante da dureza de um militar; ele humanizou a personagem e preencheu-a com ares românticos, estabados, inseguros e com certo virtuosismo corporal.

Diante da ação dramática do salvamento, a personagem Oficial deveria manter-se indecisa, numa referência explícita do ser humano à resistência à mudanças, à preferência da ilusão à realidade, ao medo de encarar o real e o novo, preferindo estar preso às suas antigas formas de ver o mundo e a si mesmo:

OFICIAL Francamente não sei: de qualquer forma eu sofrerei. Na vida, cada alegria é paga com uma mágoa duas vezes maior. É duro permanecer aqui, mas se tiver que comprar minha liberdade, terei que pagar seu preço três vezes em sofrimento! Inês, acho que prefiro ficar aqui...desde que possa vê-la de vez em quando.

A indicação para Acauã era a de inserir na interpretação uma linha de estranhamento ou distanciamento, à maneira de Brecht, conforme pesquisas realizadas. Seus gestos, nesses momentos, corresponderiam a verdadeiras ações físicas, pois desejávamos obter, por meio da entonação e da desconstrução do corpo da personagem, um distanciamento para, intencionalmente, como no teatro épico, lançar questões da peça e da vida, de forma que incitasse pensamento crítico e uma leitura racional do espectador. A pesquisa sobre o teatro épico e suas possibilidades foi utilizada como matriz de encenação para o espetáculo e escolhíamos, nos textos, os núcleos para aplicar determinadas técnicas. A própria estrutura do texto, descontínua, em fragmentos, à semelhança de um sonho, auxiliava nesse processo de quebra do fluxo de ilusão.

O hábito de encarar uma representação de caráter artístico como um todo não se destrói facilmente. Todavia, é, sem dúvida, necessário destruí-lo, se se quiser estudar um efeito isolado, entre muitos outros. O efeito de distanciamento é obtido no teatro chinês do seguinte modo: Primeiro, o artista chinês não representa como se, além das três paredes que o rodeiam, existisse, ainda, uma quarta. Deixa saber que estão assistindo o que faz. Tal circunstância afasta, desde logo, a possibilidade de vir a se produzir determinado gênero de ilusão característico dos palcos europeus.

CENA III



Esta cena sofreu alterações de corte em algumas falas. Foram suprimidas algumas repetições, e optamos por nos valer de algumas técnicas, numa espécie de metateatro e discussão de escolhas

estéticas de encenação. Nesta cena, aparecem o pai, a mãe, o oficial, Inês e Lina. Retiramos alguns objetos importantes da cena, em benefício de uma “Homenagem” ao processo de construção de cenas e estilos. A “ordem” do encenador era de que fizéssemos desta cena uma verdadeira novela mexicana, pois, nesse momento, o oficial era descoberto como filho do casal e recebia um nome, Alfredo, numa referência ao momento da despedida da mãe e aos ensinamentos que ela deixava no momento de sua morte. A utilização do distanciamento da personagem seria um momento especial nesta parte da peça, em que o oficial, agora conhecido por todos como Alfredo, aparecia liberto do castelo, acompanhado por Inês. Ocorre também, nesta cena, a primeira identificação de Inês como a filha de Indra .



A MÃE Alfredo! Chega Aqui!
 Quem é esta moça?

O OFICIAL (Em voz baixa)
 É a Inês

A MÃE (No mesmo tom)
 Ah! É a Inês...sabe o que dizem? Parece que é a filha do deus Indra, que desceu à Terra para ver como vivem os homens... Mas nem uma palavra ... a ninguém!

Optamos por utilizar o praticável como interior da casa e a linguagem do vídeo para explorar a aplicação da linguagem de teatro ao melodrama mexicano. Assim, o *videomaker* colocava-se inteiramente na cena e, ao vivo, as imagens eram exibidas no telão. Usamos a técnica de dublagem, pois os atores dobravam os papéis e, enquanto uns faziam a voz, os atores de dentro da estrutura, na casa, realizavam o gestual mudo. A técnica aplicada forneceu à cena uma inspiração expressionista de interpretação (pelos gestuais de desespero exagerado e sentimentalismo expresso visceralmente) e, pela dublagem, adquiriu um humor crítico ao melodrama e a programas de TV, conhecidos pelos espectadores.

A cena era encerrada com uma quebra total da ilusão, à forma épica. A atriz que encenava a mãe do Alfredo/ Oficial saía da estrutura/casa e falava diretamente à platéia, saindo da postura da personagem. A luz da cena foi completamente alterada, todas as luzes foram acesas, numa espécie de tentativa de “acordar” a platéia da ilusão, e a atriz, com o elenco todo congelado num quadro vivo, proferia as seguintes palavras, como que conversando com o público:

A MÃE Quando se faz uma boa ação, há sempre quem a ache má e que se queixe, e quando se faz bem a uns, faz-se mal a outros! Que vida esta!

Vejamos a cena a partir da leitura da fotografia:



Na foto de Rafael Moraes, uma parte do espaço cênico é apresentada com algumas indicações importantes de escolhas da encenação. Já de início, não se identifica uma unidade de espaço e um realismo que possa ser observado. Isto é, não se identifica claramente uma casa, uma rua, uma sala. Entretanto, vê-se, à esquerda da foto, uma estrutura de madeira que abriga a cena. A estrutura possui duas escadas laterais, uma espécie de “escada de beliche”, que insinuam a utilização dos dois planos, alto e baixo, propostos pela própria estrutura. Nela estão dois atores. A atriz encontra-se sentada em uma cadeira, “congelada” num plano médio; isto é; não está deitada no chão, nem em pé e encontra-se imóvel, contrastando com o ator que, esse sim, age. O ator encontra-se de pé, apontando para outro ator que está ao longe, junto a uma fileira de cadeiras, onde vemos pessoas do público. O apontar do ator, de dentro para fora da estrutura, desenha com seu braço uma linha que percorre o espaço cênico e o divide. À frente do ator estão as cadeiras com uma parte do público – é possível observar duas arquibancadas laterais ao fundo – o que indica um palco arena. Nessas cadeiras, algumas simples e, no meio, um banco de praça, encontram-se dois outros atores. Por trás deles, podemos observar um telão que projeta a imagem facial do ator que aponta e, assim, alarga o espaço cênico falsamente circunscrito na estrutura.

A cena que a fotografia apresenta explora duas linguagens e utiliza-se do vídeo como recurso e proposta cênica. A demonstração dessa proposta fica clara ao verificarmos a presença do *videomaker* em cena, dela participando, sendo colocado à frente da estrutura, quase como numa marcação performática. O próprio figurino do *videomaker* já aponta para essa inserção dele na cena. Está todo de preto, com uma saia preta sobreposta, o que reforça sua posição performática e participante da cena. O preto do “figurino” do *videomaker* inaugura um duplo sentido da sua presença e uma dualidade que será reforçada por outros elementos, construindo o nível de estrutura fundamental que parece percorrer dois caminhos na cena: o privado – o não privado – o público e o público – o não público – o privado. Para explicar melhor esse percurso, é preciso situar também os outros atores na cena, o que é possível por meio de uma categoria topológica esclarecedora.

O teatro prescinde de escolhas e a fotografia serve como documentação e iluminação dessas opções feitas; a fotografia clareia uma escolha da direção. Fazendo um desenho, com o *videomaker*, de quase um semicírculo, três atores estão perfilados em diagonal. Estes estão voltados para a cena, da qual também fazem parte, entretanto, no âmbito do que não é o privado (não estão dentro da estrutura), mas do que não é o público em sentido puro, já que somente suas vozes vão ao encontro dos atores de dentro da estrutura. A direção optou pelo jogo da dublagem, numa brincadeira explícita ao gênero

melodramático, numa referência à novela mexicana. Por meio da fotografia, isso pode ser observado na marcação dos participantes da cena e na colocação do espaço. A estrutura de madeira sugere o invólucro (âmbito privado) no qual estão os dois atores que, como se pode observar, possuem gestos exagerados. A atriz sentada está com a cabeça pendida para o lado esquerdo, numa posição que insinua tristeza, dor, amargura. Tem os braços ao longo do corpo, segurando uma mantilha vermelha que faz coro à sua indumentária também vermelha. Essa colocação e posicionamento na cadeira, num plano mais baixo em relação ao ator que com ela faz a cena, entram em conformidade com a condição da personagem que, segundo o texto, encontra-se doente, “muito doente”. Seu *partner* encontra-se de pé, apontando ao longe. Vemos sua expressão exagerada, conforme a pretensão da encenação (exagero melodramático), sendo valorizada pela própria linguagem do vídeo que projeta a imagem do ator em *close*.

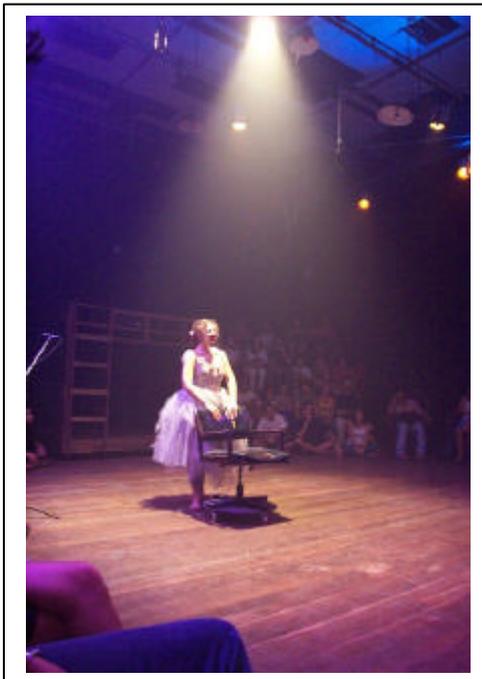
A caracterização da personagem, sua maquiagem, também pode ser visualizada na fotografia por meio desse recurso de imagem no telão. O rosto do ator tem uma base branca, o que intensifica a expressão e traz uma certa dramaticidade-comicidade à cena; ajuda a explorar as expressões e a exagerá-las. Desce de seus olhos marcados, escuros, uma espécie de triângulo desfeito, na cor verde, que se encontra numa espécie de escorrer por esse rosto. Uma espécie de lágrima despedaçada confere ao rosto arredondado, “Feliniano”, do ator uma sugestão expressionista de interpretação. O casal faz sua cena o tempo todo dentro da estrutura. E, no final, a personagem da mãe irrompe a cena em uma quebra Brechtiana com “a moral” da história. As vozes, no entanto, são dos atores de fora da cena, os três atores que estão perfilados à esquerda da estrutura. Somente suas vozes interferem na cena, mas são elas que dão o tom e impulsionam os gestos. Os três atores da voz de dublagem estão, assim, como observadores participantes da cena. A eles não é dado somente ver, mas interferir num espaço que aponta para a existência de um campo do não-público, do interdito, do escondido que, no entanto, interfere. Ao mesmo tempo, é uma interferência dada a ver, não se esconde a opção da dublagem, o recurso fica evidente ao espectador que escolhe a imagem e a sensação que ela provoca ou prefere ver os atores dubladores que fazem, à ,vista de todos uma metalinguagem, uma explicação da própria cena.

Dentro da estrutura, está o casal, numa referência ao clã familiar, à proximidade, à intimidade. O conflito doméstico, privado, desenrola-se para a platéia que, como *voyeurs*, espiam por duas linguagens distintas: a do teatro e a do vídeo. A presença do telão faz surgir a possibilidade de um não-público sendo transgredido e transformado no não privado. O espectador pode espiar detalhes aumentados pelo vídeo, detalhes do gestual das personagens, de sua maquiagem e expressões. É como se estivesse

olhando pelo buraco da fechadura com uma lente de aumento. O espectador invade assim o clã familiar, vencendo ou articulando uma espécie de luta, privado vs público. “O olho pela fechadura” é inserido definitivamente pelo olhar do *vídeomaker* que escolhe, recorta, mostrando ao espectador o que lhe é ou não permitido ver.

O interessante é notar a rede que tece o texto fotográfico, o que ele diz sobre a cena e como ele faz para dizer o que diz. O fotógrafo se posicionou de modo a “revelar”, “escrever”, com a luz, os elementos que compõe a cena. Todos esses elementos congelados pela arte do fotógrafo tecem juntos o texto da imagem da cena e esclarecem as escolhas da encenação e suas raízes teóricas, suas estruturas profundas delineadas pelo binômio público x privado.

CENA IV – ÓPERA



O texto da Cena IV, ou Cena da Ópera, como a chamávamos, estabelece a peça de itinerário, famosa na Dramaturgia de Strindberg, à semelhança de sua trilogia *Rumo a Damasco*. Nesta parte da obra, passam diante da filha de Indra, diversos personagens em ação. Em sua maioria, são personagens sempre à espera, à eterna espera, temática fortemente presente na dramaturgia de *O Sonho*. A rubrica inicial da cena apresenta objetos e cenários indispensáveis para esta compreensão:

(A tela de fundo dá lugar a um novo cenário . No meio de um muro em ruínas, um portão de ferro dá acesso a um corredor que leva a uma clareira verde e bem iluminada no centro da qual nasce um imenso acônito azul. À esquerda do portão, a porteira está sentada numa cadeira de palha. Um xale cobre-lhe a cabeça e os ombros. Tricota uma colcha com desenhos de estrelas. À direita, um mural que o colador de cartazes está limpando. Perto dele, uma rede de pesca. Mais à direita, uma porta com uma abertura em forma de trevo de quatro folhas no alto. À esquerda, uma frágil tília de tronco negro e folhas pálidas. Embaixo, um respiradouro)

A leitura de mesa foi indispensável para a preparação dos atores. Como proposta inicial, solicitei aos atores e às atrizes que separassem, na cena, o tema, as imagens suscitadas, as emoções e as referências que lhe eram suscitadas no momento da leitura. O elenco leu diversas a cena, silenciosamente e em voz alta, escreveu textos sobre suas impressões, mas, responsável pelos

métodos a serem aplicados nesse processo, observei a dificuldade de estabelecer um nível racional de leitura. Signos importantes do texto eram esquecidos em prol de interpretações fora do contexto. Expliquei a importância desta cena para a construção do espetáculo, inclusive a importância de deixá-la, como muitos a descreveram, “longa e angustiante”.

Espacializamos a cena, com marcações do diretor, que ditavam aos atores onde deveriam situar-se espacialmente e sua relação com o cenário e as outras personagens. Da rubrica, depreendemos objetos como o xale, o mural de cartazes, a rede de pesca, a tília (que foi executada como um galho revestido de latinhas) e a porta com o trevo, importante signo para a construção da temática da espera.

Os atores passaram a compreender melhor as questões de *O Sonho*, mas, ainda assim, como *dramaturg*, não conseguia enxergar o “encontro verdadeiro”, uma interação com o texto por parte do elenco. Conforme explica Zilberman, (ZILBERMAN, 1989, pp. 55-56) relatando as categorias de atividades simultâneas e complementares da experiência estética, podemos verificar no processo de interação do sujeito com o objeto estético: a *poiésis*, a *aisthesis* e a *katharsis*, cuja concretização depende da principal relação de que é capaz o leitor: a identificação. A *poiésis* corresponde ao prazer de se sentir co-autor da obra. De acordo com Jauss, (JAUSS, 1979, pp. 43) um dos precursores da Estética da Recepção, é esta consciência produtora que estabelece uma conexão interativa da obra com o leitor.

O elenco não conseguia estabelecer uma visão de co-autoria com Strindberg, procurava ainda uma “verdade” distante de ser encontrada, não se colocava como participantes do processo de leitura. Praticamente, duas semanas antes da estréia, com o cenário todo montado, os atores não percebiam significações importantíssimas para a tessitura cênica. Não sabiam, por exemplo, o que significava o trevo na porta, não tinham a menor idéia de por que determinadas situações se repetiam, embora mudassem as personagens. Entretanto, os núcleos de ação do texto escrito e as motivações das personagens eram claríssimas.

A primeira personagem, encontrada por Inês em cena, era a Porteira, ex bailarina da Ópera que, devido a uma desilusão amorosa, nunca mais dançou e ali esperava por seu amor, ouvindo queixas das bailarinas, há mais de vinte seis anos. Um elemento importante foi deixado como seu objeto de cena, um xale, que a Porteira concederá a Inês, para que ela ouça as mazelas humanas. Posteriormente, entram em cena o Oficial, gritando por Vitória, corista, que nunca aparece. Ele passa a perguntar por ela

para todas as personagens, permanecendo em eterna espera. Na cena IV, aparecem uma bailarina, o ponto, um colador de cartazes e sua rede de pesca (pela qual esperou a vida inteira), uma cantora da ópera, uma bailarina que não foi contratada (que depois, em cena, virou Edith, a mulher feia que não foi convidada pra dançar). Todos com problemas, problemas extremamente humanos, de desilusão, de fracasso, de eterna espera, espera muitas vezes pelo nada, pelo que nunca vem. A porta com o trevo é um grande mistério que as personagens tentarão desvendar e que será a tônica para a finalização da cena e a intervenção da quebra baseada no distanciamento Brechtiano que voltamos a utilizar.

A cena IV, portanto, é bem clara, dentro da pesquisa dramaturgica realizada. Sabemos que, com referências explícitas ao Hinduísmo (Inês é filha do deus Indra)¹¹ visto numa acepção maior do que uma crença em particular, como filosofia de vida, como mistura de várias crenças, inclusive a budista, o texto trabalha com a noção da espera e da esperança do ser humano, de suas buscas e frustrações, da forma como age no mundo e como o mundo terrestre o trata. O ponto de partida do budismo é a percepção de que o desejo causa inevitavelmente a dor. Deve-se, portanto, eliminar o desejo para se eliminar a dor. Com a eliminação da dor, se atinge a paz interior, que é sinônimo de felicidade. O *Sonho* relata e expõe o ser humano como aquele que sempre deseja e espera, estando fadado à eterna insatisfação e portanto, à infelicidade.

Prova disso é a frase repetida por Inês ao conhecer cada lamento humano: “Como os homens são dignos de lástima”. Utilizamos, também, a interpretação do Oficial e suas quebras de ritmo na movimentação e na entonação da fala, para explorar o próprio horizonte de expectativa de cansaço da platéia ante uma cena enorme, em que passam pela protagonista diversos personagens, além das idas e vindas do Oficial, o primeiro personagem ligado à Inês, de forma mais próxima. A espera do Oficial por Vitória e sua curiosidade acerca da porta com o trevo (O que há por trás desta porta?) também é a do espectador que passa a viver a angústia da espera.

A quebra da angústia de espera da Cena IV se dá no final, quando o advogado e o vidraceiro estão tentando abrir a porta e ocorre uma batida policial (colocada no espetáculo, motivada pela entrada de um policial no texto). Em cena, os músicos (tínhamos banda ao vivo), entram como policiais e revistam todos os espectadores. Uma quebra na iluminação, todos os frenéis acesos, como se o espetáculo tivesse acabado. A platéia é forçada a levantar e encostar na parede, bem como todo o elenco, menos

¹¹ Indra é um antigo deus da guerra dos Ayras, deus da tempestade que é considerado o chefe dos Devas (semideuses)

Edith, a feia que, num canto do espaço cênico, maquia-se transformando-se numa mulher horrível. A cena encerra-se com a fala do oficial que sai levado pelos músicos-policiais :

OFICIAL “É sempre assim... quando se quer fazer alguma coisa grande e nova! Que seja, vamos procurar um advogado!”

CENA V

A rubrica inicial desta cena retrata a transformação do espaço, requer a transformação dos elementos cênicos, estabelece separação de espaços, deixando entrever, no entanto, a atmosfera do sonho, do grotesco e da repetição de objetos, personagens e situações, mas com outras roupagens:

ADVOGADO

Teu xale não será suficiente. Olhe essas paredes... Dir-se-ia que todos os pecados do mundo estão entranhados nelas. São relatórios sobre a injustiça... Olhe para mim! Aqui ninguém sorri, só se vêem olhares maldosos, bocas contraídas, punhos cerrados... Todos!... despejam sobre mim a sua maldade, sua inveja, as suas desconfianças!...Olha!... Minhas mãos estão negras, não se pode mais lavá-las! Veja como estão rachadas, como sangram. Não posso usar a mesma roupa por mais de um dia: por que depois elas cheiram mal, contaminada pelos crimes dos outros... Por vezes, queimo enxofre para purificar o ar deste escritório, mas isso não adianta nada! durmo aqui ao lado e todos os meus sonhos são crimes! No momento, estou tratando da defesa de um assassino... ainda é suportável, mas o pior, sabe o que é? Tratar de divórcios!... é como se saísse das entranhas da Terra um grito que subisse até o céu!...Um grito contra a suprema traição, a que insulta a força original, a fonte de todo o bem... o Amor!... Pois bem, veja você... depois de terem enchido resmas e resmas de papel com mútuas acusações, basta que um homem cheio de amor pegue um dos à parte, lhe aperte as orelhas e lhe faça, sorrindo, esta simples pergunta: “ Mas que censura você faz ao seu marido – ou a sua mulher?” para que ele – ou ela – fique sem saber dar resposta, incapaz de apresentar suas próprias razões. Trata-se, uma vez creio, de uma alface, de outra vez, de uma palavra mal compreendida, e, na maior parte do tempo, de ninharias! Mas a dor, o sofrimento, sou eu que tenho de os suportar!... Olha pra mim! Pensa que eu seria capaz de conquistar o amor de uma mulher com esta cara de assassino? Acha que um homem honesto se pode confessar meu amigo? Eu que tenho o encargo de pagar todas as dívidas da cidade? Que sofrimentos causa isso de ser um homem!

INÊS

Como os homens são dignos de lástima!

Estudando esta didascália, estabelecemos, com o cenógrafo, uma forma de trabalhar a questão da transformação de espaços e repetição de objetos com outras roupagens, não da forma direta como estabelece a rubrica, mas de maneira mais simples, sem muitas engrenagens ou modificações de mobiliários de cena. Assim, para fornecer o ritmo necessário para o *flash* de um sonho e estabelecer o clima de um escritório de advocacia e o pesar dos personagens, colocamos em cena as personagens da cena IV: a bailarina, o vidraceiro, a cantora, o oficial, o colador de cartazes, a porteira, a mãe, e a própria Inês. Colocamos todos sentados na estrutura, à espera de serem atendidos, e optamos por

trabalhar com um trilha sonora que forneceu sons de máquina de escrever e telefones tocando, reproduzida de forma continuada, sendo somente diminuída no momento da imensa fala do advogado. Optamos por não inserir o escrivão maneta e o escrivão cego, preditos na rubrica.

Rafael Manheimer, o ator que interpretou o papel do advogado, dotou a personagem de um incrível vigor. De aparência muito frágil – o intérprete é bem magro, baixo, franzino – o advogado passou a possuir uma ambigüidade muito interessante, a fraqueza e a força construindo uma personagem que transitou entre as posições de mártir e de herói.

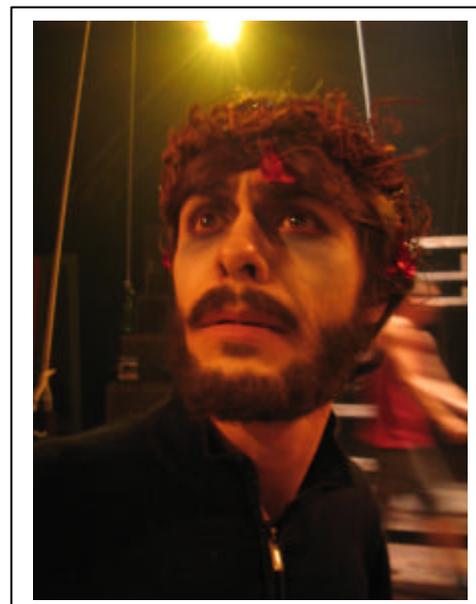
A entrada do ator Rafael na encenação traz um dado interessante para a leitura do processo de construção da peça e de seu produto final. Tivemos muita dificuldade em achar o ator certo; outros dois candidatos, desde os estudos iniciais, passaram pelo papel. Rafael chegou e recebeu o personagem, um mês e meio antes da estréia, no dia 26/ 06/2005. Como relatei no diário de montagem, ele insuflou de vida as réplicas do advogado, conferiu uma força às palavras, de uma maneira quase descontrolada. Ele emprestou ao personagem uma carga emocional tensa, oscilando entre descontrole e meiguice. Perguntei-lhe, numa conversa sobre a interação dele com o texto, como ele via o personagem. Quando ele ia me responder, pedi que não o fizesse; na verdade, nem era preciso, a leitura dele acerca do advogado estava presente em todos os seus gestos, posturas, quebra de ritmos, afetações e expressões.

Conclui que o ator realmente é um leitor em potencial e um co-autor da obra. Nas escolhas de Rafael Manheimer, vemos nitidamente suas opções, referências, combinações e leitura de indicações sobre o personagem. Conversei com ele, então, sobre as perspectivas abertas pelo texto que poderiam ainda lhe auxiliar: é no momento do espetáculo que os sofrimentos humanos serão mostrados e pré-analisados; o advogado mostrará com palavras e exemplos, para a filha de Indra, as frustrações, as misérias e o descontrole dos seres humanos. Apresentado por Strindberg como um “justiceiro” na sociedade, o personagem irá descortinar os sofrimentos humanos e mostrará como Inês realmente tem razão ao se referir aos seres humanos como dignos de lástima. A cena termina com o repararecimento do advogado, procurando por sua Vitória, e as badaladas de um sino. O advogado explica que são sinos anunciando a cerimônia de formatura de doutorado e coroamento da glória pelo título. Numa situação aparentemente absurda, o advogado convida o oficial para receber também o título, e ambos saem de cena.

CENA VI

(O cenário apresenta, agora, o interior de uma igreja. A separação está entre o coro e a nave. O mural de avisos indica os números dos cânticos. A tília-cabide de casacos torna-se um candelabro e o púlpito do advogado, a cátedra do reitor. A porta conduz à sacristia. Os coristas de “Mestres Cantores” representam arautos carregando lanças e os figurantes de Aída carregam coroas de louros. O restante das pessoas permanece no lugar e constitui o público. A tela do fundo é coberta por outro que representa um imenso órgão. Acima do teclado há um espelho que permite ao organista seguir a cerimônia e os gestos dos oficiantes. Os arautos entram seguidos pelos figurantes que carregam as coroas de louros. O advogado se apresenta para receber sua coroa, mas os figurantes se recusam a coroá-lo, virando-lhes as costas e saindo pela direita. O advogado, morto de vergonha, apóia-se numa coluna. A cena está vazia. Ele está só)

Esta cena começa com a descrição da cerimônia. Realizamos, para concretizá-la, improvisações com o View points, método norte-americano construído pelas diretoras Anne Bogart e Tina Landau, para preparar atores-bailarinos à interação corpo-ambiente. Desde os apontamentos do diretor da peça, ainda no projeto de encenação, nas matrizes de trabalho do espetáculo constava a exigência de uma linha de interpretação e direção, pautada na questão da interação dos atores com o texto, com o ambiente (real e onírico), com o corpo e com os outros atores. A ordem para os intérpretes era a de uma interpretação baseada na intensidade, não na intenção. Assim, o improviso pautado nas diversas informações e estímulos recebidos tornava-se fator fundamental para a composição da cena.



Todas as diretrizes para a construção cênica davam-se nesse sentido. No entanto, foi somente nesta cena, além do prólogo, que conseguimos estabelecer condições fundamentais para a aplicação de uma metodologia que permitisse compartilhar técnica e improviso, concretude dentro de uma aparente instabilidade, idéia de que o corpo e a interação do ser humano com o ambiente e com o tempo

constroem identidades e história, estabelecem trajetórias e referências que são selecionadas pelo indivíduo. Um corpo em processo estabelece relações, encontros e afeta o ambiente.

O *View points* (Pontos de Vista), (BOGART, Anne & LANDAU, Tina., 2005) pode ser lido e aplicado como exercícios de improvisação criados a partir das premissas do tempo e do espaço, articuladas em nove categorias: andamento, duração, repetição, relação sinestesia, topografia, arquitetura, gesto, forma e relação espacial. O *View points* possibilita escolhas não limitadas rum viés psicológico e individual, propondo ações compartilhadas no tempo e no espaço. O intérprete não se limita a lidar com marcações preestabelecidas, mas constrói partituras corporais e vocais na relação com outros atores, no exercício improvisacional. É um “procedimento-ambiente”, pois os sujeitos se encontram para o experimento de relações. A partir de um dado, uma condição, o corpo organiza seu comportamento para aquela circunstância.

Assim, realizamos exercícios de colocação de todo o elenco no espaço, com indicações para improvisos condicionados a determinadas circunstâncias, como imposição de trajetória no espaço e “somente agir” a partir de uma reação a um movimento, gesto do outro, ou estímulo externo (para isso usamos música de funeral com as badaladas do sino). O andar dos atores foi guiado por indicações diversas, como se estivessem interagindo com o ambiente e suas circunstâncias. A postura cênica e as relações estabelecidas ficaram mais cerimoniosas, dotando a cena de uma atmosfera de seriedade e suspense, que foi quebrada por meio de uma outra interação: o diretor estabeleceu que fosse inserido, nesse momento, um outro “ator”, alguém da platéia.

O advogado ficaria responsável por esse convite, quase uma intimação. No espaço, somente uma cadeira de rodinha (como as de escritório) cruzava toda a cena. O espectador, como os outros atores que foram coroados, era colocado nessa cadeira e empurrado com se estivesse num trono flutuante. Depois do espectador e do oficial serem coroados, o advogado, emocionado, se coloca a postos para receber a coroa de louros. No entanto, numa brincadeira jocosa, os outros atores não o coroaram. O advogado, morto de vergonha, fica sozinho na cena, quando aparece Inês.



A cena VI começa com Inês consolando ao advogado, com a explicação sobre os infortúnios, as traições humanas, o mundo às avessas, e com uma crítica aberta de Strindberg à Universidade e às injustiças. Uma ação importante é requerida: a personagem coroa o advogado com uma coroa de espinhos e a cena é encerrada.

CENA VII

A rubrica da cena VII transforma mais uma vez o espaço, fazendo menção à mudança de iluminação e à transformação de objetos, como um órgão em gruta de Fingal, tubos de órgão transformados em colunas de basalto:

(A cena está na sombra. Inês levanta-se e se aproxima do advogado. Uma nova iluminação transforma o órgão na gruta de Fingal, os tubos do órgão viram as colunas de basalto. O mar ruga, incha e quebra contra as colunas de basalto, produzindo um rumor que se mistura ao barulho do vento.)

Optamos pela simplicidade do cenário e por reduzi-lo a determinados objetos e estruturas como o praticável, mas, para esta cena, o diretor e o cenógrafo conceberam a idéia de garrafas descendo do teto, com água para fornecer luminosidade e som. Todo o teto do espaço cênico foi revestido por uma rede de cordas com garrafas penduradas que desciam e transformavam-se num labirinto pelo qual transitavam Inês e o Advogado. Era a maneira de construir a gruta de Fingal e utilizar as garrafas com

água como elemento de produção de som em consonância com o efeito gravado em trilha, de barulho do vento, do mar e de gotas caindo, conforme aponta o diálogo:

ADVOGADO	Onde estamos, irmã?
INÊS	O que ouves?
ADVOGADO	Gotas que caem.
INÊS	São as lágrimas dos homens... Que mais?
ADVOGADO	O vento que sopra... suspiros... gemidos...
INÊS	São os gemidos dos mortais que chegam até aqui... mas que não podem ir mais adiante... Por que esses e ternos gemidos? A vida não lhes dá nenhuma alegria?
ADVOGADO	Ah Sim! O amor! Há a fruição daquilo que é o mais doce , sendo, embora, o mais amargo...Uma mulher e um lar! O que há de mais alto mas também de mais baixo!...
INÊS	Será possível eu conhecer tudo isso? Deixe-me experimentá-lo.
ADVOGADO	Comigo?
INÊS	Contigo! Conheces as ciladas! Nós as evitaremos.

As diretrizes para os atores, na composição desta cena eram as mais simples possíveis. É a cena em que Inês recebe do advogado os primeiros ensinamentos teóricos sobre o sentimento do amor. Pedimos que os atores improvisassem no ambiente com as garrafas, interagindo com os sons, num clima de romantismo, de descoberta e de compartilhamento do sentimento. Para auxiliar na atmosfera de ternura requerida, colocamos músicas lentas e românticas e pedimos para que a dupla entrasse num jogo de contato e improvisação, tendo como mola o ritmo e as sensações provocadas pela “leitura” da música. O improviso da dupla ficou marcado por um jogo de perseguição no labirinto formado pelas garrafas, e trabalhamos a infantilidade lida na atuação dos atores, como uma maneira de união do casal e pacto romântico que terminam por fazer. A cena termina, no texto, com o diálogo em que Inês propõe casamento ao advogado e, depois de muito relutar, ele diz sim.

Como desejávamos trabalhar a relação dos atores com a platéia e inserir a personagem Edith na encenação, optamos por construir a cena de casamento, também com o método dos *View points*. Utilizamos música cantada pelos atores, a partir dos mantras indianos levados pelo colega Fernando Neder que fez um trabalho de preparação corporal com o elenco. Cantando, os atores entraram em interação e estabeleceram o ritual do casamento que podemos ler a partir da fotografia abaixo:



O primeiro ponto fixado pelo olhar na fotografia que remete à reflexão é a iluminação da cena. A cor âmbar utilizada durante o casamento instaura o espectador na cena e o chama a compartilhar da mesma, por meio da sensibilidade. A escolha da luz, nesse momento, remete a um pedido de entrega da emoção, faz referência às fotos antigas de cor sépia dos álbuns de retrato.

Os atores envoltos pela iluminação âmbar estão divididos em dois grupos: um grupo masculino e um feminino. Seguram no alto os noivos. É interessante notar a divisão dos atores e o posicionamento do casal em cena. Os “convidados-atores” retiram do chão e colocam no plano alto os dois atores que estão celebrando sua união. O elevar, o ascender, a transformação de posição, são sinalizados pelo gesto e o movimento dos atores. É marca suficiente que o fotógrafo elege e congela através de sua arte. O casamento é apresentado assim, como um rito de ascensão de progresso e de elevação perante a sociedade. Passa-se para uma espécie de maturidade predita e estimulada pela nova situação dos nubentes. Como num casamento judeu, os noivos passeiam amparados pelos convidados, numa espécie de cortejo compartilhado com a platéia que assiste a tudo, envolvida pela atmosfera cênica de acolhimento e emoção gerada pela iluminação âmbar.

O figurino dos atores nubentes reforça suas posições. O noivo está de terno, com uma coroa de espinhos e contas vermelhas. Seu rosto é caracterizado por uma base branca, os olhos azuis marcados de negro, dando a impressão de possuir um fardo pesado, reforçado pela coroa de espinhos. O ator acena para a platéia. O gesto do acenar reforça a imagem do cortejo, do casamento como rito de passagem, da despedida de uma vida anterior para uma vida nova, em que se deve deixar pra trás o passado e elevar os pensamentos para uma nova fase. O ator acena para os espectadores que estão ao redor, em arena, mas também estão embaixo, distantes do momento ritualístico de entrega e aliança que se concretizará no palco.

A noiva está de branco, num vestido comprido, com um corpete também branco que deixa entrever, na ponta, uma conta vermelha, similar à da coroa de espinhos. Uma parte do noivo está nela, um bocado de seus sofrimentos e marcas, estimulados na nossa visão pela cor brilhante vermelha do pingente. A atriz veste uma grinalda de flores brancas, feitas por um arco e véu branco que cobre totalmente seu rosto também caracterizado por uma maquiagem branca. Tem nas mãos um buquê de flores cor-de-rosa simbolizando a vestimenta e os adereços do casamento que ficou conhecido tradicionalmente por intermédio da Igreja Católica. A pureza do branco da noiva e de seu véu imaculado contrasta com o terno sujo, encardido, do noivo que ostenta em lugar do véu uma coroa de espinhos.

A noiva é a deusa Inês que retorna à Terra, para ver o sofrimento dos homens, e escolhe o advogado – que carrega sobre si as mazelas humanas e os seus sofrimentos – para conhecer o amor e a vida de casada. A indumentária do casal remete a um nível de estrutura fundamental em que estão em jogo sagrado x profano. A pureza do sagrado une-se, em aliança, ao profano, ao que é de mais humano: as imperfeições, as dúvidas, as dificuldades. A própria coroa de espinhos com gotas de sangue simboliza a *via crucis* que os noivos irão percorrer depois de casados.

É possível perceber, desta forma, por meio da iluminação, do movimento dos atores em caminho de cortejo, da elevação dos noivos em seus figurinos e posições corporais, a significação de uma aliança que contrasta a matéria terrestre com a matéria celeste. Essa aliança – e a mistura que dela provém – é apresentada à platéia imersa nessa atmosfera romântica e sublime de união de dois mundos distintos, revelada pela foto a seguir que mostra também uma referência à cultura judaica, os noivos sendo levados, num simbolismo de preparação do momento de dança e festa que se seguirá ao casamento. O casamento judaico possui uma dança típica, na qual todos se dão as mãos e dançam num grande

círculo. Sem dúvida, um dos momentos mais inesquecíveis e divertidos do casamento. Os atores improvisaram essa dança alegre da cerimônia. Levantaram os noivos sentados em cadeirinha, fizeram um grande círculo, cantaram e dançaram com o casal no centro dele. Após a jogada do buquê, numa referência ao rito católico, começou um forró, tocado ao vivo, e os atores buscaram na platéia espectadores para dançar, dando início a um baile.



No meio da música e da festa, o advogado interrompe a dança e pergunta a todos por que a personagem Inês não dança. Ninguém responde, e ele se dirige à Edith que, até então, desde a cena da ópera, encontra-se numa cadeira, de frente para um espelho, chorando e se maquiando. Fui eu a atriz que construiu Edith, optei por utilizar movimentos em câmera lenta, intercalando com congelamento dos movimentos, enquanto fazia a caracterização e transformava meu rosto em “o rosto de uma mulher feia”. Somente quando o oficial perguntava por que ela não dançava, eu respondia que não era convidada para dançar porque era feia e deixava entrever a mágoa de ele ter lembrado disso. No texto original, Edith ficava tocando piano, e os comentários aconteciam em uma cena separada, quando sua mãe perguntava por que ela não fora chamada pra dançar.



Foto: Toniato

Após esta parada na “alegria da cena”, que foi feita propositalmente para lembrar como os homens são dignos de lástima, o forró retorna até a música terminar, encerrando a cena do casamento.

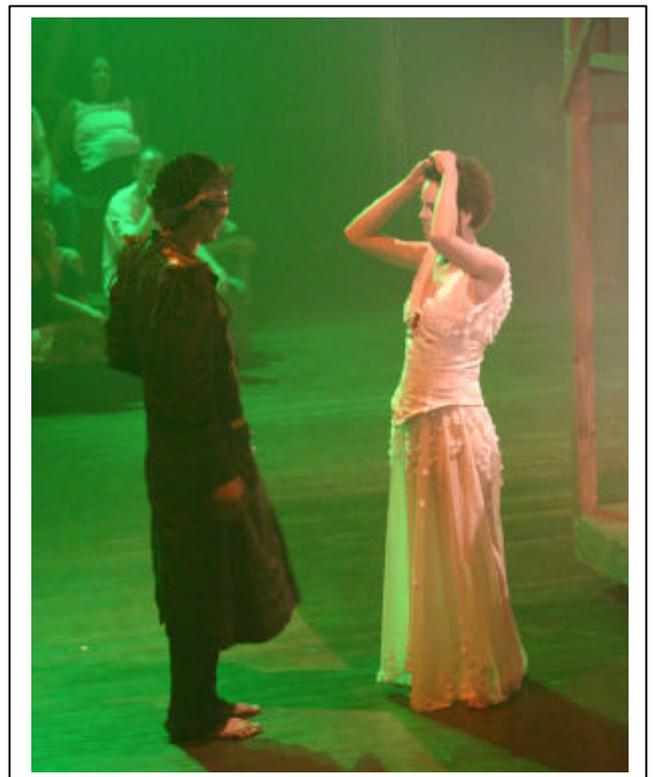
CENA VIII



Conforme indicação da direção, o praticável tornou-se mais uma vez a “casa”, o ambiente familiar privado, que nos oferece uma idéia ambígua e de diferença com o mundo externo. Antes do início da cena, as personagens dirigiram-se à estrutura de madeira e trouxeram-na até o meio do espaço cênico. Nela encontramos o casal, Inês e o advogado. O advogado encontra-se sem calças, de cueca, fisicamente mais desgastado, numa postura corporal que revela uma referência explícita à passagem de tempo e às dificuldades do matrimônio. Os atores que empurram o praticável foram instruídos a arrastá-lo como se aumentasse o peso da estrutura, como se estivessem carregando um fardo, na busca por uma indicação às decepções e aos pesares de um matrimônio à beira de uma separação. Na cena VIII, explode o conflito entre marido e mulher, a partir de pendências, contrariedades, diferenças individuais, falta de dinheiro. A linguagem do texto é bem direta e contemporânea, os problemas preditos por Strindberg são os mesmos de hoje, o que tornou a leitura dos atores fácil. Optamos, nesta cena, por adotar um ar natural (marcando a diferença com a solicitação da linha expressionista de interpretação), quase televisivo, na discussão. A indicação para eles era explorar a dualidade do público e do privado e, assim, Rafael Manheimer estabeleceu um importante ponto de interação. Consciente das expectativas da platéia e de sua possível identificação, o ator encontrou uma linha de trabalho entre o privado, sua relação com a atriz, sua relação com o público (platéia) e o ambiente externo à estrutura.

Dividiu sua enunciação entre a atriz e a platéia, provocando empatia, mostrando situações, conseguindo, assim, conquistar adeptos e simpatizantes do advogado, na luta conjugal.

Nesse ponto, através da utilização de uma postura e de uma técnica que se aproximam do distanciamento de Brecht, Rafael foi mais feliz que a protagonista, a atriz Aline. Quando se dirigia e fazia comentários para a platéia, instaurava na cena um diálogo com a realidade, implicando nela uma crítica e uma necessidade de reflexão. No auge da briga, aparece a personagem do oficial que convida Inês a sair dali. Antes de sair, ela conversa com o advogado e, através de uma metáfora, explica o porquê das separações. Pedimos para os atores acentuarem a idéia de triângulo amoroso, de recomeço, da preferência do sonho à realidade, da busca por uma utópica liberdade, e que a enunciação da metáfora fosse um marco na cena. Depois de escutar e entender a metáfora, Inês aceita o convite do oficial e o advogado vai embora.



CENA IX

A cena IX foi modificada, condensada, e a atmosfera prescrita na rubrica ficou a cargo da trilha sonora elaborada para a cena. O barco apareceu na forma da estrutura (praticável), mais uma vez empurrada pelos atores. Quem anunciava a entrada da embarcação no espaço cênico era a personagem do poeta, o terceiro “salvador” de Inês, falando da criação do mundo e apontando para o casal de personagens ELE e ELA, que vinha em cima do praticável, numa referência à altivez do amor, à elevação do estar apaixonado. O ator entrava cantando para sua *partner* e fazendo juras de amor. A figurinista utilizou o azul celeste requerido pela rubrica, na indumentária da atriz, e compôs um coração vermelho no decote do vestido, que fora preso ao peito do namorado com fitas, num símbolo mudo, dizendo o quanto os dois foram “atados” pelo amor. Utilizamos do figurino, para concretizar a descrição da rubrica que solicitava que os personagens estivessem entrelaçados.



Em meio à felicidade do casal, surge, novamente, as personagens do oficial e do poeta, falando das belezas de Eros, do amor. Ao fim de suas réplicas, aparece um mestre de quarentena, que fala da contaminação dos navios e da necessidade de se eliminar os que vieram no barco, de regiões contaminadas. Ouve-se então o lamento dos enamorados.

A cena é cortada pelo advogado que conversa com a atriz e expõe pra ela a sua condição de doutor. A iluminação modificava e ouvíamos a trilha sonora instrumental, num ritmo rápido, infantil, anunciando a cena da Escola.

CENA X

Na encenação, transformamos completamente a cena X, inserimo-na na improvisação do casamento e optamos por modificar, conforme já foi descrito, o objeto de Edith, a feia. Trocando o piano pelo espelho, colocamos a personagem o tempo todo em cena, em um cantinho iluminado. A presença da atriz e deste “cantinho especial” auxiliaram na criação de uma atmosfera onírica, quase surreal. Então, suprimimos a cena de número X do texto original e fizemos dela a cena da escola, originalmente a cena XI.

Trocamos o sexo do professor e a outra aluna teórica, também atriz, tomou conta da personagem. Resolvemos brincar com esta cena que é metáfora explícita de críticas à vaidade do saber, à prepotência, e nos insere num questionamento filosófico sobre o tempo, numa metalinguagem, pela estrutura de um sonho. Strindberg compara nossa vida a ele, nosso viver como um eterno aprendizado, nunca estando bastante maduros para as situações do mundo. Colocamos os atores como alunos e um deles com a camisa de escola municipal.

Quisemos dar um toque cômico a esta cena. Então, o diretor explorou a sensualidade da Renata, que enunciava o texto de forma rígida, séria, e, de repente, arrancava o sobretudo. A direção desejava, desta forma, brincar com a indicação do sonho, do inconsciente, das imagens diárias, delírios e desejos reprimidos. Pediu para a atriz ir até um espectador e utilizar o texto para inserir uma entonação priorizando a indicação de uma leitura que insinuava uma “corte”. A atriz sentava no colo de um espectador e explorava a ambigüidade da réplica: “Parece-me bem que sim!... Mas se a lógica não tem

sentido, é porque o mundo inteiro é absurdo! E que diabo faço eu aqui a ensinar-lhe o que é absurdo? ... Se alguém quiser me oferecer um copo de cerveja iremos tomar um banho!” (para a platéia, libidinosa)

Após a brincadeira com o espectador e o diálogo com o oficial, ouvimos o toque da embarcação e, como num *flash*, a estrutura novamente transita pela cena, com as personagens, ELE e ELA, numa espécie de despedida. O poeta anuncia a despedida do casal. O diretor me solicitou a escolha de um poema para compor este momento. Escolhi dois poemas do Pablo Neruda e entreguei ao encenador. Percebi que a inserção de uma obra fora da dramaturgia de Strindberg seria necessária para compor e/ou explicitar um tema exposto de maneira metafórica ou simplesmente sugerida pelo dramaturgo. O poema escolhido auxiliou a interpretação do ator; ele estava encontrando grande dificuldade em saltar da estrutura para o espaço do chão e explorar o encontro com a morte no mar, levando consigo sua “amada”. O intérprete não conseguia explorar minimamente técnicas e ensinamentos do teatro épico e perdia-se na hora de ver a si mesmo em cena e trabalhar esta visão em ação. Utilizando-se da palavra e deslocando seu foco de ação para o poema, o ator “esqueceu” a busca pela “forma” perfeita, deixou o corporal disponível para se concentrar em lançar a enunciação num espaço determinado pela luz, de forma a deixar-se preencher pelo gesto do corpo. O ator, assim, passou a descer do praticável, pegar a atriz no colo, dar-lhe as mãos e ir lentamente ao encontro da luz vinda da outra extremidade do espaço cênico, proferindo lentamente o texto. A indicação era de que dividisse todo o poema pelo espaço percorrido, deixando as palavras escorrerem como se elas também estivessem sendo abandonadas no mar. O casal deveria abandonar o corpo e manter o olhar fixo na luz, estabelecendo uma metáfora corporal do suicídio.

Em total *black out*, iniciava-se uma outra cena, a cena do cego, para nós a cena XI. A entrada do cego segurando uma vela, num trabalho de iluminar a si mesmo, conforme as escolhas da matriz de encenação, conduzia o espetáculo para o que chamamos de segundo e último bloco. Na verdade, nesse momento, tínhamos um problema explícito, a queda de ritmo de uma peça teatral que, a essa altura, já durava duas horas. Era inevitável – e evidente no gráfico gerado pelos pontos altos e baixos do espetáculo – o elegermos como o momento mais difícil de conseguirmos segurar a interação com a platéia. O cego, personagem idoso, arrastava o ator para uma lentidão de entonação, um arrastar complicado das palavras. O intérprete optou por estabelecer o texto com vigor, acelerando e dando pausas propositais. Sem a questão do olhar, observamos a dificuldade em se estabelecer uma empatia com o público. Mas, lembrando da temática da peça, essa nostalgia era a requerida por uma estrutura de espera, ansiedade e cansaço, percebida nas nossas primeiras leituras com o texto. A construção da cena revelou a concretização da leitura e o preenchimento do texto com a angústia e a fadiga dos

intérpretes. Não seria este o processo de encontro e co-autoria do texto, o momento de *poiésis* dos artistas?

Desta maneira, deixamos que esse efeito, essa resposta e reação provocada pelo texto, tornassem-se ingredientes para iniciarmos a fase final do espetáculo. Quando a deusa aproxima-se do cego, reaparece o advogado que anuncia este caminho de finalização:

ADVOGADO	Sim. É sim. (DIRIGINDO-SE A INÊS) Você já viu quase tudo, mas ainda falta o pior.
INÊS	O que pode ser ainda pior?
ADVOGADO	O eterno recomeço... a repetição... Venha!
INÊS	Onde?
ADVOGADO	Aos seus deveres!
INÊS	E quais são eles?
ADVOGADO	Tudo que lhe causa horror! Tudo que se é obrigado a fazer! Renunciar... sacrificar-se... privar-se... tudo que é desagradável, penoso e repugnante.
INÊS	Não há deveres agradáveis?
ADVOGADO	Tornam-se agradáveis depois de cumpridos.
INÊS	Quando não existem mais! E o que é agradável?
ADVOGADO	O pecado.
INÊS	O pecado?
ADVOGADO	Sim, o pecado que precisa ser castigado. Venha, hoje é dia de lavar a roupa.
INÊS	Ah, recomeçar tudo de novo!
ADVOGADO	A vida não é feitas de recomeços!... Olha para o Professor: foi ontem promovido a Doutor, coroado de louros, dispararam o canhão em sua honra! E hoje regressa à escola.
INÊS	Antes morrer.
ADVOGADO	Morrer? Isso não é permitido.
INÊS	Não é fácil viver uma vida humana!

ADVOGADO

Então é preciso voltar sobre os próprios pés, retomar o mesmo caminho, suportar, de novo, todos os horrores do processo, a repetição, as rasuras, as intrigas.

INÊS

Que seja! Mas antes quero retirar-me para a solidão do deserto a fim de me reencontrar. Ainda nos veremos. (AO POETA) Siga-me.

Uma nova aliança se faz, Inês encontra-se definitivamente com o poeta, e é com ele que iniciamos uma terceira via para a protagonista e também para seu caminho final. A deusa abandona mais uma vez o advogado que reaparece na cena como uma espécie de projeção da consciência da personagem. Indicamos para a atriz que sua posição como desconhecedora dos mortais e de seus tormentos já deveria ser extirpada. Inês não é mais inocente, reconhece e sofre as conseqüências de ser humana, de interagir com o outro, de sofrer os impactos da sociedade. Neste momento do espetáculo, ousaríamos estabelecer uma interação maior com a platéia. Projetamos que a obra abriria um golpe fatal para o processo de identificação do público. Começamos a preparar estratégias para o estabelecimento da *katharsis* que, para nós, nos nossos horizontes de expectativas, aconteceria na cena final. Tudo sempre ao som de uma música ou de silêncios musicais.

CENA XI – O POETA E INÊS NA GRUTA

A rubrica inicial da Cena XII descreve, novamente, a gruta de fingal, local onde Inês e o advogado fizeram suas juras de casamento. Agora, a deusa está em uma nova companhia, o poeta. Novamente ouve-se o barulho do vento e das ondas, segundo a rubrica. Assim, optamos por descer novamente as garrafas que representam a gruta e por repetir a trilha sonora.

O diálogo dos dois reflete todo o espetáculo e as ações. Inês se questiona se o conhecimento de todas as situações humanas e suas personagens não foi um sonho. Strindberg, nesta cena, avalia sua obra, pensa no teatro como sonho e no sonho como teatro.



Estabelece uma conexão filosófica da vida com a arte, fala por meio do poeta e de Inês da necessidade de se utilizar a poesia para conseguir manter-se vivo. Ela seria não um sonho, mas “um sonho desperto”. No fim da cena, o poeta solicita que a deusa leve com ela um pedido ao senhor do mundo.

Alguns estudos teóricos sobre a obra de Strindberg, estudos que se baseiam numa fenomenologia, em uma espécie de reflexão sobre a consciência do autor, esclarecida e transformada em obra de arte, fornecem-nos a idéia de Strindberg personificado na figura dos três homens de Inês: o advogado, o oficial e o poeta. Pensando nesta questão e vislumbrando, não como presença do autor, mas como referência interessante para se pensar as três formas de relacionamento e o mergulho na interação com o ser humano, objetivo central da protagonista (“Quero ver como vivem os homens, deixe-me experimentá-lo.”), trabalhei pessoalmente com o casal Inês e Poeta, formas de se dizer o texto com sedução. Inês, depois de tantos sofrimentos, escolhe o poeta como última alternativa, vê, na arte que representa, a forma com que a humanidade consegue continuar levando a vida.

Realizamos exercícios com os intérpretes, que levassem a uma intimidade corporal. Os atores se acariciaram, brincaram como crianças, perderam -se nos labirintos da garrafa, rolaram agarrados, numa intenção de atração corporal e, a partir dos toques, do contato e da improvisação, começaram a enunciar seus textos. As pataduras físicas providas do improviso fizeram com que a atriz preenchesse Inês de um peso enorme e, quando ela começa a sentir este peso, ouve-se a ópera.

CENA XII

Nos primeiros diálogos do texto, após o anúncio da entrada de novos personagens na cena, temos a sensação de *déjà vu* na aparição do oficial, perguntando por sua Vitória, à semelhança da quarta cena da peça. A marcação dos atores se deu neste sentido. A porteira repete o início da Cena IV, da Ópera, cruzando da mesma maneira o espaço cênico na sua dança com o xale. O oficial aparece procurando por Vitória, utilizando os mesmo gestos. A intenção do encenador e da utilização das pesquisas sobre os sonhos era aplicar, na enunciação do textos, efeitos semelhantes ao *déjà vu*, usualmente pensado como uma impressão de já ter visto ou vivido algo que aparentemente parece estar sendo experimentado pela primeira vez . O *déjà vu* ocorre, provavelmente, porque uma experiência original

não foi completamente codificada. Neste caso, parece provável que a situação presente dispare a recordação de um *fragmento* do passado que se baseia numa experiência real, mas de que temos apenas uma memória vaga. A experiência pode ser perturbadora, principalmente se a memória está tão fragmentada que não há conexões fortes entre o fragmento e outras memórias ou nenhuma conexão consciente pode ser feita entre a situação atual e a memória implícita. Acentuar esta referência, aplicando-a na encenação, significava uma potencialização da estrutura fragmentária do sonho e de suas significações complexas, ligadas não só ao indivíduo, mas a um inconsciente coletivo, como explica Jung.

POETA (À INES)
INES

Parece-me já ter vivido este momento...
Eu também

Ou seja, a sensação de já ter estado lá é muitas vezes devida ao fato de “já” lá ter estado, mas ter esquecido a experiência original ocorrida pouco tempo antes ou por não lhe ter prestado atenção. Por outro lado, a experiência de *déjà vu* pode ser devida a imagens vistas ou relatos ouvidos há muitos anos. Como sabemos que conteúdo e forma são indissociáveis, desejávamos contar a história de Strindberg, potencializando sua intenção de estabelecê-la em fragmentos que seriam recordados pelo leitor como um espetáculo que se assistiu e vivenciou como um sonho. O poeta e Inês repetem o diálogo da Cena XII e de suas considerações sobre a poesia (vista numa acepção das palavras escritas, da arte das obras literárias), o sonho e a realidade.

Para aplicar as pesquisas, foi necessário executar a repetição, o recomeçar, as soluções ditadas pelo próprio texto e a utilização dos símbolos como marco da estrutura dos sonhos, à maneira de Jung. Na adaptação, escolhemos acentuar as estruturas lexicais que insistiam em expor a reincidência das experiências.

Depois de acentuar a “descoberta” do *déjà vu* pelas personagens, o espaço é invadido pelo *Lord Chancellor* e os decanos. A cena estabelecida é a do Conselho da Universidade, para se descobrir, enfim, o enigma da porta, mistério reservado durante todo o espetáculo. Nessa parte do texto, Strindberg dá vazão às suas críticas ferrenhas à Academia. Nas suas pesquisas bibliográficas (incluídas na tese), é possível verificar as muitas declarações de Strindberg sobre a vaidade do saber, a inutilidade do pensamento que não se faz unido à ação. Abertamente, neste ponto coexiste uma crítica que, como *dramaturg*, tanto eu quanto a Renata Di Carmo e o encenador, desejávamos atualizar, enunciar. Foi possível perceber, por esta cena, à exemplo da cena da separação, as características clássicas do texto teatral de 1901/1902, na maneira com que conseguimos diagnosticar e identificar nossa própria vivência

na atualidade. As distâncias estéticas se tornaram irrelevantes pois, na recepção da obra escrita, foi possível construirmos nossa própria história, entendemos que o sentido da obra de arte não deve ser entendido como uma substância atemporal e, sim, como totalidade que se constrói historicamente. (JAUSS *apud* ZILBERMAN, 1989, p. 65).

Apesar da identificação e da construção das maneiras de enunciar, da nossa própria crítica, os atores não conseguiam criar, por meio do improviso, esta cena de conselho. Foi necessário recorrermos às cenas de *View points*, a alguns exercícios de cortina, formas de criação coreográficas aplicadas por um professor-diretor visitante, e valer-nos da indicação de estabelecermos novamente o tom de desenho animado no gestual e na criação da partitura vocal dos intérpretes.

Assim, a briga dos decanos das especialidades de direito, teologia, medicina e letras tomou ares cômicos, promovidos pelo ritmo imprimido aos movimentos e à interação do elenco. Mesmo com esse salto na criação, os intérpretes não estabeleceram uma relação equilibrada no espaço, a cena permanecia “suja”, conforme gíria teatral. O diretor recorreu à marcação, estabeleceu uma “partitura espacial” para os corpos e pôde tornar a cena mais organizada visualmente.

Inês faz abertamente suas críticas à Academia e abre a porta. Originalmente, quem está ao seu lado é o vidraceiro, que expõe o enigma do que há por trás da porta com o trevo: “Não vejo nada”. Na encenação, a responsável por divulgar a descoberta do enigma foi a personagem Inês, que salta do espelho, olha pela luz intensa que sai da porta aberta e enuncia a réplica sobre o nada, referência a questões do hinduísmo sobre o pessimismo provindo da desilusão e sobre as formas de supera-lo pela elevação, quando conscientes de que tudo leva ao nada.

Os decanos, apelidados na cena como “os bem pensantes”, condenam Inês, culpam-na por abrir a porta e por livrar-lhes da ilusão. A protagonista é perseguida e julgada por eles, mas seu maior tormento é a reaparição do advogado que vem lhe cobrar, novamente, seus deveres, no momento em que ela quer novamente fugir com o poeta e revelar-lhe o verdadeiro enigma – que não estava atrás da porta.

O poeta fornece-lhe o motivo derradeiro que a ligaria pra sempre à Terra, a presença de um filho. Inês prefere a imolação, entregando-se por amor a todos os filhos. A atriz, neste momento, aponta para a platéia, auxiliada pela iluminação que é acionada totalmente. A protagonista se prepara para o sacrifício da cena final.

CENA FINAL

A Cena XIII, ou Cena Final, é o momento em que a filha de Indra, sentindo-se extremamente culpada, mas resolvida a levar as suplicas para os deuses, decide, em benefício da humanidade (tal qual o sacrifício cristão), entregar-se à morte. Cabe ressaltar que a filha de Indra, e a própria personagem explica, tem uma outra concepção sobre o morrer. Na última cena, ela revê sua trajetória na Terra, faz comparações entre os tempos, analisa a história da humanidade, chama para si as desventuras e solicita às personagens que lhe entreguem suas mazelas. Os atores-personagens distribuem velas e as acendem. Todos, inclusive os espectadores, passam a iluminar a cena, como os preditos filhos que ela aponta. No meio da estrutura de madeira, uma panela encaixada está pronta a receber as velas que irão queimar as mazelas de todos do espaço cênico. A atriz despe-se completamente enquanto pede que deixem ali suas mágoas.

Vejamos por meio da leitura de uma fotografia, a recepção do leitor-fotógrafo e os efeitos da cena.



É incrível perceber que, quando estamos diante de uma fotografia de teatro fica bastante clara a idéia da fotografia como obra de arte que se vale da luz para, com ela, escrever e também conferir não só uma

explicação ou ilustração do que é visto, mas um elemento primordial para a totalidade da fotografia como criação artística.

A fotografia da cena final da peça *O Sonho* chama a atenção por um tipo de moldura especial, que o fotógrafo recortou e elegeu mediante a observação da importância de seus elementos constituintes. A moldura em questão refere-se aos espectadores iluminando a cena com velas. As velas acesas conferem ao espaço uma atmosfera cênica que engloba a estrutura de madeira que se encontra no centro do “palco”. Somente um foco central, a pino, em um refletor, e a luz atravessadora do *congo blue* preenchem a cena, fazendo coro com as velas. A iluminação com velas, criada pelo iluminador e o diretor do espetáculo, que também assina a luz, procura instaurar na cena um clima de “contar histórias”, clima propício para as grandes histórias, numa alusão à reunião em volta da clareira na floresta, ou das histórias contadas pelos anciãos nas tribos indígenas.

Realmente, a cena apresenta a personagem protagonista, Inês, filha do deus Indra, em cima da estrutura de madeira, no momento em que volta aos céus, por meio de sua imolação. Antes de se sacrificar, a deusa revela o enigma da criação do mundo. Conta como Bhrama, a força divina original, deixou-se seduzir por Maya, a mãe do mundo, e que dessa união a vida humana foi gerada. Todos os espectadores são convidados a participarem dessa “contação de histórias”, a serem ouvintes dessa deusa que se encontra nua no alto da estrutura, num plano superior à platéia, o que aponta para um binômio de estrutura fundamental entre o terrestre vs o divino, o alto vs o baixo. É interessante notar as imagens formadas pela sombra e o desenho feito pelo quadrado (da estrutura) e o círculo (dos espectadores). Esse desenho delinea o espaço, o preenche e o organiza, além de conferir lugar especial para o ator que contracena com Inês. Observamos na foto, no meio do círculo formado pelas velas, o interlocutor de Inês, o único que está dentro da roda, mas, ao mesmo tempo, não pode se elevar e subir à estrutura. Realmente o poeta é a personagem que “escuta” a deusa, que a faz falar, que puxa a revelação do enigma. É ele que a faz desabafar e torna-se, nesse momento final, o representante dos mortais junto à deusa.

A atriz está de pé na estrutura, completamente nua, despojou-se de suas vestes quando perguntou ao poeta: “Compreende agora o que é a mulher?”, está pronta para o sacrifício, anuncia que deve voltar ao trono supremo. Nesse momento, o telão projeta a imagem de um peixe e, sobre essa imagem, a sombra do corpo nu da deusa impõe-se. Junto à sua sombra, a de uma garrafa que faz parte de cenas anteriores e estão presas ao teto. A atriz tem os braços junto ao corpo numa proposição robótica. Seus

joelhos estão levemente dobrados e ela está de costas para o fotógrafo. A escolha dos movimentos da atriz e o gesto capturado pelo olhar do fotógrafo explicam e nos fazem compreender a deusa de volta a suas origens divinas. Seus gestos “naturais”, humanos, são deixados para trás, em benefício de movimentos mais fortes e entrecortados, robóticos e firmes, sem deixar que a leveza dos gestos seja perdida. A atriz parece que adquire uma força que a faz levitar diante dos espectadores e a faz marcar a posição da elevação-morte vs baixo-vida. No final, quando enuncia seu último texto, os atores fazem uma cama em que a atriz, do alto do praticável, se joga, ao final de sua última fala.

A encenação termina com *Black out* total. Um vídeo sobre desastres e notícias cotidianas de jornal aparecem no telão.

Considerações Finais

Reverendo questões e a metodologia

*Agora eu sei o que é viver,
a angústia e agonia de existir:
sentir falta do que nunca realmente se quis,
arrepender-se do que nunca se fez,
sempre querer partir, nunca querer ficar!
O Coração humano é então despedaçado,
dilacerado e esquartejado por desejos opostos,
indecisões e dúvidas...*

(Última fala da personagem Inês, no texto *O Sonho*, de August Strindberg)

As perguntas que envolveram este trabalho, especialmente o problema do **dramaturg como uma ponte entre a teoria e a prática teatral**, os questionamentos a cerca das influências das pesquisas teóricas na encenação do espetáculo, a legitimidade da função do *dramaturg* em meio aos criadores teatrais, surgiram a partir de uma questão prática, da necessidade de olhar através da ótica de uma função específica do teatro – e ainda pouco divulgada –, o processo de construção de um espetáculo baseado nas leituras de um texto teatral específico que estabeleceu um corpus de pesquisa e reflexão e elegeu um estudo de caso. Ainda que questionável a eleição do estudo de um processo do qual fiz parte, encontrei conforto e auxílio na metodologia da pesquisa ação, esclarecida por Thiollent e descrita na introdução desta tese. Refleti sobre algumas considerações em termos de objetivo e de respostas às perguntas realizadas por alguns interlocutores e, muitas vezes, por mim: Por que pesquisar um objeto que está tão perto? Não é perigoso? Não é indício de uma vaidade ou despropósito conceitual, longe da ciência aclamada pela Academia? A curiosidade ingênua pode se tornar incentivo para o cognoscível e para epistemologia?

Concordo com Paulo Freire, quando diz:

“Não há, para mim, na diferença e na distância entre a ingenuidade e a criticidade, entre o saber e a pura experiência-feito e o que resulta dos procedimentos metodologicamente rigorosos, uma ruptura, mas uma suspensão. A suspensão e não ruptura se dá na medida em que a curiosidade ingênua, sem deixar de ser curiosidade, pelo contrário, continuando a ser curiosidade, se critica. Ao criticizar-se, tornando-se então curiosidade epistemológica, metodicamente “rigorizando-se” na sua aproximação do objeto, conota seus achados de maior exatidão. Na verdade, a curiosidade ingênua que, “desarmada”, está associada ao saber do senso comum é a mesma curiosidade que, criticizando-se, aproximando-se cada vez mais metodicamente do objeto cognoscível, se torna curiosidade epistemológica. Muda de qualidade e não de essência. (FREIRE, 2001, p.34)

Pude com esta pesquisa atingir dois objetivos claros. O primeiro foi prático: encontrar, pela reflexão sobre a prática, um caminho para o melhor equacionamento da questão que envolve a função do *dramaturg* num processo de criação cênica, identificando maneiras possíveis de vislumbrá-lo como crítico interno do espetáculo, analisando suas atividades e apontando caminhos para a incorporação de teorias de fora do texto à encenação. O outro objetivo diz respeito ao conhecimento; com esta pesquisa, pude analisar um caso específico e obter informações que seriam difíceis por meio de outros procedimentos. Acredito que a reflexão sobre a capacidade de ação do pesquisador, a tentativa de estabelecer um estudo da dinâmica das decisões, conflitos, negociações, escolha de procedimentos, pode influenciar outros pesquisadores a analisarem suas próprias pesquisas, num diálogo interno. Afinal, como explica Thiollent:

A compreensão da situação, a seleção dos problemas, a busca de soluções internas, a aprendizagem dos participantes, todas as características qualitativas da pesquisa ação não fogem ao espírito científico. O qualitativo e o diálogo não são anti-científicos. Reduzir a ciência a um procedimento de processamento de dados quantificados corresponde a um ponto de vista criticado e ultrapassado, até mesmo em alguns setores das ciências da natureza. (THIOLLENT, 1998, pp.23-24)

Em certo sentido, esta tese aproximou-se de uma sociologia do teatro, na medida em que, estudando um caso específico, foi possível visualizar as relações da obra, seus vínculos textual e cênico, com as mentalidades, as concepções ideológicas de um grupo e, de forma mais direta, com a classe dos *dramaturgen* e/ou teóricos da cena e sua relação com outros criadores, principalmente o encenador. Foi possível, também, comparar as funções possíveis do teatro, no âmbito da Academia e do ensino teatral, especificamente no Rio de Janeiro, e numa universidade pública, já que o caso que serviu de *corpus* para a pesquisa foi produzido por acadêmicos. Infelizmente, este trabalho, uma espécie de memorial, apontou para o longo caminho que os teóricos do teatro e críticos internos do espetáculo terão de trilhar e enfrentar para buscar seu lugar nos palcos.

Como consideração final e prova dessas dificuldades, remontando à categoria do lugar do *dramaturg* e à reflexão sobre sua entrada no campo, gostaria de relatar e deixar como questionamento o desdobramento e a repercussão do produto final do espetáculo e sua recepção, que não foi objetivo desta tese, mas que poderá ser explorado em trabalhos futuros.

O espetáculo *O Sonho* teve grande sucesso de público, colocando no teatro mais de 1000 espectadores, em um mês de apresentação. Gerou mídia espontânea e foi tema de palestras e artigos. A platéia mais heterogênea possível foi formada por estudantes, profissionais da área, mas também por espectadores que nunca tinham assistido a uma peça teatral. A maioria se sentiu fisgada pelo sensorial, e seus depoimentos sempre remetiam às imagens e à atualidade apresentada pelo texto de Strindberg, às referências que puderam enxergar, aos questionamentos e à interação com as proposições da encenação. Após a temporada na Universidade, fomos convidados a apresentar a peça em Vigário Geral (reportagem em anexo) e no Sertão do Ceará, entre outros espaços. O espetáculo ganhou diversos prêmios. Como participante ativa, atriz e *dramaturg*, além de assistente de direção, encerrei minhas atividades no Ceará, apesar de o espetáculo ter seguido em cartaz por quase um ano e ter sido amplamente modificado. Contrariedades e diferenças de posição renderam-me desavenças com o aluno-diretor que me convidou a sair do projeto, por considerá-lo uma obra “sua”. Em muitas entrevistas, em que os repórteres buscavam compreender e pediam informações sobre a obra, o contexto de sua escrita e as referências às pesquisas para a encenação, as duas *dramaturgen* do espetáculo foram deixadas de fora, propositalmente pelo encenador.

Realmente o *dramaturg* ainda é visto como a nuvem que paira sobre o diretor, sendo ele a chuva que molha os atores e empresta sua leitura ao espetáculo. Conforme diz Brandão:

a figura isolada do dramaturg “reflete uma raça de não querer, de não ganhar, de não ir nem vir, mas só de passar”, como diria Cecília Meirelles no seu “Epigrama 7”. Parafraseando Guimarães Rosa, o dramaturgista é o sertão do teatro: nele, o pensamento se forma mais forte que o poder do lugar, à procura da lisa e real verdade, a aumentar a cabeça para o total. Aprendi, ou seja padei. Enchi minha história. Empapei folhagens. Trespassei. (BRANDÃO, 2003, p. 105)

O *dramaturg* sequer foi citado no depoimento do músico Bernardo Pellon, quando este citou as funções da ficha técnica. Pude constatar as dificuldades em se estabelecer um diálogo crítico que pudesse fertilizar a teoria do teatro e a sua própria construção, em um meio que ainda não estabeleceu espaço para esta função que ficou conhecida através de Brecht e tem, na Alemanha, um dos principais “papéis” na produção teatral.

No entanto, ao escrever esta tese e revisar ações, foi possível repensar a importância do *dramaturg*, lendo um caso específico, inclusive na criação de métodos que auxiliam o diretor na composição das matrizes de encenação, no direcionamento que este dará aos seus coordenados. O teatro é feito com inúmeras vozes, é trabalho coletivo, gerado a partir de diversas leituras e saberes. O *dramaturg*

encontra-se muitas vezes no fogo cruzado da busca por uma conciliação dos diferentes componentes da representação, devido à interferência de vários criadores (dramaturgos, músicos, cenógrafos, figurinistas, iluminadores, caracterizadores, elenco), coordenados por um encenador. Se o diretor se intitula invisível no produto final, é possível dizer, à primeira vista, que o *dramaturg* aparece muito menos. Mas isto é uma questão de vaidade, e somente nos interessa para retornarmos ao problema originário desta tese, pensar a validade no binômio teoria e prática. Fundamentalmente, no decorrer da revisão dos procedimentos para a construção cênica, pude verificar que, ao contrário do que a maioria dos ativistas teatrais pensa, a utilização dos estudos teóricos, na maior parte da criação, esclareceu dúvidas do elenco, abriu possibilidades de partitura corporal para as personagens, explicou certas escolhas e seleções dos atores em suas pesquisas para sua *poiésis*. A teoria, acusada de “engessar” a criatividade, foi extremamente necessária para auxiliar a técnica e inspirar o elenco. Se engessar significa paralisar um membro do corpo para reconstruí-lo, realmente as práticas teóricas engessam. Engessam o corpo cênico e o faz parar para descobrir potencialidades e inusitados desdobramentos de sentidos, por meio do conhecimento científico. Afinal, não há pesquisa sem reflexão e, se quisermos interferir no mundo, precisamos de conceitos, estratégias, comprovações, avaliações, aspectos de uma atividade intelectual. Compartilho com Bertold Brecht de suas opções:

Bem sabemos que Goethe se dedicou também às ciências naturais e Schiller à história e que estes fatos são muito condescendentemente tolerados como uma espécie de mania. Não pretendo acusar ambos, sem mais nem menos, de terem necessitado dessas ciências para a sua atividade poética, não pretendo desculpar-me com eles, mas devi dizer que necessito das ciências. E tenho mesmo de admitir que não vejo com bons olhos quem quer que não esteja no nível de um conhecimento científico, isto é, que cante tal como as aves, ou como se supõe cantarem as aves. Não quer isto dizer que rejeite uma bela poesia que tenha por tema o paladar de um linguado ou o prazer de uma excursão náutica por que o autor não estudou gastronomia ou ciência náutica. Mas creio que só poderão ser cabalmente conhecidos aqueles grandes e complexos acontecimento do mundo dos homens que, para melhor compreensão, chamarem a si, todos os recursos possíveis. (BRECHT, 2005, p.69)

Para toda uma classe formada ou em formação, rever suas ações significa estabelecer um lugar, uma esperança e um método para divulgar e melhor elaborar seu ofício. Teorizar sobre este significa perceber que, no processo de criação, suas ações são importantes, na medida em que se pretende compor um espetáculo a partir dos “fora do texto”, de reflexões sobre as questões próprias do fazer teatral, na busca de um confronto de idéias e pressupostos que enxerguem a teoria como uma reflexão sobre a prática e um instrumento para uma interferência artística no mundo, embasada e coerente com as diversas leituras e significações que compõem um espetáculo teatral. O *dramaturg* que possui como

matéria-prima os estudos teóricos não necessita ficar relegado somente a um receptor e ativista crítico do produto final; ele também pode fincar-se como criador, ainda que isto signifique algumas batalhas. Sendo uma arte da vida, o teatro é um sonho aberto a todos os sonhadores, possível para todos os seus criadores, passível de interpretação das ações de suas diversas personagens. Pois, como sabemos, colocar algo em cena é desenhar ações, estabelecê-las por meio de um conjunto de movimentos, gestos e atitudes, um acordo de fisionomias, vozes e silêncios, luzes e escuridão. Assim, para o *dramaturg* estabelecer suas funções como leitor e crítico interno do espetáculo, é preciso que ele assuma a persona-poeta, que se vale da teoria para mostrar que pensar a cena “não é a realidade, é muito mais, não é um sonho, é um sonho desperto” (STRINDBERG, A. *O Sonho*, p. 165)

Referências Bibliográficas

ANTOINE, A. *Conversas sobre a encenação*. RJ: 7 letras, 2001.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. SP: Companhia das Letras, 2004

ARISTÓTELES. *Poética*, Col. *Os pensadores*. SP: Ed. Nova Cultural/ Círculo do Livro, 1996

ASSOUN, Paul-Laurent. *O olhar e a voz: lições psicanalíticas sobre o olhar e a voz*. RJ: Companhia de Freud, 1999

BAAL-TESHUVA, Jacob. *Marc Chagall: 1887-1985*. Itália: Taschen GmbH, 2004

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. SP: Ed. Hucitec/ Annablume, 2002

BALL, David. *Para trás e para frente: um guia para leitura de peças teatrais*. SP: Ed. Perspectiva S/A, 1999

BARBA, Eugênio & SAVARESE, Nicola. *A arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral*. Campinas, SP: Editora Hucitec/Editora da Unicamp, 1995

BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*. RJ: Ed. Nova Fronteira, 1990

_____. *O prazer do texto*. SP: Ed. Perspectiva, 2002

BENJAMIN, Walter. *Mágia e Técnica, Arte e Política, ensaios sobre Literatura e História da Cultura*, trad. Sergio Paulo Rouanet.. SP: Editora Brasiliense(Obras Escolhidas; v.1)

_____. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo; trad. José Martins Barbosa*, Hemerson Alves Baptista. SP: Ed. Brasiliense (Obras Escolhidas; v.3)

BERGHAUS, Günter. *Expressionismo as circunstâncias históricas*. Mimeo

_____. *O Expressionismo no teatro: interpretação, cenografia e dança (mimeo)*, trad. Antônio Mercado.

BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. SP: Ed. Perspectiva, 2001. 1ª. Ed.

BOGART, Anne; LANDAU, Tina. *The Viewpoints book. A practical guide of Viewpoints and composition*. New York: Theatre Communications Group, 2005.

- BORDIEU. *Questões de sociologia*. RJ: Editora Marco Zero Ltda, 1983
- BRAIT, Beth(org). *Bakhtin, Dialogismo e Construção de Sentido*. Campinas, SP: Ed. da Unicamp, 1997
- BRANDÃO, Carlos Antonio L. *Grupo Galpão: diários de montagem (livro 1, Romeu e Julieta)*. BH: Editora UFMG, 2003
- BRANDÃO, Helena H. N. Escrita, Leitura, dialogicidade In: BRAIT, Beth(org). *Bakhtin, Dialogismo e Construção de Sentido*. Campinas, SP: Ed. da Unicamp, 1997
- BRECHT, Bertold. *Estudos sobre teatro*. RJ: Nova Fronteira, 2005, 2ª. Ed.
- CARDINAL, Roger. *O expressionismo*. RJ: Jorge Zahar Editor, 1984
- CARLSON, Marvin. *Teorias do Teatro: estudo histórico-crítico dos gregos à atualidade*. SP: Fundação Editora da UNESP, 1997
- CONRADO, Luciane. *Didascália e Construção Cênica: uma questão de leitura? Dissertação de Mestrado, 2003, disponível na Biblioteca da UFF*
- _____. & OLIVA Jr. José Alex B. *O Sonho (adaptação para montagem registrada na Biblioteca Nacional), 2006, disponível na Biblioteca Nacional*
- CULLER, Jonathan. *Teoria Literária: uma introdução*. SP: Beca, 1999
- CUNHA, Newton. *Dicionário Sesc: a Linguagem da Cultura*. SP: Ed. Perspectiva S/A, 2003
- D'AMBRÓSIO Ubiratan. "Teoria da Relatividade, o princípio da incerteza". In: GUINSBURG, J. (org.) *O Expressionismo* SP: Ed. Perspectiva, 2002
- DELGADO E HERITAGE. *Diálogos no Palco*. RJ: Ed Francisco Alves, 1999
- DEMO, Pedro. *Pesquisa e Informação Qualitativa*. Campinas, SP: Papyrus, 2001.
- DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. SP: Ed Perspectiva S/A 1995.

DESLANDES, S. F. A construção do projeto de pesquisa In: MINAYO, M. Cecília de Souza (org), *et. al. Pesquisa social: teoria, método, criatividade*. Petrópolis: Vozes, 1997

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*: . SP: Editora 34, 1998

EAGLETON, Terry. *A função da crítica* SP: Livraria Martins Fontes Editora Ltda, 1991

_____. *Teoria da Literatura: uma introdução*. SP: Livraria Martins Fontes Editora Ltda, 2001

EASTERLING, Pat & HALL Edith (org.) *Atores gregos e romanos*. SP: Odysseus Editora, 2008.

ECO, Umberto. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas* . SP: Ed. Perspectiva S/A, 1997

FÉRAL, Josette. *Teatro, teoria e prática, más allá de lãs fronteras Galerna Colección teatrología*. Editorial Galerna, 2004

FERNANDES, Silvia. "A Encenação Teatral no Expressionismo" In: *O Expressionismo* (org.J.Guinsburg). SP: Ed. Perspectiva, 2002

FRANÇA, M. Inês. "A inquietude e o ato criativo: sobre o Expressionismo e a Psicanálise" In: *O Expressionismo* (org.J.Guinsburg). SP: Ed. Perspectiva, 2002

FREIRE, Paulo. *Pedagogia da Autonomia: saberes necessários à prática educativa* 19. Ed. SP: Paz e Terra S/A, 2001

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. (org. e trad. Roberto Machado). RJ: Edições Graal, 1993

FIORIN, José Luiz. *As astúcias da Enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo*. SP: Ed ática, 2002

FO, Dario. *Manual Mínimo do ator*. SP: Ed Senac, 1999, 2ª. Ed.

GOMBRICHT, E.H. *A História da Arte*. RJ: LTC – Livros Técnicos e Científicos Editora S.A, 1999

HALL, James A. *Jung e a interpretação dos sonhos: manual de teoria e prática*. SP: Ed. Cultrix, 1983

HELBO, André. *Semiologia da Representação*. SP: Ed Cultrix, 1975

GUINSBURG, J. (org.) *O Expressionismo*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2002

GRIFFITHS, T. R. *A iluminação in: Cadernos de teatro* RJ: Gráfica Editora, n. 113, mimeo

INGARDEN, Roman. *A Obra de Arte Literária*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1965.

ISER, Wolfgang. "A interação do texto com o leitor" In: JAUSS, Robert Hans, et al. *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção* (coord e seleção Luiz Costa Lima). RJ: Ed Paz e Terra, 1979

_____. *O Fictício e o Imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. RJ: Eduerj, 1996

ISSACHAROFF, Michael. 'Voz, Autoridade e Didascália', in: *O Percevejo* n. 4.

JAUSS, Robert Hans, et al. *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção* (coord e seleção Luiz Costa Lima). RJ: Ed Paz e Terra, 1979

LEAHY-DIOS, Cyana. *Educação Literária como Metáfora Social*. Niterói: Eduff, 2000

MARTINS, Maria Helena. *O que é Leitura?* SP: Ed. Brasiliense, 1991

MATERNÓ, Ângela. "O olho e a névoa: considerações sobre a teoria do teatro" In: *Sala Preta (USP)*, São Paulo - SP, v. 3, p. 31-41, 2003.

MICHEL THIOLENT. *Metodologia da pesquisa-ação*. SP: Córtes, 1998

MIDÕES, Fernando. "Nota sobre Strindberg" In *Tempestade, a Casa queimada, Menina Júlia*. Lisboa: Editorial Presença.

MINAYO, M. Cecília de Souza (org), et. al. *Pesquisa social: teoria, método, criatividade*. Petrópolis: Vozes, 1997

NETO, O. C. "O trabalho de campo como descoberta e criação" In: MINAYO, M. Cecília de Souza (org), *et, al. Pesquisa social: teoria, método, criatividade. Petrópolis: Vozes, 1997*

PATRICE, Pavis. *A Análise dos Espetáculos*. SP: Perspectiva, 2003.

_____. *Dicionário de Teatro*. SP: Ed. Perspectiva, 2001

_____ "Teoria e Prática nos estudos teatrais na Universidade", *mimeo*

RAMOS, Luiz Fernando. *O Parto de Godot e Outras Encenações Imaginárias: a rubrica como poética da cena*. SP: Hucitec/ Fapesp, 1999

ROCHA, João Cezar de C. (org.) *Teoria da ficção: indagação à obra de Wolfgang Iser*. RJ: EDUERJ, 1999

RUFFINI, Franco. A cultura do texto e a cultura do palco *in: BARBA, Eugênio & SAVARESE, Nicola. A arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral*. Campinas, SP: Editora Hucitec/Editora da Unicamp, 1999

ROUBINE, Jean Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. 2ª. ed. RJ: Jorge Zahar Ed., 1998

RYNGAERT, Jean Pierre. *Introdução à análise do teatro*. SP: Martins Fontes, 1996

SARAIVA, H. F. "A Evolução Estética da Iluminação: uma Introdução" In: Cadernos de Teatro. RJ:Gráfica Editora do Livro, Ltda. n. 131, 1992

_____ "Espaço que se ilumina" In: Cadernos de Teatro. RJ:Gráfica Editora do Livro Ltda, n. 140, 1992

_____ "O que dizem os textos e os encenadores sobre a iluminação" In: Cadernos de Teatro. RJ: Gráfica Editora, n. 135, 1992

TATIT, Luiz. *Análise Semiótica através das letras*. SP: Ateliê Editorial, 2002

_____. *Musicando a semiótica: ensaios*. SP: ANNABLUME editora, 1998

STANISLAVSKI, Constantin. *A Construção da Personagem*. RJ: Civilização Brasileira, 2001

STRINDBERG, August. *O Sonho (Eh Dromispiel)*(Trad. João da Fonseca Amaral). Editora Estampa para a língua Portuguesa

SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Moderno (1880-1950)*. SP: Cosac & Naify Edições, 2001

TRASTOY, Beatriz. "Ni poesia ni ciência: solamente critica teatral" In *Reflexiones sobre el teatro* O. Pellittieri (ed.), Buenos Aires: 2004

ZILBERMAN, Regina. *Estética da Recepção e História da Literatura*. SP: Editora ática S/A, 1989

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)