

A presença de
corpos
ausentes

a fantasmagoria de Denis Marleau em
Os Cegos de Maurice Maeterlinck.

Maíra Castilhos Coelho

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

MAÍRA CASTILHOS COELHO

**A PRESENÇA DE CORPOS AUSENTES:
A FANTASMAGORIA DE DENIS MARLEAU EM
OS CEGOS DE MAURICE MAETERLINCK.**

Porto Alegre

2012

MAÍRA CASTILHOS COELHO

**A PRESENÇA DE CORPOS AUSENTES:
A FANTASMAGORIA DE DENIS MARLEAU EM
OS CEGOS DE MAURICE MAETERLINCK.**

Dissertação de Mestrado para a obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade federal do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Profa. Dra. Mirna Spritzer

Porto Alegre

2012

*Para meus pais, Alcides e Clair, com
amor.*

AGRADECIMENTOS

Meu profundo agradecimento, ao meu companheiro, André Benevides, pela inesgotável disponibilidade, carinho e paciência. E também, por todo apoio e amor durante o período em que fiquei em Porto Alegre, fundamental para a realização deste trabalho.

Aos meus pais, Alcides Rabelo Coelho e Clair Castilhos Coelho, que muito me ajudaram e contribuíram diretamente com esta pesquisa. Além do constante estímulo e por serem sempre um grande exemplo em minha vida.

As minhas irmãs, Leticia Castilhos Coelho e Isadora Castilhos Coelho, pela cumplicidade, amor e carinho.

A minha avó Zaida Chiappini Castilhos, que mais uma vez me acolheu em Porto Alegre, com muito carinho e afeto.

A minha Tia Clarisse Chiappini Castilhos, pelo eterno amparo.

A Dorcelina Maria Vieira, por cuidar tanto de mim, com amor e carinho.

A Áurea Breitbach, pela amizade, apoio e traduções, fundamentais para esta pesquisa e ao afilhado Lauro Breitbach.

Ao meu cunhado Luciano Montanha, pela ajuda com as imagens utilizadas na dissertação.

Aos professores Clóvis Massa e Inês Marocco, pelas disciplinas que ampliaram o horizonte das possibilidades, pela amizade e incentivo.

A professora Marta Isaacsson, por me apresentar este universo “tecnológico” e por todas as referências bibliográficas e ajuda durante a pesquisa.

As amigas: Ana Lara Vontobel, Regina Rossi, Raquel Sander, Mônica Sousa, Thais Baldo, Ana Letícia Vianna, Alessandra Velho, por estarem sempre por perto.

A Universidade Federal do Rio Grande do Sul, ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas e a Capes.

A Denis Marleau e a Stéphanie Jasmin, pela disponibilidade e atenção durante todo o processo. A Béatrice Picon-Vallin, Enrico Pitozzi, Josette Féral e Juliana Jardim, pelas entrevistas, que foram fundamentais para o trabalho.

E claro, agradeço infinitamente à brilhante professora Mirna Spritzer, que orientou esta pesquisa.

Dizemo-nos voluntariamente derrotados, mesmo quando estamos intoxicados pela interdisciplinaridade, ou melhor, ainda da transversalidade, pela mistura dos gêneros e a fricção das artes irmãs: assim, espetáculo ou instalação? Teatro ou vídeo? Dramaturgia ou artes plásticas? Matéria semântica ou matéria sonora? Teatro dramático ou teatro musical? Marleau perturba, Marleau incomoda até a indecisão das opções estéticas e dos códigos do jogo: formalismo ou psicologia? Interioridade ou exterioridade? Intimidade ou projeção? Voz nua ou micro HF? (Mancel, 2002, p.5)¹.

¹ On se dit volontiers dérouté, même quand on se gargarise d'interdisciplinarité ou mieux encore de transversalité, par le mélange des genres et la friction des arts frères : alors, mise en scène ou installation? théâtre ou vidéo? dramaturgie ou arts plastiques? matière sémantique ou matière sonore? théâtre dramatique ou théâtre musical? Marleau perturbe, Marleau dérange jusque dans l'indécision des options esthétiques et des codes de jeu: formalisme ou psychologie? intériorité ou extériorité? intimité ou projection? voix nue ou micro HF? (Tradução Helena Mello).

RESUMO

A pesquisa analisa o espetáculo “Os Cegos”, de Maurice Maeterlinck, encenado por Denis Marleau, a fim de discutir o efeito de presença do ator gerado através das máscaras videográficas. Na peça, as imagens de dois atores projetadas em doze máscaras, de tamanho real e em três dimensões, dão a sensação de presença de seus corpos ausentes, uma vez que os atores não estão presentes fisicamente na cena. Além disso, como o ambiente sonoro potencializa a voz e os ruídos, a sonoridade do espetáculo contribui com este efeito de realidade. Outra questão é a concretização do sonho do autor por um teatro de androides através das “Fantasmagories Technologiques” do encenador. O trabalho evidencia as novas possibilidades surgidas nas artes cênicas em função dos novos recursos tecnológicos.

Palavras- chave:

Teatro - efeito de presença - novas tecnologias - ator - Denis Marleau.

RÉSUMÉ

Ce travail porte sur le spectacle “Les Aveugles”, de Maurice Maeterlinck, mis-en-scène par Denis Marleau, il se propose d’étudier l’effet de présence de l’acteur. Cet effet est produit par des masques vidéographiques. Sur scène les images de deux acteurs sont projetées sur douze masques en taille réelle et en trois dimensions, ce qui donne la sensation de présence aux corps physiquement absents des acteurs. Par ailleurs, la voix et les bruits étant mis en valeur, l’univers sonore contribue à l’effet de réalité. En outre, il s’agit de la concrétisation du rêve de l’auteur d’un théâtre d’androïdes à travers les “fantasmagories technologiques” du metteur en scène. Ce mémoire met en évidence les potentialités des nouveaux moyens technologiques au service des arts scéniques.

Mots-clés:

théâtre - effet de présence - technologies nouvelles - acteur - Denis Marleau.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1. OS CEGOS, DE MARLEAU	17
1.1 Descrição da peça	18
1.1.1 Apresentação em São Paulo	19
1.1.2 O personagem – vídeo	21
1.2 Diretor – Denis Marleau	24
1.3 Atores	36
1.4 Sonoridade	44
1.4.1 Criação sonora de “Les Aveugles”	45
1.4.2 Versão em espanhol	49
1.5 Fantasmagorias	52
1.5.1 Termo	53
1.5.2 Fantasmagorias tecnológicas	56
2. OS CEGOS, DE MAETERLINCK	63
2.1 O simbolismo	64
2.1.1 Período histórico	64
2.1.2 O simbolismo em outras artes	68
2.1.3 Teatro simbolista	69
2.2 Autor – Maurice Maeterlinck	77
2.2.1 Obras	79
2.2.2 Drama estático	84
2.2.3 Teatro de andróides	87
2.3 A peça: “Les aveugles”	89

3. OS ESPECTROS	99
3.1 Texto x encenação	100
3.2 Sensação de presença	104
3.2.1 Presença	105
3.2.2 O efeito de presença.	113
3.2.3 A imagem ótico-sonora de “Os Cegos”	116
3.2.4 Cena e imagens	117
3.2.5 Teatro das vocalidades	123
3.2.6 Presentificação da ausência em “Os Cegos”	129
3.3 Teatralidade do espectro	134
3.3.1 Percepção do sujeito	137
3.3.2 Mimese	139
3.3.3 “Os Cegos”	141
CONSIDERAÇÕES FINAIS	146
REFERÊNCIAS	153
ANEXOS	160

INTRODUÇÃO

A experiência com a pesquisa acadêmica teve início quando, ainda na graduação tive a oportunidade de participar da pesquisa “O trabalho do ator voltado para um veículo radiofônico”, coordenada pela Professora Dra. Mirna Spritzer, como bolsista de iniciação científica.

A partir do contato com o rádio, os veículos e suas possibilidades se tornaram uma busca constante em meu fazer teatral. Ao concluir a graduação, mudei para São Paulo em busca de novos veículos. Formei-me em uma escola de cinema, o “Studio Fátima Toledo”, fiz um curso de dublagem, trabalhei em uma rádio e segui atuando em alguns grupos de teatro.

Ao ingressar no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e retornar a cidade de Porto Alegre, a inquietação da investigação mais uma vez levou-me à reflexão.

No projeto de pesquisa apresentado inicialmente pretendia analisar o trabalho do ator no vídeo do espetáculo teatral. A ideia era estudar esses registros audiovisuais a fim de entender o que fica do trabalho do ator na gravação audiovisual. Afinal, este ator não está atuando para a câmera, mas está sendo filmado.

Porém, no primeiro semestre de 2010 nos foi oferecida pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGAC/UFRGS), a disciplina “Dança na cultura digital”. No mesmo período acontecia em Porto Alegre o Festival Internacional “Dança.com”, realizado pela Secretaria Municipal da Cultura de Porto Alegre em parceria com o PPGAC/UFRGS. Tais atividades me colocaram em contato com a cultura digital. Ao iniciar esta jornada, além da curiosidade existia um estranhamento em relação as manifestações tecnológicas na arte. Contudo, com aulas e palestras fui me familiarizando com os novos conceitos e entendendo a importância de aceitar o mundo em que vivo. Um mundo com mediação tecnológica.

Mas, que mundo é este? Como surgiu esta tecnologia? E de forma ela é colocada em cena? Durante as aulas da professora Dra. Ivani Santana, ficou claro que a tecnologia não se constitui apenas do computador e do mundo virtual. A luz elétrica, que revolucionou o teatro, também é tecnologia. O teatro Grego usufruía de toda a tecnologia existente na sua época. Ou seja, a tecnologia está presente em nossas vidas e, assim como as transformações culturais e sociais, também interferem na arte.

Além disso, pudemos assistir a muitos vídeos de trabalhos que utilizam as novas mídias e fui me familiarizando. Confesso que tinha certo preconceito em relação às novas tecnológicas. Como atriz, sempre acreditei no encontro entre o ator e o espectador. No ritual em que o ator se oferece para o público. Ao finalizar a disciplina¹, porém, percebi que alguns trabalhos chamavam a atenção e encantavam pela plasticidade, como foi o caso de "Glow", da companhia de dança "Chunky Move".

Como a disciplina era voltada para a dança, vimos poucos trabalhos de teatro com novas tecnologias. Curiosa, comecei a pesquisar na *internet*. Lembrei do espetáculo "Needles and Opium", de Robert Lepage, que tinha assistido, em 1998, no "5º Porto Alegre em Cena", e tinha achado impressionante. Nessa busca por trabalhos atuais de teatro e tecnologia, a professora Marta Isaacsson me enviou um *link* com a peça "Une fête pour Boris", de Denis Marleau. Achei muito interessante e resolvi fazer o trabalho da disciplina sobre este espetáculo. Em função disso, buscando informações da peça, descobri quem era Denis Marleau e me encantei com suas encenações.

A peça de Thomas Bernhard, dirigida por Denis Marleau, foi criada em 2009 numa produção do Conservatório de Arte Dramática, em Montreal, como parte da terceira edição do Festival TransAmériques. Em "Une fête pour Boris" o elenco é composto por três atores Guy Pion, Christiane Pasquier e Sebastian Dodge. Além dos três atores, temos no palco mais 13 personagens, bonecos em escala humana com rostos

¹ Dança na Cultura Digital, já mencionada neste capítulo.

animados por projeções de vídeo. Todas as marionetes são duplicatas de um mesmo ator, Guy Pion, o que gera certa confusão no espectador e um enorme encanto.

Na peça, a boa senhora, aleijada depois de um acidente de carro, reinventa a realidade a sua maneira. Boris é o marido, miserável e feio, que está de aniversário. Para comemorar, a boa senhora prepara um banquete. Em volta da mesa estão treze marionetes sentadas em suas cadeiras de rodas.

A peça é um exemplar espetáculo de cultura digital, em que o corpo tem se tornado objeto de estudo. E como a tecnologia possibilita levar o movimento para fora do indivíduo, é através da projeção da corporeidade que os bonecos aparentam ter presença humana. Dessa forma, o diretor situa os personagens num mundo fantástico, onde o homem pode manipular e ser manipulado.

E é na oposição entre homem e boneco, movimento e não-movimento, que o diretor inverte os padrões e intensifica a crítica. A mulher em carne e osso está imóvel, porém as marionetes têm movimentação. Segundo Perrier,

Numa grande aproximação a Thomas Bernhard, fascinado que foi pelo mundo das marionetes com feições humanas, Denis Marleau inventou para essa peça e seu banquete final reunindo uma dúzia de “sem pernas”, bonecas em tamanho humano com rostos animados por projeções de vídeo que estão lado a lado com atores de carne e osso. Uma ilusão tecnológica que permite a maravilhosa percepção desse ritual fúnebre, carnavalesco e poético, inventado por aquele que afirmava alto e forte que “tudo é risível, quando se pensa na morte” (site do grupo UBU, 2011).²

Assim, continuei a pesquisar sobre Denis Marleau e vi alguns vídeos de suas peças na *internet*, entre eles a sua "fantasmagoria

² Dans une grande proximité avec Thomas Bernhard, fasciné en son temps par le monde des marionnettes à visage humain, Denis Marleau a inventé pour cette pièce et son banquet final réunissant une dizaine de culs-de-jatte, des poupées à échelle humaine et aux visages animés par des projections vidéo qui côtoient des acteurs en chair et en os. Une illusion technologique qui permet de rendre compte à merveille de ce rituel funèbre, carnavalesque et poétique, inventé par celui qui affirmait haut et fort que « tout est risible, quand on pense à la mort (Tradução Áurea Breitbach).

(Esta citação não possui o número da página, pois é de uma página da *internet*, o *site* consta nas referências).

tecnológica³". E eis que chega a São Paulo, no dia 29 de julho de 2010, no SESC Pinheiros, uma delas: "Os Cegos", de Maurice Maeterlinck. Neste espetáculo Denis Marleau trabalha com a presença de corpos ausentes. Temos no palco doze máscaras projetadas, em tamanho real e em três dimensões. Um espetáculo sem ator presente fisicamente no palco.

Durante meses, esse espetáculo preencheu minhas inquietações. Estudando alguns teóricos do teatro, muitos conceitos não suportavam essa encenação. Perguntava-me: é teatro? E que presença é esta? A certeza de que algo chegou, tocou, perturbou e me prendeu a atenção durante quarenta e cinco minutos. Mas, o que era isso?

Sem conseguir definir o espetáculo por algum tempo só surgiam perguntas: para o teatro acontecer não é necessário ator e espectador? Que teatro é este que me perturba pela ausência e me faz refletir sobre a presença e o mundo atual? Enfim, um espetáculo com fantasia e tecnologia. Um diretor, Denis Marleau, que transforma os novos recursos tecnológicos em poesia provocando o espectador.

Dessa forma, o espetáculo "Os Cegos", de Maurice Maeterlinck, tornou-se o objeto deste estudo. E originou a pesquisa: A presença de corpos ausentes: a fantasmagoria de Denis Marleau em Os cegos de Maurice Maeterlinck.

Pretende-se, portanto, analisar a encenação de Denis Marleau, a fim de discutir o efeito de presença do ator gerado a partir dos novos meios da era digital. Partirei das seguintes questões: Como criar o efeito de presença? O que gera a sensação de realidade no espectador? Qual o objetivo da forma escolhida pelo diretor? Qual a relação do texto com essa encenação? E do Teatro de andróides de Maeterlinck com a fantasmagoria de D. Marleau?

Além disso, tais questões vêm sendo objeto de estudo de outros pesquisadores no Brasil. Sílvia Fernandes e Marta Isaacsson, entre

³ Um ciclo de três peças independentes, chamadas de "Fantasmagories Technologique", criadas por Denis Marleau para o Festival TransAmériques.

outros, estão trabalhando em torno de temáticas semelhantes e que farão parte do referencial teórico desta pesquisa.

Sendo assim, pretendo analisar a encenação de Denis Marleau, buscando compreender o efeito de presença e as possibilidades surgidas com as novas tecnologias na teatralidade contemporânea.

Foram feitas algumas entrevistas, para entender o contexto do grupo “UBU”⁴, conhecer melhor o trabalho desenvolvido pelo diretor Denis Marleau e tentar compreender de que forma, e com que finalidade, foram realizadas as projeções do espetáculo.

Foram entrevistadas Josette Féral e Béatrice Picon-Vallin, pois tais pesquisadoras são referências internacionais em relação ao tema abordado, além de terem publicações sobre o diretor estudado.

Josette Féral é professora na “l'École supérieure de théâtre” desde 1981. Doutora pela “l'Université Paris VII”, já publicou vários livros e numerosos artigos sobre a teoria do teatro. Foi presidente da Federação Internacional de Teatro de Pesquisa (FIRT) de 1999 a 2003 e atualmente sua pesquisa se concentra sobre a performatividade e performance; novas formas cênicas, interdisciplinaridade e multiculturalismo.

Béatrice Picon-Vallin é uma autoridade no âmbito dos estudos teatrais. É doutora pela “Sorbonne Nouvelle” e lecionou em “l'Université Paris III”. É diretora do Laboratório de Investigação das Artes do Espectáculo do “Centre National de la Recherche Scientifique” (CNRS - ARIAS), além de ser Professora de História do Teatro no Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique de Paris (CNSAD). Especialista em teatro russo, particularmente dos anos vinte, interessa-se também pela encenação na Europa e pelas questões do trabalho do ator e da formação teatral. Investiga ainda as relações do teatro com as outras artes (o teatro e as imagens, o teatro e o cinema, o vídeo e as novas tecnologias).

Outro entrevistado foi Enrico Pitozzi, que leciona a disciplina “Forme de la scène multimédia” no Departamento de Música e

⁴ Grupo fundado em 1982, por Denis Marleau: ‘UBU, Compagnie de Création’.

Espetáculo, da Universidade de Bologne (Itália) e é professor convidado na Université du Québec à Montréal – UQAM (Canadá). No âmbito Internacional pesquisa as modalidades de intervenção das tecnologias e a percepção do performer, os aspectos neurofisiológicos ligados à composição do movimento. Além disso, o conceito de “presença mediada em cena” é uma das chaves para as pesquisas de E. Pitozzi, que é membro do grupo de pesquisa “Performativité et effets de présence” coordenado por Josette Féral et Louise Poissant na UQAM.

Entrevistamos também, Juliana Jardim, que é professora, atriz e doutora em teatro pela ECA-USP com a pesquisa “Vestígios do dizer de uma escuta (repouso e deriva na palavra)”, com orientação da Prof^a. Dr^a. Silvia Fernandes. J. Jardim esteve duas vezes no oeste africano (Mali e Burkina Fasso), a convite do “griot”, ator e diretor Sotigui Kouyaté (parceiro de Peter Brook por 23 anos), sendo que em 2008, com apoio do MinC - Programa de difusão cultural, participa do estágio Jeu d’Acteur, Direction d’Acteur et de Mise en scène, para atores africanos de seis países.

O interesse por estes entrevistados deve-se ao anseio de discutir as questões envolvidas nesta pesquisa com importantes pensadores do teatro contemporâneo. O questionário semi-estruturado que serviu de base para as entrevistas encontra-se em anexo, assim como, alguns materiais referentes ao espetáculo.

Além disso, durante todo o processo ficamos em contato com o diretor Denis Marleau e sua assistente Stéphanie Jasmin. Vale ressaltar que desde o primeiro momento eles se mostraram disponíveis, respondendo minhas questões e enviando materiais e referências bibliográficas fundamentais para a realização deste estudo.

Para fazer a análise do espetáculo foram criadas algumas categorias, de acordo com Patrice Pavis (2008, p.11), a fim de facilitar a pesquisa. Partirei dos seguintes aspectos: a encenação (diretor, atores, sonoridade, fantasmagorias); o contexto da obra dramática (texto, autor, simbolismo) e as novas tecnologias (texto e encenação, efeito de presença e teatralidade). E como o estudo diz respeito ao fenômeno

teatral, acredito que a descrição fenomenológica, seja a mais adequada para este trabalho.

Inspirando-se em Laplantine (2000), é possível distinguir diferentes tipos de descrição etnográfica pelos fundamentos teóricos que se encontram em direção destas: a descrição para compreender as culturas dadas (etnografia), a descrição para compreender a essência de um fenômeno (a fenomenologia), a descrição para compreender a experiência vivida (a heurística) e a descrição para compreender uma dinâmica de conjunto (a sistêmica). Os pesquisadores adotando estes diferentes métodos tirarão proveitos dos dados etnográficos sem, portanto, realizar uma etnografia. A coleta de dados se torna uma operação articulada comum às diferentes “bricolagens” metodológicas dos pesquisadores em prática artística (FORTIN, 2009, p.79).

Cabe salientar a importância do trabalho de Denis Marleau dentro deste panorama híbrido, com os mais diversos recursos tecnológicos. Afinal, não podemos ignorar que exista um espetáculo com atores virtuais, e que, cada vez mais espetáculos utilizem novas tecnologias.

Sendo assim, é importante considerar que os conhecimentos da cultura digital possibilitaram novas formas de perceber, compreender, refletir e atuar no mundo.

Estamos ao mesmo tempo aqui e lá graças às técnicas de comunicação e de telepresença. Os equipamentos de visualização médicos tornam transparente nossa interioridade orgânica. Os enxertos e as próteses nos misturam aos outros e aos artefatos. [...] Como a das informações, dos conhecimentos, da economia e da sociedade, a virtualização dos corpos que experimentamos hoje é uma nova etapa na aventura de autocriação que sustenta nossa espécie (LEVY, 2009, p. 27).

Desse modo, a partir da obra “Os Cegos” pretende-se refletir sobre as novas possibilidades geradas pelos recursos tecnológicos.

A arte é uma manifestação da vida. A coisa mais preciosa é a vida, alguma coisa que voa, que passa. A vida é uma corrida. Aquilo que fica para trás, mesmo que se transforme em mito, atrapalha esta corrida. Apenas aquilo que acompanha a vida, esta corrida do instante, aquilo que *passa*, apenas isso é precioso (KANTOR, 2008, p. 100).

Buscarei através deste trabalho ampliar os estudos sobre a presença do ator e as novas tecnologias na cena contemporânea e contribuir para a pesquisa em artes cênicas no Brasil.



Os cegos de Marleau

A ilusão do natural: Ubu não há o que fazer.
As emoções visíveis, palpáveis, transparentes
e transparentes: ausentes. (Lefebvre, p. 6)

1. OS CEGOS, DE MARLEAU

1.1 Descrição da peça:

A obra “Os Cegos” foi escrita por de Maurice Maeterlinck em 1890 e encenada por Denis Marleau, no Museu de Arte Contemporânea de Montréal, em 2002. Esta montagem contou com a colaboração artística de Stéphanie Jasmin e foi uma co-produção entre o “UBU”, o “Musée d’art contemporain” de Montréal e o “Festival d’Avignon”. O elenco foi composto por Céline Bonnier e Paul Savoie.

A peça também foi chamada de "fantasmagoria tecnológica", pois uma de suas particularidades é o fato de que os atores, ainda que visíveis ao público, estão ausentes. Para encenar o texto, Denis Marleau colocou doze faces humanas espalhadas em um espaço escuro, indeterminado, reforçado por um ambiente sonoro composto por palavras e sons difíceis de identificar. Essas faces são projetadas em máscaras que se encontram fixadas no espaço cênico. Vale ressaltar, que a escolha pela ausência física do ator está a serviço do texto de Maeterlinck.

O espetáculo, definido pelo diretor como “fantasmagoria tecnológica” tem uma importância particular na sua evolução porque ele inseriu as reflexões de Maeterlinck ao sujeito do ator sobre um contexto contemporâneo. Em 1890, Maeterlinck queria tirar o ator da cena, pois ele considerava que a ideia do humano, implícito em todo trabalho de “representação” do ator, estava ultrapassado; em seu lugar, ele preconizava a vinda de um androide, de uma marionete, quer dizer, de uma criatura que perdeu toda identidade humana, mas que, no entanto, guarda a sua forma. Utilizando as novas tecnologias, Marleau mostra que a realidade não é somente fragmentária, mas que ela é pura imagem, reproduzível à vontade. No espetáculo, os doze cegos, projeção e multiplicação de um mesmo rosto, vêm pontuar um trabalho polifônico onde a palavra vale tudo tanto pela significação como pelos ecos interiores que ela produz (ERULI, 2002, p.35) ¹.

¹ Ce spectacle, défini par le metteur en scène comme «fantasmagorie technologique» a une importance particulière dans son évolution parce qu’il y greffe les réflexions de Maeterlinck au sujet de l’acteur sur un contexte contemporain. En 1890, Maeterlinck voulait chasser l’acteur de la scène car il considérait que l’idée d’humain, implicite dans tout travail de «représentation» de l’acteur, était dépassée ; à sa place, il préconisait la venue d’un androïde, d’une marionnette, c’est-à-dire d’une créature qui a perdu toute identité humaine mais toutefois en garde la forme. Utilisant les nouvelles technologies, Marleau montre que la réalité n’est pas seulement fragmentaire, mais qu’elle est pure image, reproductible à souhait. Dans le spectacle, les douze

A estreia aconteceu numa sala multimídia do Museu de Arte Contemporânea de Montréal. Depois foi apresentada no Festival de Avignon e em mais de cinquenta cidades do mundo. Segundo Jasmin (entrevista concedida em 2011), geralmente, o espetáculo é apresentado em estruturas teatrais, pois é fundamental preservar esta “caixa preta”, que possibilita um breu no espaço e um silêncio no ambiente. Com esta tecnologia o diretor conseguiu criar no espectador a ilusão da presença do ator.

Me apropriar pelo artifício cênico destas presenças ambíguas é uma maneira de fazer aparecer uma espécie de dúvida imanente sobre a cena, de fazer aparecer o invisível, de fazer entender o mistério da vida, como os textos que me interessam. São soluções muito mais poéticas do que técnicas para mim (MARLEAU apud PROUST, 2010, pg.59) ².

Assim, Denis Marleau parece ter encontrado a forma apropriada para a estrutura dramática desta obra.

1.1.1 Apresentação em São Paulo

Em São Paulo- SP, a peça foi apresentada no SESC Pinheiros. A primeira coisa que me chamou a atenção foi o fato de ter três sessões do espetáculo por dia e pensei: claro, não tem ator, é vídeo! Continuava com certo preconceito... Ao chegar, enquanto esperava no *foyer*, comecei a ler o programa e nele havia o texto da peça na íntegra, em português, pois a peça seria apresentada em espanhol. Como no Canadá foi feita em francês, fiquei pensando: será que os atores gravaram em espanhol ou ouviremos a voz de outros atores? Teatro dublado?

A hora havia chegado, abriram a porta e não havia nada. O palco vazio. A sala do teatro era bem grande e só venderam 20 lugares.

aveugles, projection et multiplication d'un même visage, viennent ponctuer un travail polyphonique où la parole vaut tout autant par sa signification que par les échos intérieurs qu'elle produit. (Tradução Helena Mello).

² M'approprier par l'artifice scénique ces présences ambiguës est une façon de faire advenir une sorte de doute immanent sur le plateau, de faire apparaître l'invisible, de faire entendre le mystère de la vie, à l'instar des textes qui m'intéressent. Ce sont des solutions beaucoup plus poétiques que techniques pour moi. (Tradução Helena Mello).

Pediram para que sentássemos no lado esquerdo da plateia baixa. Quando todos estavam sentados, a funcionária do SESC avisou que iríamos para a sala ao lado. Que precisávamos entrar em total silêncio e que em função do escuro no chão havia faixas luminosas indicando o caminho. Mais uma vez, pensei: silêncio por quê? O ator não está no palco...

Em silêncio, seguindo as faixas luminosas, entramos, e lá estavam: perfeitos, em tamanho real no palco. Ao ver não consegui segurar um suspiro de exclamação. É claro que foi bem tímido e sutil, mas fiquei maravilhada. Queria subir no palco, ver de perto, descobrir como aquilo era possível.

Dois atores transformados em seis, resultando em doze personagens em cena. No palco, seis homens do lado direito e seis mulheres do lado esquerdo. Estes homens e estas mulheres estavam reduzidos as suas cabeças. Na escuridão do palco, não conseguíamos ver nada além dos rostos. O grupo de cegos havia adormecido durante um passeio na floresta. Totalmente imobilizados, aos poucos os cegos começam a acordar. Para preencher o silêncio, e afastar o medo causado pelos ruídos da floresta, começam a conversar. Eles se entendem, mas não se enxergam e, principalmente, eles não podem se tocar. Dialogando notam que o guia não responde aos seus chamados. O guia não voltará, pois, encontra-se morto entre eles. Gradualmente a sala começa a ser preenchida por uma atmosfera de agonia, silêncio e escuridão.

Durante o espetáculo, um misto de fascinação e perturbação ao embarcar na história, um verdadeiro devaneio sonoro. A audição em primeiro plano, ouvindo qualquer ruído gerado no espaço. O medo contagiante dos cegos, perdidos na floresta e sem saída. Paralelo a isso, o ator projetado em cena, gerando um estranhamento constante, devido a sua “forte-presença”. A projeção nos olhando nos olhos, puxando foco. Sentia-me cega, ouvindo sons muito sutis. E aflita por ser observada por algo que não existe, ou melhor, que olha e não vê.

Mas, entre os atores e os espectadores, o contato físico e a comunicação são também reduzidos: entre a cena e o palco, a mediação tecnológica ergueu uma quarta parede, de uma opacidade radical, como um espelho sem o estanho. E o teatro é o lugar de um reencontro impossível, entre os cegos falantes e os videntes mudos, entre os mortos animados e os vivos imobilizados (ASSELIN, 2002, p.28) ³.

Assim, o espectador é absorvido por essas faces estáticas. As máscaras vídeo representado os cegos imobilizados pela angústia. Um tipo de jogo que convoca a imobilidade, mas principalmente um questionamento sobre a posição do personagem que é contido e colocado estático sobre as rochas desde o início do texto. Um teatro onde a ação está principalmente no pensamento do personagem, ou seja, uma forma cênica que obedece a relação do mundo interior.

Como colocar em cena o movimento do pensamento? Às vezes, o estado de um personagem exige uma imobilidade absoluta quando seu pensamento é introspectivo, íntimo. As máscaras, neste sentido, exacerbam o plano maior onde a atenção é dirigida e concentrada em direção à face. (JASMIN, 2011, p.52) ⁴.

1.1.2 O personagem-vídeo

O diretor Denis Marleau explora diferentes tecnologias da imagem e de som na representação teatral, desde 1997, quando encenou “Os Três Últimos dias de Fernando Pessoa”. Criando notadamente os dispositivos cênicos nos quais a imagem filmada do ator é projetada sobre a máscara realizada a partir da moldagem da sua face. Em “Os Cegos” (2002) as máscaras animadas encarnaram de maneira inédita os ritmos fantomáticos, da peça de Maurice Maeterlinck.

³ Mais, entre les acteurs et les spectateurs, le contact physique et la communication sont aussi réduits : entre la scène et le parterre, la médiation technologique a érigé un quatrième mur, d'une opacité radicale, comme un miroir sans tain. Et le théâtre est le lieu d'une rencontre impossible, entre des aveugles parlants et des voyants muets, entre des morts animés et des vivants immobilisés. (Tradução Helena Mello).

⁴ Comment mettre en scène le mouvement de la pensée ? Parfois, l'état du personnage exige une immobilité absolue lorsque sa pensée est introspective, intime. Les masques, en ce sens, exacerbent le gros plan où l'attention est dirigée et concentrée vers le visage. Comme l'écrit Deleuze sur le gros plan comme image-affection C'est cet ensemble d'une unité réfléchis-sante immobile et de mouvements intenses expressifs qui constitue l'affect. (Tradução Helena Mello).

Este trabalho foi muito significativo no desenvolvimento de Denis Marleau que buscou responder a uma questão impossível através de meios técnicos modernos, utilizando um dispositivo que lembra, ao mesmo tempo, a origem do teatro (as máscaras da tragédia grega) e aquela do cinema (a fantasmagoria) (JASMIN, 2006, p.24).

Segundo Marleau (apud PROUST, 2010, p. 54) o personagem vídeo, parte sempre de uma visão suficientemente precisa que se impõe nas primeiras leituras do texto. Uma visão compartilhada, que o diretor experimenta e desenvolve antes com Stéphanie Jasmin e que juntos comunicam à Pierre Laniel, que atua como realizador e montador do vídeo. Com ele começa assim a elaboração de um trajeto técnico que permitirá alcançar o sonho cênico idealizado por Marleau.

Para *Os cegos*, eu desejava colocar os rostos em uma profunda obscuridade com uma configuração espacial que respeita a didascália de Maeterlinck. Eu mantive desde o começo a premissa seguinte: Não terá atores em cena; e isto antes mesmo de ler esta frase de Maeterlinck que desejava substituir o ator no teatro “por uma sombra uma projeção de formas simbólicas ou um ser que teria os aspectos da vida sem ter a vida”. Esta premissa guiou toda nossa pesquisa técnica da qual o desafio repousava por um lado sobre a metodologia de uma filmagem e de uma montagem a ser elaborada e de outra parte sobre o aperfeiçoamento da imagem e o naturalismo tridimensional da máscara em relação à experiência de Pessoa na qual utilizamos uma máscara lisa e quase reta (MARLEAU apud PROUST, 2010, p.54) ⁵.

Assim, o personagem vídeo não é um truque trabalhado separadamente. Ele é integrado desde o início na organicidade do trabalho teatral, em um processo que se funda sobre a inventividade e o trabalho de cada um. As soluções, muitas vezes, vêm de Stéphanie Jasmin, ou de Pierre Laniel, ou ainda Francis Laporte, a diretora técnica, e de muitos outros que chegam com proposições. Além disso, os técnicos do UBU não são especializados em novas tecnologias, mas são pessoas de teatro que já fizeram muitas experiências para

⁵ Pour *Les Aveugles*, je souhaitais placer ces visages dans une profonde obscurité avec une configuration spatiale qui respecte la didascalie de Maeterlinck. J'ai arrêté dès le début la prémisses suivante: il n'y aura pas d'acteurs sur scène; et cela avant même de lire cette phrase de Maeterlinck qui souhaitait remplacer l'acteur au théâtre "par une ombre, une projection de formes symboliques ou un être qui aurait les allures de la vie sans avoir la vie". Cette prémisses a guidé toute notre recherche technique dont le défi reposait d'une part sur la méthodologie d'un tournage et d'un montage à élaborer et d'autre part sur l'amélioration de l'image et le naturalisme tridimensionnel du masque par rapport à l'expérience de Pessoa où l'on utilisait un masque lisse et presque plat. (Tradução Helena Mello).

domesticar as ferramentas e principalmente adaptá-las aos sonhos cênicos.

No início do projeto o diretor não pretendia criar um efeito de realidade através das faces humanas, sua ideia era, a partir de um texto e das faces filmadas, chegar a criar uma tensão teatral.

Eu disse isso em relação a minha compreensão do projeto no momento no qual eu me atrelei. Eu não tinha realmente esta intenção de querer criar uma percepção no espectador instalando a confusão da presença de alguém diante dele que estava ou não estava lá. Eu não podia apenas medir a que ponto eu iria me engajar em uma via de pesquisa que atenderia este estado de colocar em questão, colocar em dúvida, uma realidade física do personagem. Isso efetivamente gerou uma confusão em muitos espectadores, mas não era meu objetivo primeiro. Para mim, esta ambiguidade ia principalmente no sentido deste estranho status dos personagens cegos de Maeterlinck, situando-se em um espaço interstício, uma passagem de transformação em que a vida enfraquece de intensidade e a morte aparece. (MARLEAU apud PROUST, 2010, p.57) ⁶.

As máscaras sem as projeções se tornam faces mortas, que só ganham vida a partir da utilização da ferramenta vídeo. Uma dualidade entre presença e ausência, ou melhor, entre vida e morte. “Um rosto apagado que não parece assim existir a não ser através de uma lembrança, talvez a lembrança de uma humanidade perdida” (ISMERT, 2002, p. 106) ⁷.

Foram quarenta e cinco minutos em que estive numa outra atmosfera. Absorta na história e ao mesmo tempo buscando desvendar aqueles efeitos sonoros e visuais. Tentava descobrir de onde vinham os sons, como o rosto poderia ter volume no espaço. No fim, o público aplaude. Não consegui aplaudir. Fiquei estática!

⁶ J'ai dit cela par rapport à ma compréhension du projet au moment où je m'y suis attelé. Je n'avais pas réellement cette intention de vouloir créer une perception chez le spectateur entraînant la confusion de la présence de quelqu'un en face de lui qui était là ou n'était pas là. Je ne pouvais tout simplement pas mesurer à quel point j'allais m'engager dans une voie de recherche qui atteindrait cet état de mise en cause, de mise en doute d'une réalité physique du personnage. Cela a effectivement jeté un trouble chez beaucoup de spectateurs mais ce n'était pas mon objectif premier. Pour moi, cette ambiguïté allait surtout dans le sens de cet étrange statut des personnages aveugles de Maeterlinck, se situant dans un espace interstice, un passage de transformation où la vie faiblit d'intensité et la mort survient. (Tradução Helena Mello).

⁷ Un visage éteint qui ne semble alors exister qu'à travers un souvenir, peut-être le souvenir d'une humanité perdue. (Tradução Helena Mello).



Um diretor
Denis Marleau

1.2 O Diretor

Denis Marleau nasceu em Valleyfield, no Quebec, no ano de 1954. Em 1982, funda o “UBU, Compagnie de Création”, onde é diretor geral e artístico, além de cenógrafo, encenador e adaptador. Em trinta anos de atividade, criou mais de quarenta espetáculos, tornando-se um dos mais importantes diretores canadenses.

Ao longo dos últimos dez anos, suas produções espalharam-se pelo Canadá e pelo exterior, chamando a atenção tanto pela ênfase no texto, como pelo uso que ele faz da tecnologia de imagem e de som, que o levam a explorar cada vez mais novas áreas da literatura. Sempre fiel as dramaturgias, é através do texto que Denis Marleau busca desvendar a musicalidade da palavra. Em vez de abordar um texto de forma superficial, ele busca visitar verdadeiramente uma obra para encená-la com maior profundidade.

Sua verdadeira vocação, a de encenador, foi descoberta em 1973, quando entrou no Conservatório de Arte Dramática de Montreal, para uma formação de ator. Embora tivesse algumas aptidões para atuar, como uma boa voz e um senso de escuta, sua atenção voltava-se para as cores e as formas que o cercavam, como a luz e os cenários. Assim o teatro se tornou progressivamente uma experiência do olhar, para Marleau.

Em 1976, vai para Paris fazer um estágio de mimo corpóreo, morando na Europa durante dois anos. Neste período, entra em contato com alguns diretores do cenário europeu como: Giorgio Strehler e Tadeusz Kantor. Tal encontro desperta o desejo de novas descobertas, levando-o a pesquisar diferentes autores.

Lá durante dois anos, eu fui sacudido, abalado por todas as maneiras de ocupar uma cena e além de tudo, pela Classe morta de Tadeusz Kantor, que eu assisti no Festival de Nancy como uma experiência extrema que vinha recolocar em questionamento muitas crenças e regras que eu havia aprendido no Conservatório. Diante deste objeto teatral, eu resisti muito; eu não amei logo de início e, curiosamente, o

espetáculo me assombrou por muito tempo e me marcou de maneira definitiva (PROUST, 2010, p.24-25) ⁸.

Nesta sua primeira temporada na Europa, assistiu uma centena de espetáculos. Para ele estas experiências como espectador ajudaram a afinar a sua compreensão do teatro como fenômeno físico, ideológico e artístico.

Eu encontrava novas maneiras de atuar, outras maneiras de fazer mexer e fazer falar os atores no espaço. Rapidamente, eu comecei a entrever os planos de fundo filosóficos e estéticos destes textos que eu ouvia na maioria das vezes pela primeira vez. Na França, eu descobri também a cultura do comentário, com a multiplicação dos pontos de vista sobre um espetáculo que podia provocar os debates, o que, praticamente, não existia entre nós (MARLEAU apud PROUST, 2010, p. 26) ⁹.

Ao retornar, em 1979, a Montreal, a “União dos Escritores” encomenda a sua primeira encenação: “Littérature, um spectacle”, uma montagem de textos quebequenses. Em 1981, ele cria “Coeur à gaz e autres textes dada”, no Museu de Arte Contemporânea de Montreal. Tal espetáculo foi resultado de uma colagem de textos de André Breton, Francis Picabia, Kurt Schwitters e Tristan Tzara. Com essa produção, ele funda em 1982, a “UBU, Compagnie de Création”. Seus primeiros trabalhos marcam suas colagens e serão apresentados na França, Suíça e Bélgica: “Merz opéra” (1987), de Kurt Schwitters; “Oulipo show” (1988) e “Les ubs” (1991), ambos de Alfred Jarry.

Sua sensibilidade para a literatura, filosofia, música e artes visuais, aparece refletida nas suas criações, sempre lúdicas e poéticas. Ao continuar perseguindo a vanguarda histórica, enfatiza nas suas encenações a poesia sonora e a abordagem virtuosa do jogo do ator.

⁸ Là, durant deux ans, j'ai été secoué, remué par toutes ces façons d'occuper une scène, et au-dessus de tout, par *La Classe morte de Tadeusz Kantor*, que j'ai reçue au Festival de Nancy comme une expérience extrême qui venait remettre en question énormément de croyances et de règles que j'avais apprises au Conservatoire. Face à cet objet théâtral, j'ai beaucoup résisté ; je n'ai pas tout de suite aimé et, curieusement, ce spectacle m'a hanté longtemps et marqué de façon définitive. (Tradução Helena Mello).

⁹ Je rencontrais de nouvelles approches de jeu, d'autres manières de faire bouger et de faire parler des acteurs dans l'espace. Du coup, j'ai commencé à entrevoir les arrière-plans philosophiques et esthétiques de ces textes que j'entendais le plus souvent pour la première fois. En France, j'ai découvert aussi la culture du commentaire, avec la multiplication des points de vue sur un spectacle qui pouvait entraîner des débats, ce qui n'existait pratiquement pas chez nous. (Tradução Helena Mello).

Como diretor pede seguidamente a seus intérpretes para não projetar o texto nem acentuar o sentido pela marcação de algumas palavras, lhes colocando em atenção contra toda ilustração das réplicas pelas ações gestuais redundantes. Procura uma interiorização da parte dos atores, a fim de desenhar uma linha sóbria e sem floreios pela qual ele regula a escuta do sentido, indissociável da fixação sensorial dos personagens.

Em cena, mais comunicamos, mais nos ausentamos. Não é necessário transformar os autores em semáforos que lançam os sinais aos espectadores para guiar sua leitura. No ensaio, assim que, por exemplo, os atores começavam a explicação do personagem ou da cena, eu declarava não mais compreender não mais os ver e eu tentava assim lhes conduzir a uma situação simples, real. Comunicar, isto não tem nada a ver com o teatro' (PROUST, 2010, p.37) ¹⁰.

Em 1992, cria “Luna Park 1913”, para a inauguração do novo Museu de Arte Contemporânea de Montreal. Em 1994, o Centro Georges Pompidou (Paris) encomenda a peça “Merz variétés”, para a exposição de Kurt Schwitters, na qual Denis Marleau abordará a obra de Samuel Beckett. Também de Beckett cria “Cantate grise” (1990) e “La dernière bande” (1994 e 2002).

Em 1992, em colaboração com a “Nouvel Ensemble Moderne”, Denis Marleau encena também “La trahison orale”, um teatro musical, do compositor argentino Mauricio Kagel.

No “Festival de Théâtre des Amériques”, encenou, entre outros, “Roberto Zucco” (1993), de B-M. Koltès e um conto de Thomas Bernhard, “Maîtres anciens” (1995), ambas as produções recebendo vários prêmios da “L’Académie des Masques” e de “L’association Québécoise des Critiques de Théâtre”. Sobre a encenação de “Roberto Zucco”, Colette Godard (2002, p.18) ¹¹ coloca:

¹⁰ Sur scène, plus on communique, plus on est en déficit de présence. Il ne faut pas transformer les acteurs en sémaphores qui lancent des signaux aux spectateurs pour guider leur lecture. En répétition, lorsque par exemple les acteurs versent dans l'explication de personnage ou de scène, je déclare ne plus les entendre ne plus les voir et j'essaie alors de les ramener à une situation simple, réelle. Communiquer, cela n'a rien à voir avec le théâtre. (Tradução Helena Mello).

¹¹ C'était ROBERTO ZUCCO de Bernard-Marie Koltès, en 1993 au Festival des Amériques. Spectacle sans apport technologique, dans La rude beauté d'un décor métallique, structure tout à la fois abstraite et imposante, faite d'échelles pour s'évader, qui sont en même temps les

Era ROBERTO ZUCCO de Bernard-Marie Koltès, em 1993 no Festival das Américas. Espetáculo sem apoio tecnológico, na rude beleza de uma decoração metálica, estrutura completamente abstrata e imponente, feita de escadas para fugir, que são ao mesmo tempo as grades que aprisionam, que trancam o caminho. A peça é sem dúvida uma das mais cheias de armadilhas de um autor infinitamente enigmático.

Os autores germânicos também aparecem em seu repertório. Encena uma versão de “Woyzeck” (1994), de Georg Buchner, no “Théâtre National de la Communauté Française de Belgique”, seguido por “Lulu” (1996), de Frank Wedekind, no “Théâtre du Nouveau Monde”, “Nathan le sage”, de G.E. Lessing (1997), criado para o festival d’Avignon, “Urfaust e Tragédie subjective” (1999), de J. W. Goethe, criado no “l’Usine C” e inscrito na programação de Weimar, a capital cultural da Europa.

Fascinado pelo duplo e pela representação da morte no teatro, monta o texto de Antonio Tabucchi, “Les trois derniers jours de Fernando Pessoa” (1997). Nessa encenação, Denis Marleau inaugura uma nova etapa do seu trabalho, colocando o vídeo a serviço de um personagem múltiplo. Nessa montagem, um único ator interpreta Fernando Pessoa que, estendido em seu leito de morte, recebe seus heterônimos, com os quais ele dialoga uma última vez. Os alteregos do autor aparecem através de vídeos, projetados sobre as máscaras colocadas por outro ator. O ator que interpreta Pessoa dialoga com ele mesmo em tempo real. Um verdadeiro exercício de atuação que envolve o ator e as projeções, no qual a contracenação deve se adequar ao contato com a imagem e o som previamente registrados. Com isso, ele integra a projeção de vídeo a serviço de um personagem.

Em seguida, utiliza o vídeo para criar aparições espectrais em “Urfaust, Tragédia subjetiva”, adaptada de Goethe e de Pessoa. Iluminando bustos e estátuas, o rosto de “Mater Dolorosa” é projetado numa figura estatutária, enquanto o rosto de “Faust” é projetado sobre

o busto de Goethe, criando assim a ilusão de um espírito que teria surgido da alma do ator e de seu personagem.

Ele mostrou esplendidamente com OS TRÊS ÚLTIMOS DIAS DE FERNANDO PESSOA, segundo Antonio Tabucchi - no Teatro de Dijon-Bourgogne em 1997 – um verdadeiro golpe de mágica pela qual se confundem o virtual e o carnal, como eram confundidas as inumeráveis identidades do poeta cujo nome significa “pessoa” (GODARD, 2002, p.18) ¹².

Esse espetáculo foi apresentado em Paris, no “Théâtre de la Ville” e em diversos festivais de Berlim, Lisboa e Roma. Tal experiência resultou em uma pesquisa, ainda mais radical, que deu origem ao espetáculo “Les aveugles” (2002), de Maurice Maeterlinck. Também chamado de “Fantasmagorie technologique”, é apresentado em 2002, no Museu de Arte Contemporânea de Montreal. Esse trabalho, sem a presença física de atores em cena, é recebido como uma experiência-choque no “Festival d'Avignon” e no “Festival de Edimburgo”. Porém, em sete anos, a peça foi apresentada mais de setecentas vezes em diferentes países.

Em 2004, Marleau é convidado a se apresentar em Lille, considerada a capital européia da cultura. Em função disso, cria duas instalações: “Dors mon petit enfant”, de Jon Fosse e “Comédie”, de Samuel Beckett. Estes dois trabalhos irão formar com “Les aveugles”, um ciclo de três peças independentes¹³, que serão apresentadas no “Festival TransAmériques” (2006), no “Francophonies de Limoges” (2008) e no ‘Festival New Territories de Glasgow’ (2009).

Ao longo dos anos, Denis Marleau desenvolveu também uma relação forte e privilegiada com alguns autores de Quebec. A seu pedido, Gaetan Soucy escreveu uma peça teatral “La Petite fille aux allumettes” intitulada de “Catoblépas”, apresentada no ‘Théâtre National da Colline’ em 2001:

¹² Il l’a splendidement démontré avec LES TROIS DERNIERS JOURS DE FERNANDO PESSOA, d’après Antonio Tabucchi – au Théâtre de Dijon-Bourgogne en 1997 – véritable tour de magie par lequel se confondaient Le virtuel et le charnel, comme s’étaient confondues les innombrables identités du poète dont le nom signifie «personne». (Tradução Helena Mello).

Duas mulheres sobre uma passarela entre os espectadores. Elas se mexem pouco, não se tocam, elas falam. O espetáculo inteiro passa por uma linguagem completamente física, aos antípodas da retórica. Não se trata de folclore, nem de um dialeto qualquer reconhecível. É Gaétan Soucy, luminosa mistura de fórmulas antigas, de refinamento, de invenções evidentes, de frases dançantes. As frases que cruzam até a vertigem, no fundo dos golfos da consciência. Nunca falamos da condição maternal com uma tal empatia, e é um homem que a escreveu. Ele mesmo casado e pai. Assim, com certeza, os atores eram simplesmente magníficos. Denis Marleau tornou conhecido na França o teatro de Gaétan Soucy, não apenas por isso, nós somos agradecidos (GODARD, 2002, p.19) ¹⁴.

Do poeta-cineasta Pierre Perrault, ele encenou no “Théâtre du Rideau Vert”, o poema dramático, “Au coeur de la rose” (2002). Nesse espetáculo, em função da contribuição marcante de Stephanie Jasmin, na utilização do vídeo, é que ela torna-se co-diretora artística da companhia “Ubu”.

Em 1996, inicia uma longa relação de cumplicidade com o autor quebequense Normand Chaurette, encenando: “Passage de l’indiana”. Posteriormente, cria para o Festival d’Avignon: “Le petit Köchel” (2000) e “Les reines” (2005). Em 2008 encena o texto: “Ce qui meurt em dernier”. Ainda assim, algumas vezes, Marleau se viu acusado de infidelidade à literatura quebequense. Aos seus detratores, ele responde sublinhando a importância do interculturalismo.

A medida que ele aborda os autores da qual a escritura se destaca por uma grande densidade literária (Bernard, Maeterlink, Chaurette) o trabalho Denis Marleau se afasta ainda mais da tradição do jogo quebequense, centrado sobre a expressividade emotiva. Neste momento, de fato, esta ideia do jogo que ele rejeita em favor de um trabalho de ator que faz prioritariamente entender a dimensão concreta do texto e seu sentido primeiro. Este trabalho no qual a expressão do ator/personagem é separado do trabalho textual de base, antes de ser delicadamente misturado – como uma tinta que fixa com doçura sobre uma água forte- dá aos espetáculos de Marleau

¹⁴ Deux femmes sur une passerelle entre les spectateurs. Elles bougent peu, ne se touchent pas, elles parlent. Le spectacle tout entier passe par un langage complètement physique, aux antipodes de la rhétorique. Il ne s’agit pas de folklore, ni d’un quelconque dialecte reconnaissable. C’est du Gaétan Soucy, lumineux mélange de formules anciennes, de raffinement, d’inventions évidentes, de phrases dansantes. Des phrases qui creusent jusqu’au vertige, au fond des gouffres de La conscience. Jamais on n’a parlé de la condition maternelle avec une telle empathie, et c’est un homme qui a écrit. Lui même marié et père. Alors, bien entendu, les comédiennes étaient tout simplement magnifiques. Denis Marleau a fait connaître en France le théâtre de Gaétan Soucy, ne serait-ce que pour cette raison, nous lui sommes reconnaissants.(Tradução Helena Mello).

seu tom, sua profundidade melancólica (LEFEBVRE, 2002, p.7)
15.

Marleau foi nomeado diretor artístico do “Théâtre Français” no “Centre National des Arts”, em Ottawa de 2000 a 2007. Criou o “Les Laboratoires du Théâtre Français”, convidando André Markowicz, como tradutor de “Moine noir” (2004), de Anton Tchekhov, que foi encenado na Bélgica. Ao público da Capital Nacional ele propõe a descoberta de vários escritores contemporâneos como: Wajdi Mouawad, Serge Boucher, Daniel Danis, Edward Bond, Ivan Viripaev. Encena o norueguês Jon Fosse com “Quelqu’un va venir” (2003) e de José Pliya, autor franco-beninense a peça “Nous étions assis sur le rivage du monde...” (2005).

Em 2007, inicia com “Othello” um ciclo de pesquisa sobre as grandes tragédias Shakespearianas. Com as traduções de Normand Chaurette, ele prepara a segunda fase de “Lear” prevista para 2010-2011. Em 2010 encena “Jackie”, do autor Elfriede Jelinek, que foi apresentada no “l’Espace Go”.

Convidado pela “Comédie-Française” estreou em 21 de maio de 2011, a peça “Agamemnon”. Com o texto de Sénèque le Jeune e tradução de Florence Dupont.

Com seu teatro de aparições e desapareções, que ele pôs a serviço principalmente de (no qual ele rende homenagem a) Maeterlinck e de Pessoa, Denis Marleau era o homem perfeitamente indicado para uma peça como essa. E o que ele propõe é muito bonito, com seu cenário de painéis corrediços em feltro recortado, que podem evocar tanto os emaranhados de uma floresta de sonho como os labirintos do inconsciente. Marleau inventou, sobretudo, na linha das reflexões do teórico Gordon Craig sobre a “sobremarionete”, um sistema de projeções de vídeo sobre bonecos ou máscaras, que ele já desenvolveu com perfeição em diversos espetáculos (DARGE apud site do grupo UBU, 2011) 16.

15 À mesure qu’il aborde des auteurs dont l’écriture se signale par une grande densité littéraire (Bernhard, Maeterlinck, Chaurette), le travail de Denis Marleau s’éloigne encore davantage et de plus en plus de La tradition de jeu québécoise, centrée sur l’expressivité émotive. En ce moment, en fait, c’est l’idée même de jeu qu’il rejette en faveur d’un travail d’acteur qui fait prioritairement entendre la dimension concrète du texte et son sens premier. Ce travail, où l’expression de l’acteur/personnage est séparée du travail textuel de base, avant d’être délicatement ajoutée – comme une teinte que l’on appose en douceur sur une eau-forte – donne aux mises en scène de Marleau leur ton, leur mélancolique profondeur. (Tradução Helena Mello).

16 Avec son théâtre d’apparitions et de disparitions, qu’il a mis au service notamment de Maeterlinck et de Pessoa, Denis Marleau était l’homme tout indiqué pour une telle pièce. Et ce

Como formador, ele ministra regularmente oficinas na França, Bélgica, Itália, Suíça e no México. Além disso, assina com Stéphanie Jasmin a encenação da ópera, “Château de barbe bleue” de Bela Bartok (2007), no “Grand Théâtre de Genève”. Sua carreira é marcada por numerosos prêmios de críticos de Montreal e de Ottawa. Em 1997, ganhou o grande prêmio do “Conseil des Arts de la Ville” de Montréal. Além disso, recebeu vários títulos como: “Chevalier de l’Ordre National” de Québec, recebeu o prêmio do “Centre National des Arts” do “Gouverneur General” do Canadá, “Chevalier des Arts et des Lettres” na França, e, o título de doutor *honoris causa* da universidade Lumière-Lyon 2.

Desde seus primeiros espetáculos, Denis Marleau realiza um trabalho focado no texto e demonstra um interesse pelo hibridismo das artes. Ao longo dos anos, ele integra ao seu trabalho a escultura, a música, a dança, as artes visuais e as novas tecnologias, e tenta tornar possível o encontro das disciplinas desde o início do processo de criação. Sempre em busca de um teatro de pesquisa, se destaca na produção teatral quebequense.

Além da fidelidade desenvolvida em relação aos autores dramáticos, tal constância aparece também na companhia de teatro, visto que ele trabalha há muitos anos com os mesmos atores. Este espírito de cumplicidade e troca se encarna a mais de dez anos na parceria com Stéphanie Jasmin, co-diretora artística do grupo desde 2002. Ela o acompanha nos projetos como conselheira artística, dramaturga e concebe a integração do vídeo nos espetáculos.

Primeiro, eu encontrei Stéphanie através dos textos que ela escreveu sobre meus espetáculos. Em seguida, nossas leituras comuns, nossas discussões sobre pintura, literatura e cinema me fizeram acreditar que ela tinha uma compreensão imediata, sensível e intelectual de tudo o que inquieta e ocupa o meu espírito e eu direi mesmo, todo meu ser. Podemos assim falar de um encontro essencial. Ela surgiu no momento no qual

qu’il propose est très beau, avec son décor de panneaux coulissants en feutre découpé, qui peuvent évoquer aussi bien les enchevêtrements d’une forêt de songe que les labyrinthes de l’inconscient. Marleau a surtout inventé, dans la lignée des réflexions du théoricien Gordon Craig sur la “surmarionnette”, un système de projections vidéo sur des pantins ou des masques, qu’il a déjà déployé avec bonheur dans plusieurs spectacles (Tradução Áurea Breitbart).

eu atravessava uma séria crise de dúvida, depois da experiência misturada da Corte de Honra em Avignon. Neste momento, meu trabalho de diretor estava deslocado e perdido em um repertório e nas modalidades de produção que não me convenciam realmente. Eu abri um espaço para ela no centro da minha companhia, e com ela pudemos relançar novas vozes de pesquisa sobre o texto, o ator e a imagem, notadamente através da leitura de Maurice Maeterlinck ou de Pierre Perrault (MARLEAU apud PROUST, 2010, p.48) ¹⁷.

A encenação de “Les aveugles” deve muito a vigilância intelectual e artística exercida por Stéphanie para que este projeto se realizasse. Inicialmente, Marleau não tinha uma ideia de como deveria ser a apresentação ideal desta peça, mas já desejava que fosse em forma de uma fantasmagoria. A inserção do vídeo ou outra tecnologia no espetáculo não era uma garantia de estabilidade ou de verdade, mas ele resolveu experimentar. E a partir deste trabalho, que passou a ser reconhecido também como um diretor que utiliza muito bem as novas tecnologias.

Incontestavelmente reconhecido como um diretor utilizando brilhantemente as novas tecnologias em Os Cegos de Maeterlinck no Museu de Arte contemporâneo de Montreal em 2002, Denis Marleau, tem entretanto como palavra de ordem estar antes de tudo ao serviço da dramaturgia, os recursos da tecnologia sendo apenas um meio para a servir, e não um fim em si mesmo (Proust, 2010, p. 12) ¹⁸.

O interesse pelas novas tecnologias surge através das artes visuais, lhe chamando a atenção pelas possibilidades e qualidades plásticas que elas oferecem. No teatro, busca tornar tangível uma imagem no espaço cênico, lhe conferir uma forma como a de uma

¹⁷ J'ai d'abord rencontré Stéphanie à travers des textes qu'elle a écrits sur mes mises en scène. Par la suite, nos lectures communes, nos discussions sur la peinture, la littérature et le cinéma m'ont fait réaliser qu'il y avait chez elle une compréhension immédiate, sensible et intellectuelle de tout ce qui inquiète et occupe mon esprit et je dirais même, tout mon être. On peut donc parler d'une rencontre essentielle. Elle est survenue au moment où je traversais une sérieuse crise de doute, après l'expérience mitigée de la Cour d'honneur à Avignon. A ce moment-là, mon travail de mise en scène s'était déplacé et égaré dans un répertoire et des modalités de production qui ne me convenaient pas réellement. Je lui ai fait une place au sein de ma compagnie, et avec elle ont pu être relancées de nouvelles voies de recherche sur le texte, l'acteur et l'image, notamment à travers sa lecture de Maurice Maeterlinck ou de Pierre Perrault. (Tradução Helena Mello).

¹⁸ Incontestablement reconnu comme un metteur en scène utilisant brillamment les nouvelles technologies avec Les Aveugles de Maeterlinck au musée d'Art contemporain de Montréal en 2002, Denis Marleau a pourtant pour mot d'ordre d'être avant tout au service de la dramaturgie, le recours à la technique n'étant qu'un moyen pour la servir, et non une fin en soi. (Tradução Helena Mello).

máscara ou ainda integrar a imagem vídeo de maneira íntima e discreta no interior de uma cenografia, isso sempre em relação a uma necessidade dramática.

Praticamente cada vez que ele monta um texto, Denis Marleau parece nos oferecer a “essência”. Ele dá a impressão de ter encontrado “a” leitura da obra não se deixando levar por esta visão errônea que uma obra não seria nada além do que um espetáculo inscrito no texto. Os Cegos, por exemplo, dão a impressão muito estranha de um espetáculo em cena ideal do texto deixando literalmente e fisicamente o espectador em apneia, pela comunicação de angústia que habita os personagens (PROUST, 2010, p.11-12) ¹⁹.

A imobilidade ou o desaparecimento do corpo marcaram muitos espetáculos de Marleau, mesmo os que não utilizavam o recurso do vídeo, como por exemplo em “Oulipo Show” (1988) ou em “Cantate grise” (1990). A utilização da máscara vídeo veio certamente reforçar esta sensação estatística nas suas encenações que procuram destacar um pensamento do texto sempre em movimento.

O que me importa diante do espectador, é chegar a fazer um gesto de abertura e oferenda em direção a ele, sem procurar seduzi-lo ou convencê-lo. Sem cessar eu divido minha subjetividade, eu componho com as obsessões, os caprichos, as percepções e as emoções que são as minhas e a dos outros, os humores do palco, tudo o que condiciona em sala de ensaio nossa relação ao texto e a representação. Eu também não desempenho este trabalho de diretor calculando que será mais apropriado ou pertinente fazer um pouco de repertório clássico aqui ou do contemporâneo lá, quebequense de um lado e americano de outro. É muito mais instintivo e frágil por sua vez, por que isso parte simplesmente de uma lógica pessoal de criação, que vai dar também lugar para o imprevisto, para as curiosidades, os desejos intempestivos, como os convites que poderíamos fazer. (MARLEAU apud PROUST, 2010, p. 38) ²⁰.

¹⁹ Pratiquement à chaque fois qu’il monte un texte, Denis Marleau semble nous en offrir la “substantifique moelle”. Il donne l’impression d’avoir trouvé “la” lecture de l’oeuvre tout en ne cautionnant pas cette vision erronée qu’une oeuvre n’aurait qu’une mise en scène inscrite dans Le texte. *Les Aveugles*, par exemple, donnent cette impression très étrange d’une mise en scène idéale du texte en laissant littéralement et donc physiquement le spectateur en apnée, par lacommunication de l’angoisse qui habite les personnages.(Tradução Helena Mello).

²⁰ Ce qui m’importe vis-à-vis du spectateur, c’est d’arriver à faire un geste d’ouverture et d’offrande vers lui, sans chercher à le séduire ou à le convaincre. Sans arrêt je partage ma subjectivité, je compose avec les obsessions, les lubies, les perceptions et les émotions qui sont les miennes et celles des autres, les humeurs de plateau, tout ce qui conditionne en salle de répétition notre rapport au texte et à la représentation. Je ne fais pas non plus ce métier de metteur en scène en calculant qu’il serait plus approprié ou pertinent de jouer un peu de répertoire classique par-ci ou du contemporain par-là, du québécois d’un bord, de l’américain de l’autre. C’est beaucoup plus instinctif et fragile à la fois, parce que cela part tout simplement d’une logique personnelle de création, qui va laisser aussi place à l’imprévu, à des curiosités, des désirs intempestifs, comme à des invitations qu’on pourrait me faire.(Tradução Helena Mello).

Em 2011, foi convidado para participar da primeira retrospectiva internacional sobre a obra do costureiro francês, Jean Paul Gaultier. Assim, está participando desta exposição “La Planete mode de Jean-Paul Gaultier”, para o Museu de Belas Artes de Montreal. Marleau está criando os vídeos para a exposição. Trata-se de fabricar as “presenças vivas” para as roupas do costureiro que, por si só já são verdadeiras obras de arte. As personagens-instalações ficarão ao redor de uma sala ou reagrupadas em quadros. Segundo Sthéphanie (2011, pg.55) ²¹ eles estão “mais perto da performance e da instalação neste projeto; não é mais teatro, mesmo se nós introjetamos os traços do que nos interessa no teatro”.

As escolhas estéticas de Denis Marleau e seu gosto pelos vanguardistas justificam o nome da companhia “Ubu”. Da desconstrução até o absurdo das formas e da linguagem, o artista coloca em cena a multiplicação das imagens criando um jogo dialético entre a presença e a ausência. Além disso, um diretor focado na presença, corporal e vocal, do ator.

Seu trabalho, cada vez, desvela e revela, abre uma clareira, constitui uma autêntica fenomenologia da presença (ah! a iluminação dos espetáculos Ubu!). Nem os espectros, nem os fantasmas, ou seja, nada de sepulcral, isso será compreender mal. Mas a sombra mesmo de onde o ser tira sua claridade. Não ilusões, poeira aos olhos “sonhos” de graça, brilhos, mentiras. Mas fascinação e revelação, atenção sem falha aos murmúrios do mundo (ah! o ambiente sonoro dos espetáculos Ubu!), violência e catimini, verdade imaginária e imaginária verdadeira, em resumo, o contrário da “distração”, o divertimento em que ele é um teatro de Pascal. Ele provoca os prisioneiros de Platão que nós somos a sair de nossas cavernas. Para contemplar o sol mesmo que, por vezes, este seja terrível (SOUCY, 2002, p.13) ²².

²¹ Ce n'est plus du théâtre, même si nous y introjectons des traces de ce qui nous intéresse au théâtre... (Tradução Helena Mello).

²² Son travail, chaque fois, dévoile et révèle, ouvre une clairière, constitue une authentique phénoménologie de La présence (ah ! l'éclairage des spectacles Ubu !). Ni spectres ni fantômes, donc, rien de sépulcral, ce serait mal comprendre. Mais l'ombre même d'où l'être tire sa clarté. Non pas illusions, poudre aux yeux, «rêves» à bon marché, éblouissements, mensonges. Mais fascination bel et bien, révélation, attention sans failles au bruissement du monde (ah ! l'ambiance sonore des spectacles Ubu!), violence et catimini, vérité imaginaire et imaginaire vrai, bref le contraire de la «distraction», de l'entertainment, en quoi il est un théâtre pascalien. Il provoque les prisonniers de Platon que nous sommes à sortir de leur Caverne. Pour contempler le Soleil parfois terrible de ce qui est. (Tradução Helena Mello).



Os atores

1.3 Atores

Embora Denis Marleau busque uma compreensão aguçada dos textos, há no seu trabalho uma elevação do intérprete. Como diretor, em seu treinamento com os atores é adepto do trabalho de mesa, pois acha que esse favorece o que ele chama de “a experiência” da repetição. Há também, uma recusa das explicações psicológicas; da necessidade de não projeção do texto, de não acentuar o sentido pela marcação de algumas palavras e uma resistência contra toda ilustração das réplicas para as ações ou os gestuais redundantes. Além disso, aborda o trabalho dramaturgico de forma que a construção do sentido se opere sobre o palco com a presença dos atores desde o começo dos ensaios.

No começo, o mais importante é ler e reler o texto, o que envolve normalmente um monte de questões. Desta maneira, o ator poderá mais facilmente localizar as estruturas e os motivos, cercar a especificidade da composição. Abordar um texto pela primeira vez é como efetuar tomadas em todos os sentidos para estabelecer sua cartografia. Decorar um texto antes dos ensaios implica seguidamente que se quer ir rápido. Nesse caso, eu fui, às vezes, obrigado a decifrar a pequena música pessoal do ator (MARLEAU apud PROUST, 2010, p.45)²³.

Segundo Marleau (apud PROUST, 2010, p.46) ²⁴ é necessário se adaptar a um ator, para isso necessita primeiramente encontrar o melhor lugar para observá-lo; em seguida, encontrar um bom momento para falar com ele. “Com alguns, isto se estabelece na distância, com outros, é necessário se aproximar, e para alguns, isso se transforma no corpo a corpo”. E como em uma relação normal, é preciso que ambos entrem em acordo. Para ele, faz parte do trabalho do diretor saber esperar, pois tudo passa pelo ensaio: a modulação, a declinação e a enumeração de comentários, explicações e indicações.

²³ Au début, le plus important c'est de lire et relire le texte, ce qui entraîne normalement un tas de questions. De cette façon, l'acteur pourra plus facilement en repérer les structures et les motifs, en cerner la spécificité de la composition. Aborder un texte pour la première fois, c'est comme effectuer des relevés dans tous les sens pour établir sa cartographie. Apprendre par coeur un texte avant les répétitions implique souvent qu'on veuille aller vite. En pareil cas, j'ai parfois été obligé de détricoter la petite musique personnelle de l'acteur. (Tradução Helena Mello).

²⁴ Cela s'établit dans la distance, avec d'autres, il faut se rapprocher, et pour quelques-uns, cela se transforme en corps à corps. (Tradução Helena Mello).

Além disso, os atores que trabalharam com Marleau muitas vezes são convidados a trabalhar com outros diretores devido à qualidade de presença vocal e corporal que eles adquiriram no “Ubu”.

Em relação ao trabalho de Marleau há uma ambivalência, pois embora seja bastante sensível no tratamento do ator e do corpo do ator, a partir de 1996, ao adaptar para cena “Os três últimos dias de Fernando Pessoa”, de Antonio Tabucchi, ele inicia uma nova etapa de seu trabalho, o uso dos vídeos. Neste novo procedimento há uma mecanização e a desmaterialização do ator. Essas experiências serão aprofundadas na criação de “Os Cegos”, onde o corpo é substituído por uma imagem ótico-sonora. Os atores são filmados e seu duplo videográfico é projetado sobre máscaras brancas.

Nesse espetáculo os atores Céline Bonnier e Paul Savoie não estão presentes ao vivo sobre a cena, mas por projeção em vídeo de seus rostos sobre máscaras e por suas vozes que instalam uma relação de estranhamento com o espectador. A encenação dessa peça do drama estático²⁵ é sem ação física, construindo uma longa e lenta catarse que termina com a chegada da morte.

Esta montagem foi composta através de máscaras em relevo que recebem uma imagem de vídeo das faces dos personagens causando a impressão de que os atores estão diante de nós. A máscara de gesso foi moldada sobre o rosto dos atores e a partir dela foi feito um molde ligeiramente irregular e maior que o natural. Este molde serviu de base para a criação das outras máscaras, surgindo, então, os seis rostos de cada ator, que serão reagrupados e fixados no espaço cênico. Essas máscaras brancas e cegas receberão a imagem de vídeo. O técnico videasta²⁶ ajusta a máscara ligeiramente de alto a baixo, da direita à esquerda, para acertar a projeção do vídeo. Fazendo isso ele coloca o nariz no lugar do nariz, os lábios entre suas ranhuras e os olhos nos

²⁵ Tal conceito de SZONDI (2001), em relação à obra de Maeterlinck, será mais bem explicado no sub-capítulo sobre o autor.

²⁶ O trabalho do videasta está ligado mais ao aspecto artístico de se fazer vídeo do que puramente o técnico ou documental. Dessa forma, o videasta pode ser considerado um artista da videoarte.

olhos, fazendo com que as máscaras ganhem “vida”. Para o diretor este trabalho repousa sobre a interpretação dos atores. Pois, a utilização da máscara e do vídeo surgiu a partir de suas leituras da obra de Maeterlinck.

A projeção encontra finalmente a sua forma e seu volume recriando o rosto em vida da atriz, seis vezes multiplicados, ao lado de seis máscaras do ator que sofreu o mesmo processo. Através destas etapas, o rosto de dois atores é assim encontrado, moldado, copiado, multiplicado e recomposto, com as modificações quase imperceptíveis, como uma boca menos proeminente ou a eliminação de pequenas rugas de expressão. Um certo nivelamento do modelo, não estético mas necessária o suficiente para reencontrar e recolher, no fim do processo, a imagem do rosto sem a repartir com ela mesma. Destes gestos milenares que moldam o rosto dos defuntos, a tecnologia refez simplesmente o caminho inverso, aquele de colocar um simulacro de vida no envelope destes rostos apagados... (JASMIN, 2002, p.40) ²⁷.

Durante as filmagens, o ator precisava atuar com uma imobilidade quase total a fim de que a imagem não excedesse o limite do suporte da máscara na qual ela seria projetada em seguida. Para isso, os atores foram amarrados em uma cadeira ficando com a cabeça trancada no encosto que ajudava a fixá-la. Como a peça foi filmada em tempo real, foi feita uma espécie de plano-sequência para cada personagem. Essas sequências se tornaram longas, devido aos tempos de réplicas e de escuta. Isso exigiu um enorme trabalho de precisão e de concentração. Além disso, os atores precisavam conter toda a sua expressão corporal e interpretar seis personagens diferentes através da face, do olhar e da voz.

O que o ator deve encontrar de qualquer maneira, é o poder de se expressar através da intensidade de sua voz, seus olhos, seu jogo de olhares, as variações fisionômicas que lhe vão permitir estar totalmente presente. Em definitivo, tais obrigações de desempenho não são tão novas; Beckett já havia

²⁷ La projection trouve finalement sa forme et son volume recréant le visage *en vie* de l'actrice, six fois multipliée, à côté des six masques de l'acteur qui a subi le même processus. À travers ces étapes, le visage des deux acteurs s'est donc trouvé moulé, copié, multiplié et recomposé, avec des modifications presque imperceptibles, comme une bouche moins proéminente ou l'effacement de petites ridules d'expressions. Un certain lissage du modelé, non pas esthétique mais nécessaire pour retrouver et recueillir, au bout du processus, l'image du visage sans la *dédoubler* avec elle même. De ces gestes millénaires qui moulaient le visage des défunts, la technologie a refait simplement le chemin inverse, celui de remettre un ersatz de vie dans l'enveloppe des visages éteints...(Tradução Helena Mello).

feito isso, sem tecnologia (MARLEAU apud PROUST, 2010, p. 52-53) ²⁸.

O ator Paul Savoie atuou na montagem “Os três últimos dias de Fernando Pessoa”. Segundo Marleau (apud PROUST, 2010, p. 50-51), o ator se sentiu perdido nesta experiência que o isolava completamente. Ele tinha a impressão de atuar sozinho, pois ele dialogava com os heterônimos que foram interpretados por ele mesmo. Ou seja, contracenava com uma máscara que recebia a imagem de sua face e do qual brotava o som de sua voz.

Somente ao fim do processo ele se abandonou e se engajou totalmente nesta experiência que, pensando bem, é uma espécie de convenção teatral absoluta, já que precisa fazer existir o outro que é ele mesmo e dialogar com este. [...] Para chegar a isso, é preciso que o ator aceite este vazio que pede para ser preenchido pela atuação, pelo poder sugestivo do jogo teatral. Cinco anos mais tarde, é Paul uma vez tranquilizado, que interpretou os seis homens dos “Cegos” com muita sensibilidade e profundidade e foi ele também em duas outras fantasmagorias, *Durma minha criança e Comédia*. ²⁹

Já a atriz Céline Bonnier, que interpretou as seis mulheres cegas, é uma atriz com experiência cinematográfica, o que talvez a tenha preparado bem. Segundo o diretor, ela entrou neste processo com muita leveza e segurança.

Nas últimas fases desta criação, Marleau diz ter se sentido um compositor. Depois de ter filmado toda a peça, precisava ajustar todos os elementos da encenação. Ao retornar ao museu de Arte Contemporâneo e se colocar no centro da “caixa preta” com as doze máscaras animadas começou a dirigir as projeções e tinha a sensação de que os atores continuavam lá.

²⁸ Ce que l'acteur doit trouver de toute façon, c'est de pouvoir s'exprimer à travers l'intensité de sa voix, ses yeux, son jeu de regards, des variations physiologiques qui vont lui permettre d'être totalement présent. En définitive, de telles contraintes de jeu ne sont pas si nouvelles; Beckett était déjà passé par là, sans technologie d'ailleurs...(Tradução Helena Mello).

²⁹ C'est seulement à la toute fin du processus qu'il s'est abandonné et qu'il s'est totalement engagé dans cette expérience qui, à bien y penser, est une sorte de convention théâtrale absolue, puisqu'il faut faire exister l'autre qui est soi-même et dialoguer avec celui-ci. Pour y parvenir, il fallait pour l'acteur accepter ce vide qui demandait à être rempli par le jeu, par la puissance suggestive du jeu théâtral. Cinq ans plus tard, c'est Paul, désormais rassuré, qui a interprété les six hommes des Aveugles avec beaucoup de sensibilité et de profondeur, et il était aussi dans les deux autres fantasmagories, *Dors mon petit enfant et Comédie*. (Tradução Helena Mello).

Precisaria as orquestrar finamente, trabalhar sobre o ritmo, entre as réplicas, entre as frases e mesmo no interior das palavras. Durante vários dias, eu escutava e reescutava a peça para dar em seguida indicações verbais do jogo entre dois montadores de vídeo que estavam instalados atrás de mim com uma dúzia de computadores, e que lançavam e modificavam seguido em tempo real as tramas de todas as personagens. Eu me sentia cada vez como um compositor, um chefe de orquestra, uma criança sozinha no quarto que pode modificar tudo o que ela quer como por mágica. E curiosamente, eu não me cansava de ouvir o texto, que continuava a se esclarecer por estas escutas sucessivas. Eu dirigia os atores que não estavam mais lá. E, entretanto, eles continuavam a me emocionar. Eu acreditava profundamente que com o olhar (mesmo aquele que apresenta a cegueira) e somente a voz, o ator podia estar imensamente presente, o mais perto da sensação e do pensamento (MARLEAU apud PROUST, 2010, p.52) ³⁰.

Com o uso das projeções e das novas tecnologias, como o ator teve que conviver no palco com a sua imagem ou com seu duplo fantasmagórico, isso acabou modificando a forma de direção de Marleau. Embora, para ele o ideal seja começar o processo com todo mundo ao mesmo tempo, o quadro técnico e tecnológico acaba sendo um elemento variável, dependendo da criação. Assim, independente do contexto, o diretor prioriza o ator. Desde o início dos ensaios, coloca sempre a sua disposição um mínimo de apoio técnico para trabalhar. Inicia com o compositor que poderá desenvolver um ambiente sonoro a partir do que ele vê e entende dos ensaios, em seguida entram os figurinos e um pouco mais tarde, o cenário e a luz.

É evidente que recorrendo a estas tecnologias de som e de imagem, eu vou modificar o desenvolvimento do processo de criação, de maneira que é necessário por exemplo repetir muitas vezes os ensaios, as tramas de cada personagem, e uma depois da outra quando houver muitas. Isto implica que eu devo antecipar uma certa interpretação a partir de um ponto de vista dramaturgico que dará seguidamente lugar a intuição. [...] Mas eu diria principalmente que estas experiências me

³⁰ Il fallait les orchestrer finement entre eux, travailler sur le rythme entre les répliques, entre les phrases et même à l'intérieur des mots. Durant plusieurs jours, j'écoutais et réécoutais la pièce pour donner ensuite des indications verbales de jeu aux deux monteurs vidéo qui étaient installés derrière moi avec une douzaine d'ordinateurs, et qui lançaient et modifiaient souvent en temps réel les trames de tous les personnages. Je me sentais tour à tour comme un compositeur, un chef d'orchestre, un enfant seul dans sa chambre qui peut modifier tout ce qu'il veut comme par magie. Et curieusement, je ne me lassais pas de réentendre ce texte, qui continuait à s'éclairer par ces écoutes successives. Je dirigeais des acteurs qui n'étaient plus là. Et pourtant, ils continuaient à m'émouvoir. Je réalisais profondément qu'avec le regard (même celui qui joue l'aveuglement) et seulement la voix, l'acteur pouvait être immensément présent, au plus près de la sensation et de la pensée. (Tradução Helena Mello).

permitiram forjar minha reflexão sobre a presença do ator. Quer seja sobre o palco ou pela mediação de uma imagem projetada, é uma experiência do presente e do sensível que deve viver o ator. (PROUST, 2010, p. 49-50) ³¹.

Além disso, nesta encenação há um encontro que é proposto, por mais singular que seja, com um texto, um autor, um diretor e dois atores. Um encontro entre duas buscas teatrais, a do autor Maurice Maeterlinck que pretendia colocar de lado o ator; e a do diretor Denis Marleau que procura representar no palco o irrepresentável, o espectro ou o fantasma. E, em função disso, nessa encenação, toda parte técnica e mecânica é invisível, gerando uma “sensação de presença” ³² dessas aparições. Assim, assistimos esses rostos falantes, isolados e incapazes de se tocar, como se estivéssemos sonhando.

Parece-me, principalmente, que esta redução última do personagem carrega uma intensificação da presença espectral de sua figura. Esta matéria inanimada que recebe o rosto luminoso do ator o aproxima, talvez, desta entidade que teria o aspecto da vida sem ter a vida, como postulou Maeterlinck para quem a «ausência do homem era indispensável no teatro» (ISMERT, 2002, p.106) ³³.

A escolha em trabalhar com um casal para interpretar os doze cegos se dá no sentido de criar a dimensão original da existência. Uma mulher e um homem que evocarão todos os outros, uma redução genérica e específica a fim de representar a espécie humana. Na obra de Maeterlinck os personagens não tem nomes. No texto, a especificação aparece apenas pela idade (jovem ou velho) ou a particularidade de sua deficiência (cego de nascença ou não, surdo, mudo ou louco). A incerteza dos personagens e esta cegueira coletiva tornam-se uma

³¹ Il est évident qu'en recourant à ces technologies du son et de l'image, je vais modifier le déroulement du processus de création, du fait qu'il faut par exemple tourner en amont des répétitions les trames de chaque personnage, et l'une après l'autre quand il y a en a plusieurs. Cela implique que je doive anticiper une certaine interprétation à partir d'un parti pris dramaturgique qui laissera souvent place à l'intuition.[...] Mais je dirais plutôt que ces expériences m'ont permis de creuser ma réflexion au sujet de la présence de l'acteur. Que ce soit sur le plateau ou par la médiation d'une image projetée, c'est une expérience du présent et du sensible que doit vivre l'acteur.(Tradução Helena Mello).

³² Tal conceito será abordado no sub-capítulo “Os espectros” onde falaremos sobre o efeito de presença.

³³ Il m'apparaît surtout que cette réduction ultime du personnage entraîne une intensification de la présence spectrale de sa figure. Cette matière inanimée qui reçoit le visage lumineux de l'acteur le rapproche peut-être de cette entité «qui aurait les allures de la vie sans avoir la vie», comme l'a postulé Maeterlinck pour qui «l'absence de l'homme était indispensable au théâtre». (Tradução Helena Mello).

metáfora da incapacidade humana de compreender o sentido da vida. Como se o homem ou a mulher estivessem trancados em uma noite escura, sem luz nem guia para ajudá-los a atravessar. Além disso, a figura do fantasma evoca a problemática do duplo, do mundo invisível, da vida e da morte.

Talvez, nossas ideias, como assegura Platão, sejam seres organizados e completos que vivem em um mundo invisível e influem sobre nossos destinos. E os personagens, talvez, sejam as encarnações dessas ideias. Encarnações de uma ideia, de um sentimento ou de um problema humano, constantemente confrontados com as necessidades terrestres, os heróis e os personagens acusam e avivam, iluminam para nós o antagonismo sobre o qual nos debatemos: a luta perpétua entre o real e o sobrenatural, entre o terrestre e o mais-além, entre o carnal e o espiritual, o temporal e o eterno (JOUVET, 1953, p. 212).³⁴

Nesse sentido, a mecanização do corpo do ator, além de contemplar as buscas do dramaturgo, torna-se também uma crítica em relação à presença e à transformação do corpo em uma máquina.

Não é tanto um corpo que eu percebo quanto uma maneira de ocupar ou de existir no espaço e de reter minha atenção. O corpo não é uma imagem mas uma presença tridimensional que respira e que é atravessada por um influxo nervoso ativado pelas ações musculares e pensamentos conscientes ou inconscientes. Eu não distribuo um corpo, eu distribuo aquele que o habita. O que me interessa é o artista, o que ele produzirá sobre o palco com sua parte de mistério, de poesia, de segredo, de pudor, tudo o que fará potencialmente uma superfície ideal de projeção (MARLEAU apud PROUST, 2010, p.35) ³⁵.

E é dessa forma que a obra de Maeterlinck se materializa. Um trabalho que repousa sobre a interpretação dos atores, apesar de

³⁴ Tal vez nuestras ideas, como lo asegura Platón, son seres organizados y completos que viven en un mundo invisible e influyen sobre nuestros destinos. Y los personajes, tal vez, son las encarnaciones de esas ideas. Encarnaciones de una idea, de un sentimiento o de un problema humano, constantemente enfrentados con las necesidades terrestres, los héroes y los personajes acusan y avivan, iluminan para nosotros el antagonismo en el cual nos debatimos: la lucha perpetua entre lo real y lo sobrenatural, entre lo terrestre y el más-allá, entre lo carnal y lo espiritual, lo temporal y lo eterno. (Tradução Letícia Castilhos Coelho).

³⁵ Ce n'est pas tant un corps que je perçois qu'une manière d'occuper ou d'exister dans l'espace et de retenir mon attention. Le corps n'est pas une image mais une présence tridimensionnelle qui respire et qui est traversée d'un influx nerveux activé par des actions musculaires et des pensées conscientes ou inconscientes. Je ne distribue pas un corps, je distribue celui qui l'habite. Ce qui m'intéresse, c'est l'artiste, ce qu'il produira sur le plateau avec sa part de mystère, de poésie, de secret, de pudeur, tout ce qui en fera potentiellement une surface idéale de projection. (Tradução Helena Mello).

entrarem em cena “virtualmente”. Nada mais perfeito em se tratando de uma dramaturgia que aborda um estado ambíguo situado entre a vida e a morte, entre a ilusão e a realidade. Assim, as máscaras adquirem presenças fantasmagóricas que falam, experimentam, escutam os barulhos, percebem o outro e sentem a angústia que lhes envolve pouco a pouco.

Trata-se verdadeiramente de teatro. Sem os atores não se poderia fazer nada. Além disso, os atores realizaram um longo e difícil trabalho. É necessário ter consciência deste trabalho que traz o resultado de sua energia, e existe também um trabalho artesanal com as máscaras (adaptação dos volumes à banalidade da imagem) que é combinado às tecnologias das imagens, existe um trabalho de diretor – realizador com as imagens, mas Marleau mesmo diz que no decorrer deste trabalho, ele tinha a impressão de estar ainda com os atores (PICON-VALLIN, entrevista concedida em 2011)³⁶.

As novas possibilidades trazidas pelas tecnologias permitiram nessa encenação de Marleau desvelar o ator de seu personagem, através das máscaras e do vídeo.

1.4 Sonoridade

A sonorização do espetáculo e as manipulações operadas sobre as vozes dos atores não visam produzir efeitos especiais, mas sim, buscam harmonizar o desenho sonoro do palco. Dessa forma, o ambiente sonoro, fortemente inscrito no texto, confere à cena a sensação de estarmos sonhando acordados.

A pesquisa de Marleau sobre o som da voz em cena começou com “Les Trois jours derniers de Fernando Pessoa”, onde o ator Paul Savoie representava com as efígies. Para o diretor, era necessário encontrar uma maneira de harmonizar a voz gravada e a voz do ator em cena. Nesta busca, após conhecer o trabalho Nancy Tobin através do

³⁶ Il s'agit bien de théâtre, sans les acteurs et le très long et difficile travail qu'ils ont du accomplir, on n'aurait rien pu faire . Il faut avoir conscience de ce travail qui charge le resultat de son énergie, il y a eu aussi un travail artisanal sur les masques (adaptation des volumes à la platitude de l'image) qui s'est combiné à la technologies des image s, il y a eu un travail du metteur en scène -réalisateur avec les images , mais lui-même dit qu'au cours de ce travail , il avait l'impression d' être encore avec les acteurs...(Tradução Helena Melo).

website intitulado RestArea³⁷, estabeleceu uma parceria com a *designer* sonora, nas criações do UBU.

1.4.1 Criação sonora de “Les Aveugles”

Nancy Tobin é uma *designer* de som de Montreal, especializada em sistemas sutis de amplificação. Esta amplificação é feita através do uso de alto-falantes, com os quais ela consegue criar atmosferas sonoras intimistas. Trata-se, portanto, de um trabalho de eletroacústica inspirado em *microsound*³⁸ e em formas de música *glitch*³⁹, que possibilitam o surgimento do chamado efeito *acousmatic*⁴⁰ no espaço cênico. Este efeito se dá através das qualidades tonais das vozes amplificadas e da “voz” de sons pré-gravados amplificadas através de vários alto-falantes.

O estilo de Tobin ficou conhecido pela amplificação vocal que soa natural, bem como a manipulação de som com vários tipos de alto-falantes. Esta tecnologia desenvolvida pela *designer* possibilitou ao teatro usufruir da intimidade do cinema, pois o ator pode sussurrar ou fazer pequenos sons sem a necessidade de projetar a voz para o palco.

A experiência com os alto-falantes de Tobin levou Marleau a orientar o trabalho dos atores, em direção a maior modulação possível da voz. Além disso, essas amplificações possibilitaram experiências poéticas, abstratas e minimalistas, na criação de “Les Aveugles”.

³⁷ O site é composto por um suave avião azul habitado por retângulos coloridos lentamente à deriva pela tela; lembrando intencionalmente um padrão de teste de imagem para televisão ou uma pintura Piet Mondrian. A trilha sonora que acompanha é o *microsound ilk* - um ritmo de clique em camadas, juntamente com outros tons mínimos. RestArea ganhou o First Prix du Public em Les HTMLles 2001 e foi exibido no New Museum of Contemporary Art, em Nova York, mas Nancy Tobin é mais conhecida como designer de som para o palco. Seu trabalho fez parte do Festival de Théâtre dès Amériques, Festival Internacional de la Nouvelle Danse, World Stage Festival, Festival d'Avignon, do Festival Internacional de Edimburgo e do Berliner Festwochen. Em 2002, ela foi nomeada para o "Masque de La contribution spéciale" pela Académie Québécoise du théâtre por seu projeto de som para Intérieur, dirigido por Denis Marleau.

³⁸ Microsound: inclui todos os sons em uma escala de tempo mais curta do que a das notas musicais.

³⁹ Glitch é um termo usado para descrever um gênero da música eletrônica que surgiu em meados da década de 1990. A estética da “falha” é caracterizada por um uso proposital de falhas e interferências baseada em recursos sonoros que normalmente seriam vistos como distúrbios indesejáveis em gravações de áudio.

⁴⁰ Som que se ouve sem saber de onde se origina.

Assim, o trabalho de Tobin com Denis Marleau é bastante rico, pois o próprio diretor enfatiza a sonoridade nas suas criações. Em função disso, o trabalho de Tobin acontece desde o início de uma produção, para que os elementos sonoros sejam criados em paralelo ao desenvolvimento dos personagens.

Para amplificar o som vocal de forma natural e manipular o som com vários tipos de alto-falantes, é necessário atrasar (*delay*) a voz amplificada nos alto-falantes para encaixar com o tempo que o som acústico levaria para viajar do palco até os ouvidos do espectador. Este processo de calibragem dos *delays* é descrito por Tobin (apud *site andrasound, internet*):

Os técnicos povoavam as poltronas mais distantes do palco, enquanto, no palco, um único alto-falante emitia um pulso regular. Os *delays* eram definidos por consenso entre o grupo. Nancy ainda convida os amigos para visitar quando ela ajusta os *delays* em Montréal. [...] No entanto, na hora que Tobin termina de instalar o sistema de som no local, os sons mais íntimos da voz e da respiração de um ator podem ser igualmente projetados para o público sem qualquer diferença entre a voz acústica e a amplificada. Os contornos irregulares da sala refletem e difundem alternadamente o som, dependendo de onde se senta na plateia, causando pontos quentes e pontos mortos. A verificação dos ângulos envolve subir e descer lentamente cada fila da plateia, debruçando-se para estar na mesma altura que estaria a cabeça de uma pessoa sentada, enquanto a mesma música toca repetidamente pelo sistema de som. Os alto-falantes são minuciosamente angulados, ajustados e reajustados. [...] Tobin metodicamente cita cada medida de *delay* em segundos e nós ouvimos os sons acústicos amplificados aproximarem-se. Ao final, a diferença entre um *delay* audível e um inaudível é uma questão de milissegundos. O consenso é surpreendentemente fácil neste grupo. Todos conseguem ouvir o momento em que o alto-falante é sincronizado com o som acústico. Repete-se o mesmo processo em todas as filas de assentos, e segue o mesmo procedimento para os alto-falantes suspensos.⁴¹

⁴¹ The technicians would people the balconies farthest from the stage while on stage a single speaker emitted a regular pulse, and the speaker delays were set by consensus among the group. Nancy still invites friends to come in when she sets delays in Montréal. [...] However, by the time Tobin has finished setting the sound system in venue, the most intimate sounds of an actor's voice and breathing can be equally projected to the audience without any separation between the acoustic and amplified voice. The uneven contours of the room alternately reflect and diffuse the sound depending on where one sits in the audience, causing hot spots and dead spots. Checking the angles involves slowly creeping up and down each row, hunched over to be at the same height as a seated person's head, while the same song plays over and over again through the sound system. Speakers are minutely angled, adjusted, and readjusted. [...] Tobin methodically calls out each delay value in seconds, and we listen and hear the acoustic and amplified sounds draw closer together. By the end, the difference between an audible and inaudible delay is a matter of milliseconds. Consensus with this group is astonishingly easy—

Para criar ambientes intimistas sob a direção de Denis Marleau, na peça “Les Trois jours derniers de Fernando Pessoa” (1997), Tobin adaptou este método de amplificação vocal imperceptível. O diretor buscava estabelecer um equilíbrio entre as duas vozes dos personagens no mesmo espaço. Assim, era necessário deixar a voz gravada mais natural e a voz do ator ao vivo mais “artificial”. A fim de criar uma homogeneidade sonora, Paul Savoie colocou um micro sem fio que amplificava ligeiramente sua voz e lhe permitia falar sem precisar projetá-la. O que, segundo Jasmim (2011, p.53) “permitiu ao mesmo tempo um acesso a intimidade da voz em todas suas inflexões sutis até o murmúrio” ⁴². Além disso, para criar a ilusão de que as vozes dos atores não estavam amplificadas, a *designer* usou microfones invisíveis e alto-falantes, que foram sincronizados com a voz acústica no palco.

Meu desafio era criar um espaço sonoro em que a voz acústica do ator e a voz amplificada do *playback* pudessem habitar como se estivessem conversando entre si de uma forma muito realista. Havia uma função clara que o som deveria alcançar, especificada pelo diretor. Normalmente, em uma produção de palco em que há amplificação de voz, a ideia é apenas deixar a voz dos atores com um volume mais alto. Não há nenhum papel específico para o som (TOBIN apud site andrasound, internet) ⁴³.

Assim, o trabalho de Tobin foi manter natural a voz mediada dos personagens através de técnicas de amplificação e escolha de alto-falantes. Para que as imagens parecessem tão reais quanto o ator, o ator que estava ao vivo também foi amplificado por um pequeno microfone invisível através de um alto-falante com a qualidade tonal correta, permitindo-o partilhar o mesmo espaço acústico das vozes gravadas. Para que ambas as vozes interajam no mesmo espaço, a voz

all hear it the moment the speaker synchronizes with the acoustic sound. We move further back in the seating, and the same procedure follows for the suspended speakers. (Tradução Márcia Donadel).

⁴² Ce qui a permis du même coup un accès à l'intimité de la voix dans toutes ses inflexions subtiles jusqu'au chuchotement. (Tradução Helena Mello).

⁴³ My challenge was to create an audio space where the acoustic voice of the actor and the amplified voice of the playback would both seem to be in the same space, as if they were talking to each other in a very realistic manner. There was a clear function that the sound should achieve, specified by the director. Usually in a stage production if there is voice amplification, the idea is just to make the actors voice louder, and there is no specific role for the sound. (Tradução Márcia Donadel).

do ator em tempo real é amplificada da mesma forma que a voz do ator virtual. As fontes de som são precisamente ajustadas de modo que pareçam ser provenientes do corpo dos personagens. Os níveis são verossímeis, imitando a intensidade das vozes acústicas no palco. Com isso, Marleau conseguiu a voz acústica que desejava:

Eu não quero fazer vozes de robô, porque não são robôs que eu coloco em cena. O que me interessa é a voz natural, acústica. Mais exatamente, é encontrar a maneira na qual a relação entre o intérprete que está em cena e o personagem que está registrado, filmado antecipadamente, possa se estabelecer sem um hiato. (MARLEAU apud PROUST, 2010, p.60) ⁴⁴.

Marleau começou a utilizar estes micros sem fios e dos quais a amplificação é apenas perceptível a fim de não uniformizar as vozes. Estes micros tornam compreensíveis os eufemismos e as hesitações mais sutis da voz permitindo que elas cheguem aos ouvidos dos espectadores.

Em “Les Aveugles” cada personagem/máscara teve a sua fala emitida a partir de seu próprio alto-falante. Os recursos sonoros da peça foram fundamentais, pois toda a encenação é focada na sonoridade. Além disso, no texto Maeterlinck, descreve os sons que os cegos ouvem: respiração, vento, mar, pássaros, folhas e passos sobre as folhas. Assim, a *designer* buscou integrar esses sons (*Foley*) ⁴⁵ sem depender apenas dos efeitos sonoros especiais criados artificialmente.

Percebi que todos os sons que Maeterlinck quis incluir na sua peça poderiam de alguma forma vir de um único instrumento. Todos esses sons são bastante semelhantes nos extremos de espectro da audição humana (TOBIN apud site andrasound, internet) ⁴⁶.

⁴⁴ Je ne veux pas faire des voix de robot, parce que ce ne sont pas des robots que je mets en scène. Ce qui m'intéresse, c'est la voix naturelle, acoustique. Plus exactement, c'est de trouver la façon dont la relation entre l'interprète qui est sur scène et le personnage qui est enregistré, tourné au préalable donc, puisse s'établir sans un hiatus. Cela signifie qu'un travail se fait parallèlement sur les deux émissions: celle qui est enregistrée doit se rapprocher autant que possible de la voix acoustique; et à l'inverse, la voix acoustique - parce que l'émetteur est directement sur le plateau - doit être un tout petit peu trafiquée pour qu'elle se rapproche de l'autre voix. (Tradução Helena Mello).

⁴⁵ Efeitos sonoros especiais criados artificialmente e inseridos em produções, especialmente de TV, cinema ou desenho animado, para realçar ou enfatizar.

⁴⁶ I realized that all the sounds Maeterlinck wanted included in his play could somehow come from a single instrument. All these sounds are quite similar at the extremes of the human audio spectrum. (Tradução Márcia Donadel).

Deste modo, enfatizou a textura de cada som em suas frequências extremamente baixas ou muito altas, para criar uma atmosfera sonora que evocava um ambiente abstrato. Por exemplo (apud site andrasound, internet), “o som das ondas contra uma praia de cascalho torna-se um farfalhar frágil quando as frequências altas estão em primeiro plano ou pode soar como a respiração da própria terra quando as frequências mais baixas são ouvidas intensamente”. Isso faz com que embora consigamos reconhecer os sons, exista uma atmosfera fantasmagórica e que a plateia seja transportada para a floresta através da audição.

A dimensão sonora era imensa. Eu não só tive que criar o ambiente sonoro da floresta, mas também havia muitas gravações vocais e ampliações a serem feitas. A peça toda foi pré-gravada e depois apresentada através de projetores e alto-falantes. Cada personagem tinha o seu próprio projetor e alto-falante. O efeito era a ilusão de personagens fantasmagóricos quase reais. Lembro-me de experimentar pelo menos 16 modelos diferentes de alto-falantes, procurando desesperadamente o que ajudaria as vozes a soarem mais naturais. [...] Meu objetivo era criar um ambiente que parecesse extremamente crível, sem representar a realidade de uma forma naturalista. Quanto às vozes, para alcançar a credibilidade, localizações audiovisuais convergentes e reprodução de frequência transparente eram as premissas básicas (TOBIN apud site andrasound, internet) ⁴⁷.

1.4.2 Versão em espanhol

No Brasil o espetáculo foi apresentado em espanhol e o público recebeu os diálogos em português no programa. Segundo Jasmin (entrevista concedida em 2011), a versão espanhola foi realizada em um estúdio de dublagem com dois atores de Montréal: Maria Romero e Luis

⁴⁷ The aural dimension of it was immense. Not only did I have to create the soundscape of the forest, but there were also a lot of vocal recordings and amplifications to be done. The whole play was pre-recorded and then presented via projectors and audio speakers. Each character had its own projector and speaker, and the effect was the illusion of almost real ghost-like characters. I remember trying out at least 16 different models of speakers, desperately searching for the one that would help the voices sound the most natural.[...] My ultimate aim was to create an environment that felt extremely credible without representing reality in a naturalistic fashion. As for the voices, to achieve credibility, audio-visual convergent localization and transparent frequency reproduction were essentially the basic considerations. (Tradução Márcia Donadel).

de Céspedes. A adaptação do texto para o espanhol foi realizada por Jean-Pierre Brosseau e Hubert Fielden. Os atores trabalharam sobre a direção de Denis Marleau e de Stéphanie Jasmim, e se basearam o máximo possível no jogo criado por Paul Savoie e Céline Bonnier. Foi necessário fazer uma adaptação do texto para sincronizar a contração dos lábios na imagem. De qualquer forma, preservou-se o máximo possível, a proximidade com o texto original em francês, principalmente para conservar as repetições e as razões poéticas de Maeterlinck. Foi um trabalho de precisão técnica e de ajustes de interpretação para reproduzir o jogo original. Segundo Jasmim (em entrevista concedida em 2011) ⁴⁸,

A dublagem apareceu para nós como a melhor solução para evitar subtítulos luminosos quebrando a escuridão do espaço ou, ainda, fones de ouvido que distrairiam o espectador, distanciando-o das sensações das vozes, das máscaras e dos sons do ambiente. Ademais, a dublagem se revelou como uma variação lógica da duplicação, que se encontra no âmago desse processo.

O trabalho de sonorização como o de imagem de vídeo é recriado a cada projeto, tanto na metodologia de realização como no modo de divulgação desta, pois os contextos cênicos são sempre diferentes. Mesmo se os meios tecnológicos, do ponto de vista do espectador se parecem em um espetáculo e noutro, existe seguido por trás de cada criação a invenção de uma nova maneira de proceder, um aprofundamento ou uma renovação dos meios utilizados para obter os resultados desejados. Em função disso existe no “UBU” uma necessidade de laboratórios técnicos, que são utilizados no início dos ensaios para verificar os métodos, testar os aparelhos e desenvolver os protótipos que definirão o modo de realização para cada projeto.

O trabalho sobre o som de fato é para nós tão fundamental quando o de imagem. Um mal tratamento do som pode arruinar uma imagem. O espectador não se dá conta sempre, pois ele não avalia da mesma maneira o trabalho

⁴⁸ Le doublage nous est apparu comme la meilleure solution de traduction pour éviter des surtitres lumineux brisant la noirceur de l'espace ou des oreillettes distrayant le spectateur et le mettant à distance des sensations des voix des masques et des sons environnants. De plus, le doublage s'avérait comme une variation logique sur la duplication qui est déjà au coeur du processus (Tradução Áurea Breitbach).

sonoro e o da imagem. Quando esta última não funciona, isso lhe salta aos olhos, ele o vê mas não chega sempre a identificar o que o incomoda no nível de som estudado. Quando o ambiente sonoro funciona, o espectador vive a experiência e as ferramentas que difundem o som desaparecem. Trata-se do mesmo trabalho com a voz do ator, que é dosar para que entendamos o texto e não o esforço do ator para nos transmitir. A tecnologia responde assim a uma carência e a necessidade, para nós, de trabalhar tanto o som como a imagem nos espetáculos. Como espectador, eu assisto seguidamente apresentações com grande desenvolvimento tecnológico onde o som é sacrificado em benefício da imagem. E isso dá imagens sem alma, e principalmente as vozes sem profundidade (MARLEAU apud JACQUES, 2011, p.53) ⁴⁹.

⁴⁹ Le travail sur le son est en effet pour nous tout aussi fondamental que celui de l'image. Un mauvais traitement du son peut gâcher une image. Le spectateur ne s'en rend pas toujours compte, car il n'évalue pas de la même manière le travail sonore et celui de l'image. Lorsque cette dernière ne fonctionne pas, ça lui saute aux yeux, il le voit, alors qu'il ne parvient pas toujours à identifier ce qui le dérange au niveau de son écoute. Lorsque l'environnement sonore fonctionne, le spectateur en fait l'expérience et les outils qui diffusent le son s'effacent. Il s'agit du même travail avec la voix de l'acteur, qui est à doser pour qu'on entende le texte et non l'effort de l'acteur pour nous le transmettre. La technologie répond donc à un besoin et à la nécessité, pour nous, de travailler tout autant le son que l'image dans nos spectacles. Comme spectateur, j'assiste trop souvent à des représentations à grand déploiement technologique où le son est sacrifié au bénéfice de l'image. Et cela donne des images sans âme, et surtout des voix sans profondeur. (Tradução Helena Mello).



Robertson's Phantasmagoria in a sinister disused cloister of an old Capucine chapel in Rue des Champs, Cours des Capucines, Paris. 1797

Phantasmagorias

1.5 Fantasmagorias

1.5.1 Termo

Como a peça “Os cegos” também foi chamada de “Fantasmagorie technologique”, importa buscar uma definição do termo fantasmagoria, antes de falarmos da sua utilização no teatro.

O termo vem do francês e segundo Houaiss (2009) quer dizer:

Arte de fazer surgir, de fazer ver imagens luminosas ('fantasmas'), numa sala às escuras, por efeito de ilusões de óptica; aparência que produz na mente uma impressão ou ideia falsa; ideia ou expressão que se opõe ao que é racional; fantasma, imagem ou aparência ilusória. A etimologia do francês *fantasmagorie* 'projeção no escuro, com uma lanterna mágica móvel, de figuras luminosas que, aumentadas, pareciam ir em direção aos espectadores.

Ou seja, muito adequado para uma encenação que utiliza um dispositivo que une máscaras gregas e projeções dentro de uma “caixa-preta”.

Marx utiliza o termo para referir-se às aparências ilusórias das mercadorias como “fetiches” no mercado.

Enigma do presente, da sociedade fundada no valor de troca e na lógica do mercado – segundo a qual a produção de mercadorias se dirige antes ao valor de troca do que valor de uso –, a mercadoria só se dá a conhecer por via indireta segundo aproximações linguísticas. Arcano maior, Marx se refere a ela como apresentando “sutilezas metafísicas”. Ou é “forma extravagante”, com suas “argúcias teológicas”; é “capricho admirável”; tem “caráter místico”, “enigmático”; é “quid pro quod”, procede de “regiões nebulosas”, é “fantasmagoria”, “hieróglifo”, “feitiçaria”, “encantamento”. O fetichismo é um fenômeno que abrange o mercado, a política e a existência de cada um. O léxico de Marx é aqui esclarecedor. Fetichismo é estranheza (*Fremdheit*), é “desrealização”; é experiência alucinatória, pois traz consigo o sentimento de afastamento do que era próximo, desconhecimento do familiar. (MATOS, 2006, p.75)

Benjamin irá utilizar a noção de fantasmagoria para analisar a cultura capitalista, baseada nas noções de ideologia e fetichismo da mercadoria. O uso do termo fantasmagoria é abordado em sua obra inacabada as “*Passagens*”, onde o autor aborda os conceitos das análises da modernidade. A ideia de fantasmagoria apresenta como

elemento chave a transitoriedade do elemento mítico presente em todos os objetos culturais. Assim, no processo de se tornar mercadorias, as imagens de desejo se congelam em fetiches e o mítico aspira à eternidade. Colocando o século XIX, não apenas como um espaço de tempo, mas entendendo esse espaço de tempo como uma fantasmagoria coletiva, compostas por espaços e arquiteturas fantasmagóricas decorrentes da expressão do sonho coletivo da sociedade burguesa.

A “natureza petrificada” (erstarrte Natur) caracteriza as mercadorias que encarnam a fantasmagoria moderna, que por sua vez congela a história da humanidade como se estivesse encantada por um feitiço mágico. Mas essa natureza fetichizada também é transitória. A outra face da repetição infernal do “novo” na cultura de massa é a mortificação daquilo que já não é novidade. (BENJAMIN, 2002, p. 200)

Em suas investigações a respeito do surgimento da indústria do entretenimento fala das galerias, das exposições mundiais, dos panoramas, do cinema. Segundo BOLLE (apud BENJAMIN, 2006, p.1055) as “galerias de telhados de vidro, revestidas de mármore, atravessando quarteirões inteiros e abrigando as mais elegantes lojas, são para Walter Benjamin o lugar emblemático do mundo moderno dominado pela mercadoria”. Benjamin chama a “Cidade-Luz” de “cidade-espelho”, onde a própria multidão se torna espetáculo, refletindo a imagem das pessoas como consumidores em lugar de produtores, mantendo virtualmente invisíveis as relações de produção, do outro lado do mercado. Os panoramas eram instalações que mostravam imagens de cidades ou cenas de batalhas:

Panorama. Instalação exibindo grandes quadros circulares, geralmente vistas de cidades e cenas de batalhas, pintadas em *trompe-l'oeil* e desenhadas para serem observadas a partir do centro de uma rotunda. O panorama foi introduzido na França em 1799 pelo engenheiro norte-americano Robert Fulton. A patente foi adquirida por James Thayer, que instalou duas rotundas no Boulevard Montmartre, uma de cada lado da Passage des Panoramas. A partir daí foram desenvolvidos o cosmorama, no Palais-Royal (e mais tarde, na Rue Vivienne), o neorama, que mostrava cenas de interiores; e o georama que apresentava vistas de diferentes partes do mundo. Em 1822, Louis Daguerre e Charles Bouton inauguravam, na Rue Sanson, o seu diorama (que mudou-se mais tarde para o Boulevard Bonne-Nouvelle). As imagens eram pintadas em tecidos transparentes e exibidas com efeitos de luz. A

instalação foi destruída pelo fogo em 1839 (BENJAMIN, 2006, p.1055).

No capítulo final, “A MetrÓpole – Palco do Flâneur” é um estudo da figura que se deleita com o espetáculo da metrÓpole, contracenando com uma multidão em meio à paisagem do consumo; ele é também um representante da mentalidade pequeno-burguesa. O Flâneur é uma figura simbólica e ambígua. Pois é ao mesmo tempo, sonhador e produtor de imagens, pois representa também o culto moderno. A imagem de desejo e a fantasmagoria se sobrepõem num habitante da metrÓpole. A ambiguidade é a manifestação imagética da dialética, a lei da dialética na imobilidade. Uma imagem desse gênero é a mercadoria enquanto fetiche.

O século XIX não soube corresponder às novas possibilidades técnicas com uma nova ordem social. Assim se impuseram as mediações falaciosas entre o velho e o novo, que eram o termo de suas fantasmagorias. O mundo dominado por essas fantasmagorias é – com uma palavra-chave encontrada por Baudalaire – a Modernidade. (BOLLE, 1994, p.24)

Mas essa fantasmagoria fetichizada é também a forma onde se imobiliza o potencial humano. “Fetiche é a palavra-chave para a mercadoria como fantasmagoria mítica, a forma detida da história. Corresponde à forma coisificada da nova natureza condenada ao inferno moderno do novo como sempre-o-mesmo” (Walter Benjamin, 2002, p. 256).

E é essa ideia de Benjamin em relação a imobilidade humana, que de certa forma nos perturba na obra de Marleau, onde a mecanização do corpo do ator, transformado em uma máquina, se apresenta condenado a fazer e refazer sempre os mesmos movimentos, como um autômato. E embora a mecanização do corpo, no teatro, tenha sido apresentada como uma forma de crítica ao teatro burguês, ela ainda continua sendo a reprodução sobre a cena de um efeito de industrialização. Além disso, segundo Asselin (2002, p.28) ⁵⁰ os

⁵⁰ Ainsi, au temps linéaire et irréversible de l'histoire et du récit, le fétichiste préfère le temps cyclique, le temps ralenti ou le temps suspendu. Il est captivé par les objets limitrophes, qui se tiennent sur quelque seuil entre la vie et la mort, l'animé et l'inanimé, la chair et la pierre, le mobile et l'immobile, le visible et l'invisible, l'éternel et le transitoire, il est fasciné par les

personagens videográficos são de certa forma tais fetiches, sendo apresentado num tempo suspenso e se equilibrando numa ambiguidade entre estático e o cinético, a máscara e as projeções, os fantasmas e os autômatos.

Assim, no tempo linear e irreversível da história e do texto, o fetichista prefere o tempo cíclico, o tempo desacelerado ou o tempo suspenso. Ele é cativado pelos objetos limítrofes, que se mantêm sobre qualquer equilíbrio entre a vida e a morte, o animado e o inanimado, o púlpito e a pedra, o móvel e o imóvel, o visível e o invisível, o eterno e o transitório, ele é fascinado pelas aparições e desaparecimentos, os cadáveres e as ressurreições, os autômatos e os fantasmas, e, certamente pelas imagens ao mesmo tempo frágeis e duráveis que nos oferecem a fotografia e o cinema. E a 'aura que estes objetos revestem para ele não é outra que esta inquietante estranheza, da qual falava Freud que suscitam « as figuras de cera, as bonecas sábias e os autômatos, «a morte, os cadáveres, a reaparição dos mortos, os espectros e as aparições» e que assinala a volta de uma rejeição ou, ainda, alguma negação. OS CEGOS são tais fetiches, estranhos e familiares. Eles são ao mesmo tempo os fantasmas e os autômatos, os mortos-vivos. Aqui, os atores foram substituídos pelas imagens videográficas projetadas sobre moldagem de seu rosto. O reencontro da imagem técnica e da moldagem, de uma imagem fundada sobre uma impressão e uma impressão parecida, de uma imagem colorida e animada, mas plana, e de uma impressão branca, mas tridimensional. Que se casam e se dão vida uma a outra, reforça o efeito do real – e de tal maneira que o dispositivo é cuidadosamente dissimulado.

1.5.2 Fantasmagorias tecnológicas

(...) Assim como a intervenção da fotografia modificou a situação da pintura, também as inovações técnicas no campo da informação repercutiram profundamente na literatura. A importância crescente dos jornais em detrimento das revistas sinalizou o início de um ritmo novo de escrever (BOLLE,1994, p. 76).

apparitions et les disparitions, les cadavres et les résurrections, les automates et les fantômes, et, bien sûr, par les images à la fois fragiles et durables que nous offrent la photographie et le cinéma. Et l'aura que ces objets revêtent pour lui n'est autre que cette *inquiétante étrangeté*, dont parlait Freud, que suscitent «*les figures de cire, les poupées savantes et les automates*», «*la mort, les cadavres, la réapparition des morts, les spectres et les revenants*» et qui signale le retour d'un refoulé ou, plutôt, quelque déni. LES AVEUGLES sont de tels fétiches, étranges et familiers. Ils sont à la fois des fantômes et des automates, des morts-vivants. Ici, les acteurs ont tous été remplacés par des images vidéographiques projetées sur des moulages de leur visage. La rencontre de l'image technique et du moulage, d'une image fondée sur une empreinte et d'une empreinte ressemblante, d'une image colorée et animée, mais plane, et d'une empreinte blanche, mais tridimensionnelle, qui s'épousent et se donnent vie l'une à l'autre, renforce l'effet de réel – et d'autant plus que le dispositif est soigneusement dissimulé. Mais l'illusion ne dure pas : la foi en ces images n'est pas absolue ou, plutôt, la suspension de l'incrédulité, jamais complète. Cette présence est fondée sur une absence et l'effet est d'autant plus troublant que la présence est forte et l'absence, radicale. L'image nie l'absence et en témoigne tout à la fois, elle nie la mort et la commémore, elle comble le manque et le révèle. (Tradução Helena Mello).

Da mesma forma, o cinema, desde o seu nascimento, em 1885, vem ocasionando diversas transformações no teatro. E este já a algum tempo, usufrui das possibilidades da câmera, dialogando com as novas tecnologias da imagem. As máscaras videográficas criadas por Marleau, de certa forma, são decorrentes dessas novas possibilidades tecnológicas.

Segundo Benjamim (apud BOLLE, 1994, p.92) o recurso da montagem foi um procedimento característico das vanguardas do início do século XX. As montagens aparecem no Dadaísmo, no Surrealismo, no teatro épico e nos meios de comunicação de massa jornal e cinema. Foi no cinema, porém, que o princípio de montagem foi concebido de modo exemplar. Isso porque ele realiza de forma radical o princípio de fragmentação, onde os elementos isolados não significam nada e o sentido nasce a partir de uma combinação.

Por causa de seus princípios de construção, o cinema transformou o caráter geral da arte, produzindo, inclusive, uma “natureza de segundo grau”: a natureza ilusória [do cinema] é uma natureza de segundo grau; é o resultado de uma montagem. O olhar da câmera conquista novas esferas de percepção. Na tomada em close, amplia-se o espaço, em câmera lenta, o movimento [...] Assim fica evidente que a natureza que fala para a câmera é diferente da que fala para o olho. (BENJAMIN apud BOLLE, 1994, p.92).

Essas novas possibilidades ocasionaram mudanças no teatro. Segundo a professora Dra. Béatrice Picon-Vallin⁵¹, Gordon Craig cria a cena móvel, através de painéis que se modificavam com rapidez gerando diferentes espaços na cena, que aliados a iluminação davam origem a diferentes ambientes no palco. Os *screens e steps* possibilitaram uma nova dinâmica para o espetáculo teatral. Com Adolphe Appia, a luz passa a acompanhar a movimentação dos atores e a projeção irá assumir um papel ativo na cena, substituindo em alguns momentos os personagens. Piscator transforma as possibilidades do cinema em favor do teatro, utiliza inclusive projeções de foto-montagens na cena teatral.

⁵¹ Disciplina “Teatro e Novas Tecnologias”, ministrada pela Professora Dra. Béatrice Picon-Vallin, oferecida pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da ECA – USP, no primeiro semestre de 2011.

Em função disso, chegou a ser chamado de engenheiro do teatro, pois utilizava a tecnologia como um meio para favorecer o espetáculo.

Com Vsevolod Meyerhold, as imagens cinematográficas invadem a cena teatral. Trabalha com Serguei Eiseinstein, que cria um pequeno filme para ser projetado no espetáculo “O Homem Sábio” (1923). Com a utilização de projeções de acontecimentos reais, traz acontecimentos externos para o interior da cena.

Em 1956, Jacques Polieri encena “La sonate et les trois Messieurs”, de Jean Tardieu, utilizando telões, o cinemascope (uma tecnologia de filmagem e projeção que utilizava lentes anamórficas, que distorcem e reverterem a imagem) e uma tela panorâmica. Durante a encenação, os atores jogam com as projeções tendo que se adaptar ao filme. Dessa forma, o que acontece na tela acontece também no palco.

Com o “9 evenings”, na década de 1960, artistas e engenheiros passam a criar coletivamente. Os técnicos de luz começam a ser mais valorizados e considerados artistas. A partir dos anos de 1980, como as tecnologias ficam mais baratas e portáteis, elas tornam-se mais fáceis de serem utilizadas. O videasta começa, aos poucos, a fazer parte das equipes teatrais. E assim, as tecnologias digitais entram no teatro através da luz e do som.

Porém, a busca por uma presentificação dos espectros, acontece no teatro desde o século XIX. Inicialmente eram usados espelhos e velas. Em 1793, Étienne-Gaspard Robert (1763–1837), através de sua lanterna mágica, criou uma nova forma de projetar imagens. Sua versão do dispositivo possuía lentes ajustáveis e um sistema móvel da carruagem que permitiria que o operador mudasse o tamanho da imagem projetada. Igualmente tornou possível projetar diversas imagens diferentes que usam mais de uma placa de vidro pintado. A exposição resultante obteve um efeito muito espectral, especialmente quando em uma atmosfera esfumada. Com isto o operador tinha a habilidade de manipular as imagens projetadas de uma posição despercebida. Em 1799, após refinar o sistema, recebeu uma patente para sua lanterna, nomeando-a Fantoscópio. A seguir, o físico Roberto

Peperghost desenvolveu um fantoscópio para reanimar mortos em cena. Com a energia elétrica, John Peper cria a corrente do Teatro Elétrico, que tinha o objetivo de representar fantasmas no palco.

Trata-se da tendência fantasmagórica do teatro que as novas tecnologias numéricas (computacionais) permitem desenvolver, mas que sempre existiu (Robertson, o Pepperghost, etc e bem antes Sabattini). Podemos vislumbrar muitas coisas, inventar estratégias para captar os fragmentos de presença e restituir esta. O trabalho de Marleau sobre as máscaras de projeção, que são novamente máscaras teatrais, mini telas de cinema, se situa no contexto preciso que é a história das telas sobre a cena, telas de cinema em primeiro lugar, depois telas que foram dispostas fora do cinema e que assumem todas as formas possíveis (Svoboda), são feitas de todas as matérias (voal, corda, arame...), que se confundem com o corpo do ator (foi Artaud o primeiro que vislumbrou esta possibilidade). Marleau experimentou a ideia da máscara onde projetar um rosto vivo a primeira vez em um espetáculo sobre Pessoa e seus heterônimos. A ideia vem do artista plástico Toni Oursler que dava vida aos « sacos de batatas » nas instalações em projetando nelas os rostos animados (PICON-VALLIN, entrevista concedida em 2010) ⁵².

A representação das fantasmagorias é presente também no “Teatro da Morte”, de Tadeusz Kantor. O diretor acreditava que o conceito de vida só poderia ser reintroduzido na arte por meio da ausência de vida. O ator não seria banido da cena, mas, tal qual um manequim, deveria aparentar-se sem vida. Era na presença ausente dos atores que Kantor provocava em relação a existência humana.

Seu aparecimento combina-se à convicção, cada vez mais forte em mim, de que a vida só pode exprimir-se na arte pela falta de vida e pelo recurso à morte, por meio das aparências, da vacuidade, da ausência de qualquer mensagem. Em meu teatro, um manequim deve tornar-se um MODELO que encarna e transmite um profundo sentimento da morte e da condição dos mortos – um modelo para o ATOR VIVO. (KANTOR, sala preta, 2002, p.93)

⁵² Il s'agit de la tendance fantasmagorique du théâtre que les nouvelles technologies numériques permettent de développer, mais qui a toujours existé (Robertson, le Pepperghost, etc et bien avant Sabattini) . On peut envisager beaucoup de choses, inventer des stratégies pour capter des fragments de présence et restituer celle-ci. Le travail de Marleau sur les masques de projection, qui sont de nouveaux masques théâtraux , mini -écrans de cinéma , se situe dans un contexte précis qui est l' histoire des écrans sur la scène , écrans de cinéma d'abord, puis écrans qui sont disposés autrement qu'au cinéma , puis qui prennent toutes les formes possibles (Svoboda), sont fait de toutes les matières (voile, corde, file de fer...) , qui se confondent avec le corps de l'acteur(et Artaud le premier a envisagé cette possibilité). Marleau a expérimenté l' idée du masque où projeter un visage vivant la première fois dans un spectacle sur Pessoa et ses heteronymes . L'idée vient du plasticien Toni Oursler qui donnait vie à des « sacs de patates » dans ses installations en y projetant des visages animés. (Tradução Helena Mello).

Gordon Craig desejava elevar o teatro ao nível de obra de arte, ou seja, um fenômeno artístico preciso que pode ser reproduzível. Assim, ocupando-se de todos os elementos do fenômeno teatral, Craig depara-se com dificuldades ao lidar com as limitações do corpo do ator. A tridimensionalidade, a emoção, a falta de consciência espacial e o accidental, eram problemas centrais neste sentido. Para ele o ator deveria ter consciência espacial e conhecer suas possibilidades plásticas. Deste modo, o teatro deveria ser feito por supermarionetes, ou seja, um corpo não humano, esvaziado de vaidades e emoções, sendo assim, livre para estar dentro da arte da encenação. Craig tinha uma percepção global do fenômeno teatral, antecipando-se assim muitas poéticas contemporâneas em que a verticalização e a questão autoral estão presentes de maneira evidente.

Através da mobilidade do signo teatral, Craig parece ter desejado explorar ao máximo as possibilidades da cena; e a partir da supermarionete, Craig buscava não o autômato, mas o 'super-humano', capaz de produzir, através de um rigor absoluto, precisas emanações sensíveis, geradoras das experiências cênicas verdadeiramente significativas. (BONFITTO, 2002, p.85)

Desta forma, tanto a marionete de Craig, quanto o manequim de Kantor, constituem a imagem da presença humana, sem vida. E perturbam por expor a fragilidade da existência humana. Assim, a morte e a representação do fantasma atravessam tanto o teatro ocidental como o oriental.

Influenciado por Kantor, Marleau conta a sua experiência ao assistir "A classe morta":

O que me perturbou mais nesta representação foi a extraordinária liberdade que Kantor se permitia se colocando no centro de sua criação, no meio de tudo o que vivia ou não vivia ao redor dele, os seres humanos e as coisas, todo um universo que pegava sua energia, seu ritmo, sua coloração. Um mundo de fantasmas e de objetos criados de todas as peças como uma extensão de sua pessoa. Eu revi três ou quatro vezes A Classe morta até sua última reprise em Montreal no FTA, que me perturbou por causa da ausência de Kantor que acabara de morrer. Um vazio imenso se via literalmente sobre o

palco. O grupo atuava sem ele e era muito difícil compreender o que motivava os atores (PROUST, 2010, p.24-25)⁵³.

Assim, desde os seus primeiros trabalhos, o diretor joga sobre a presença residual do ator, sem uso tecnológico. É a partir de “Les trois jours derniers de Fernando Pessoa” que ele irá utilizar pela primeira vez a projeção vídeo a serviço do personagem.

Deste ponto de vista, o personagem vídeo em meu trabalho é uma projeção do espírito tanto quanto uma representação da morte. O teatro é as vezes brutal na sua necessidade de dar forma. A marionete, o autômato, a boneca e o manequim são há muito tempo bons intercessores deste reino intermediário. ’ (PROUST, 2010, p.59)⁵⁴.

Em “Urfaust”, o vídeo permitirá a aparição espectral. O rosto do ator é projetado na cabeça de um cão tridimensional, dando origem a uma figura estranha e híbrida, mini-humana, meio-canina. O rosto de “Mater Dolorosa” aparece na figura estatutária, enquanto que o rosto de Fausto é projetado no busto de Goethe, aparecendo assim, um espírito que une a alma do ator e de seu personagem. Marleau cria assim, figuras iluminadas por uma presença mortuária, que segundo Lesage (2002, p.43)⁵⁵: “E o papel do teatro, como o cão guardião das trevas é também o de nos chamar a esta realidade fundamental. Eis porque ele inquieta...”.

Assim, é nas fantasmagorias que ele aprimora ainda mais as técnicas de representação de espectros, graças aos novos recursos tecnológicos. Esta experiência do invisível em “Os Cegos” é marcada por uma interpretação desesperada, onde os personagens tentam colocar as palavras sobre o que eles ouvem. Nomeiam as sensações e imaginam o

⁵³ Ce qui m'a le plus troublé dans cette représentation, c'est l'extraordinaire liberté que Kantor se donnait en se plaçant au coeur de sa création, au milieu de tout ce qui vivait ou ne vivait pas autour de lui, les êtres humains et les choses, tout un univers qui prenait ainsi son énergie, son rythme, sa coloration. Un monde de fantômes et d'objets créé de toutes pièces comme une extension de sa personne. J'ai revu trois ou quatre fois *La Classe morte* jusqu'à sa dernière reprise à Montréal au FTA, qui m'a désarçonné à cause de l'absence de Kantor qui venait de mourir. Un vide immense se voyait littéralement sur la scène. La troupe jouait sans lui et c'était très difficile de comprendre ce qui motivait les acteurs. (Tradução Helena Mello).

⁵⁴ De ce point de vue, le personnage vidéo dans mon travail est une projection de l'esprit autant qu'une représentation de la mort. Le théâtre est parfois brutal dans sa nécessité de donner forme. La marionnette, l'automate, la poupée et le mannequin sont depuis longtemps de bons intercesseurs de ce royaume intermédiaire. (Tradução Helena Mello).

⁵⁵ Et le rôle du théâtre, comme ce chien gardien de la noirceur, est aussi de nous rappeler à cette réalité fondamentale. Voilà pourquoi il inquiète... (Tradução Helena Mello).

que eles não veem. Numa atmosfera de agonia e medo, os ruídos da natureza, aumentam a sensação de cegueira coletiva, que se torna uma metáfora da incapacidade do homem de ver o invisível. Para Jasmin (2002, p. 42):

Estes clones virtuais afastados de sua fonte viva perambulam nos confins do teatro e além. Mais que a intrusão no seio do espaço textual da cena, ao serviço do personagem, como ela o era antes para Denis Marleau, a projeção de vídeo substitui completamente a presença viva do ator. E a tecnologia terá servido principalmente para fazer desaparecer ela mesma para reencontrar a simplicidade do princípio de projeção fundando o « espetáculo de ilusão de ótica em uma sala obscura dando a ilusão de aparições sobrenaturais » (Le Grand Robert) que era a fantasmagoria, e a estabelecer este momento suspenso onde estranhos intercessores mobilizam nossa escuta e nosso olhar tornado-nos quase cegos⁵⁶.

Desse modo, com o avanço cada vez mais veloz da tecnologia, talvez chegue um momento em que a projeção não precise mais se apoiar sobre uma tela material, e, aí sim, segundo Picon-Vallin (aulas ECA- USP) teremos verdadeiros clones virtuais vagando pelos teatros...

O que é a ciência do ator comparada com a do maquinista? Da ciência do maquinista? O que vi e aprendi com ele é a verdadeira tradição. Para falar de teatro, há que se começar falando da maquinaria. Tudo o que aprendi, aprendi com o maquinista. Ele me indicou que tudo é secreto e que se deve trabalhar por meio de segredos para alcançar constantemente um segredo mais vasto e mais alto: o segredo humano (JOUVET, 1953, p. 157) ⁵⁷.

⁵⁶ Ces clones virtuels délestés de leur source vivante errent aux confins du théâtre et d'ailleurs. Plus qu'intrusion au sein même de l'espace textuel de la scène, au service du personnage, comme elle l'était d'abord pour Denis Marleau, la projection vidéo se substitue complètement à la présence vivante de l'acteur. Et la technologie aura servi surtout à se faire disparaître elle-même pour retrouver la simplicité du principe de projection fondant le « *spectacle d'illusions d'optique dans une salle obscure donnant l'illusion d'apparitions surnaturelles* » (Le Grand Robert) qu'était la fantasmagorie, et à établir ce moment suspendu où d'étranges *intercesseurs* mobilisent notre écoute et notre regard rendu presque aveugle. (Tradução Helena Mello).

⁵⁷ Qué es la ciencia del actor comparada con la del maquinista? De la ciencia del maquinista? Lo que yo he visto y aprendido de él es la verdadera tradición. Para hablar de teatro, hay que empezar por hablar de la maquinaria. Todo lo que he aprendido lo he aprendido del maquinista. El me indicó que todo es secreto y que hay que trabajar por medio de secretos para alcanzar constantemente un secreto más vasto y más alto: el secreto humano. (Tradução Letícia Castilhos Coelho).



Pieter Breughel - Cegos conduzindo cegos

Os cegos, de Maeterlinck

Em Maeterlinck, a morte e o destino são dois grandes mistérios da vida (SALVADOR apud MAETERLINCK, 2009, p.48)¹.

¹ En Maeterlinck, la muerte y el destino son dos grandes misterios de la vida (Tradução da autora).

2. OS CEGOS, DE MAETERLINCK

2.1 O Simbolismo:

O Simbolismo está nas raízes não somente de toda a arte como também da vida, é somente por meio de símbolos que a vida se torna possível.
(CRAIG, apud BONFITTO, 2002, p.82)

2.1.1 Período Histórico

O Simbolismo floresceu na Europa, nos anos 80 e 90 do final do século XIX, como oposição ao Realismo, ao Naturalismo e ao Positivismo da época. Vale lembrar que no século XIX, a ciência faz novos progressos. No campo da Biologia, a teoria da Evolução traz o retorno das ideias mecanicistas¹. Em função disso, a humanidade é considerada produto accidental da hereditariedade e do meio ambiente. Neste contexto, o Naturalismo se manifestava principalmente na prosa. A arte de Flaubert e Ibsen são exemplos de obras primas deste período. Porém o ponto de vista objetivo do Naturalismo e a técnica mecânica peculiar serão entendidos como princípios que inibiam a imaginação do poeta. Surgem então, correntes contrárias a este movimento. Os poetas buscarão e proclamarão a supremacia do verbo.

A palavra seria o único meio capaz de nos colocar em contato com o mundo das essências.

Esta nova corrente, considerada individualista e mística, foi apelidada de "decadentismo", como uma alusão ao declínio dos valores estéticos então vigentes. Em 1886 um Manifesto trouxe a denominação que viria marcar definitivamente os adeptos deste novo movimento: simbolismo.

Alguns dos pressupostos básicos, segundo Wilson (1993, p.09-24) partiam da ideia de que seria impossível comunicar as sensações conforme as experimentamos por meio da linguagem convencional e

¹ O universo funcionava de maneira organizada e previsível, como uma máquina.

universal da literatura comum. Assim, o escritor, em especial o poeta teria o direito de descobrir, inventar a linguagem especial capaz de exprimir-lhe a personalidade e as percepções. Esta linguagem vai lançar mão de símbolos vagos, fugidios através de uma sucessão de palavras, de imagens, metáforas que irão dar uma sugestão, uma insinuação de coisas ao leitor. A ideia era produzir efeitos semelhantes aos da música, ou seja, tornar as imagens dotadas de um valor abstrato como o de notas musicais, expressando percepções únicas e pessoais.

Deste modo, a musicalidade volta a ser cultivada. A palavra, antes presa a uma sintaxe ordenada (reflexo de uma concepção do mundo como uma estrutura lógica), liberta-se da ordem frasal e carrega-se de sugestividade irracional. Ela passa, então, a valorizar a sonoridade, são atribuídos aos sons e ritmos a propriedade de estimular a imaginação para que a ideia seja apreendida.

Surge o gosto pela religiosidade e pelo incompreensível. Pela aproximação à concepção platônica de que o mundo sensível não é o real, a coisa em si não será, para o simbolista, o elemento principal a ser expresso, mas sim sua essência. Esta, porém, poderá ser apenas sugerida, e é a partir do perfeito uso dessa sugestão que se constituirá o símbolo.

Tomava como arte absoluta uma arte abstrata, não mimética — por mais que alguns esteticistas digam que ela imita movimentos psíquicos —, e isso influenciou também as outras artes. Houve crescente abstração, tendência a frisar elementos da imaginação: passou-se a crer nas elucubrações de nossas fantasias, não em nossos dados sensíveis. Os dados dos sentidos são considerados negligenciáveis; o importante é fixar-se na memória (ROSENFELD, 2009, p.231).

Apesar do significado impreciso, o termo "simbolismo" tornou-se um rótulo conveniente para os historiadores da literatura designarem a época pós-romântica. Para o francês, "Simbolismo" denota ainda, tecnicamente, o período entre 1885 e 1895, durante o qual surgiu um movimento literário de ampla filiação, que publicava manifestos patrocinando revistas literárias, como "La Revue Wagnérienne", "La

Vogue', "Reme Indépendante' e "La Décadance", e atraindo para Paris poetas e literatos de todas as partes do Ocidente.

Além disso, na introdução a "The Heritage of Symbolism" (A Herança do Simbolismo), Symons, T. S. Eliot acrescentam Laforgue, Corbière e C. M. Bowra à lista de poetas do Simbolismo. Consideram também que Baudelaire, Verlaine e Mallarmé seriam as vanguardas do movimento simbolista, baseados em suas grandes inovações em termos de técnicas literárias.

O livro mais famoso sobre o simbolismo, visto como uma aliança espiritual é "O Castelo de Axel", de Edmund Wilson. Wilson identificou a imagem simbolista com o recluso herói do drama poético "Axêl", de Villiers de L'Isle-Adam que, apesar de pouco lido e representado, deixou uma marca indelével como símbolo do habitante de nossas torres da existência interior. Definindo o modo simbolista de escrever, em termos desse recolhimento, para os mundos interiores do pensamento. Wilson pôde desta forma incluir na órbita do simbolismo escritores distintos como Gertrude Stein, Proust e os dadaístas.

A rejeição do mundo e a revolta contra os modos de escrever constituem temas e variações dos estudos sobre o simbolismo em Paul Valéry, Guy Michaud e Albert Thibaudet. Outros tipos de estudos sobre os simbolistas centram-se nos traumas psicológicos do culto simbolista, como "Le Symbolisme", obra de Svend Johansen, que dá um relato detalhado das técnicas de sinestesia.

Que melhor locus para a sinestesia do que o palco? A forma, a cor, o gosto, o acompanhamento musical, mesmo os perfumes (que eram injetados no ar do teatro de Lugné-Poe, com o incenso deste novo templo da última forma do misticismo humano), anunciavam as correspondências feitas pelo homem que deveriam substituir o casamento entre o Céu e a Terra. Aqui estava uma oportunidade para a projeção gráfica da paisagem interior sobre a realidade exterior do mundo dos objetos e dos seres animados, e nenhum deles teria qualquer caráter autônomo mas representaria os vários tons e flutuações do estado de espírito do autor (BALAKIAN, 2007, p.99).

Segundo Wilson (1993, p.17) o profeta mais importante do simbolismo foi o escritor norte-americano Edgar Allan Poe (1809 –

1849). Sua descoberta por Baudelaire dá o início da história do movimento simbolista, isso em 1847. Em 1852, Baudelaire publicou um volume de traduções de contos de Poe. Estes textos críticos se constituíram as primeiras escrituras do movimento simbolista. “Eu sei que a indefinição é um elemento da verdadeira música (da poesia) – quero dizer, da verdadeira expressão musical... uma indefinição sugestiva do vago e, por isso, espiritual efeito”. Escrito de Poe que haveria de ser um dos principais objetivos simbolistas.

O simbolismo não é, pois, uma exceção: nenhuma obra individual expõe a doutrina em sua totalidade. Cada um de seus seguidores salienta um aspecto, uma parte da verdade, permitindo, dessa forma, que se chegue à autêntica mensagem coletiva do simbolismo.

Desta forma, o “movimento simbolista” pode ser dividido em duas partes: a primeira que se chamou de corrente simbolista, e a outra, a escola simbolista propriamente dita. Mas o fato é que o “movimento simbolista” foi uma decorrência da experiência do romantismo, que em busca de liberdade propõe a renovação do lirismo, a transformação e, até mesmo, a deformação da linguagem. Além disso, alguns autores enumeram outras tendências do simbolismo como: a concepção mística da vida, a prioridade do conhecimento intuitivo sobre o lógico, a obscuridade da linguagem, a musicalidade e o colorido da poesia. E assim se realiza plenamente uma Revolução Romântica.

Segundo GASSNER, (1996, p.70) dramaturgos de toda a Europa aderiram à revolta, à reação contra o naturalismo. Porém, Émile Zola (1840–1902), declara que o naturalismo na literatura tinha a “exatidão, a solidez e as aplicações práticas da ciência”. Contudo, a reação continua em busca de fluidez de emoções e percepções, uma vida repleta de sensações simbólicas da existência e de símbolos inexplicáveis.

A palavra Simbolismo evoca em alguns a obscuridade, a singularidade, o esmero excessivo nas artes. Outros descobrem nela um espiritualismo estético, ou uma correspondência entre as coisas visíveis

e as invisíveis. Outros falam na liberdade, na linguagem, na prosódia, na forma e no bom senso. O fato é que não se pode limitar os diversos valores da palavra Simbolismo.

É assim que, quanto mais de perto olharmos, mais veremos aparecerem, entre nossos futuros simbolistas, diferenças totais, incompatibilidade de estilo, meios, opinião, ideal estético, e seremos obrigados a chegar à dupla conclusão de que não há qualquer unidade de teorias, de convicções, de técnicas entre todos esses artistas; mas, a seguir, de que eles não estão menos unidos entre si, ligados por algo que não se vê ainda, pois esse algo absolutamente não resulta apenas do exame de suas obras, o qual, pelo contrário, nos mostra que elas são incomparáveis (VALÉRY, 1991, p. 65).

Tudo isto apenas demonstra, a vida bastante ativa do "Simbolismo" e a diversidade interna dos talentos que faziam parte do "movimento".

2.1.2 O simbolismo em outras artes

A poesia simbolista surgiu num momento em que a objetividade e o tom escultural do Parnasianismo cederam lugar à evocação sugestiva e musical. Em lugar da exatidão, o incerto. A palavra sofreu um esvaziamento de seu conteúdo, valendo pela sugestão verbal. O símbolo era o elemento mais importante da poesia. A metáfora seria atribuída a capacidade de atingir o essencial por via das associações de ideias que permitiam a evocação de outra realidade. Com isso, houve a fusão da literatura, da música e da pintura. Os autores de referência do Simbolismo são Arthur Rimbaud (1854 -1891), Paul Verlaine (1844-1892) e Stéphane Mallarmé (1842-1898) e a maior fonte foi Baudelaire (1821-1867).

Os pintores simbolistas buscavam fugir da reprodução mecânica. Querem uma arte que renuncia ao desejo de copiar a aparência da realidade. Para eles a pintura poderia ser algo completamente diferente do mundo real e ser algo apenas remotamente parecido.

Cézanne buscou “representar” as coisas a partir da sua sensibilidade. O pintor afirma (apud HERBERT, 1972, p.45): "Não tentei reproduzir a natureza: representei-a." Há uma influência oriental nesta concepção de arte, que aparece através da sensação de ritmo e harmonia que o artista buscava.

Na França um pintor amador também submeteu-se à influência da arte oriental. Paul Gauguin buscava algo essencial por trás das aparências, algum símbolo mais significativo que a realidade em qualquer reprodução exata. Buscava o ritmo em sua linha harmônica, em sua cor e precisão na forma, sem recorrer à perspectiva.

2.1.3 Teatro Simbolista

O simbolismo encontra forte expressão no teatro. Talvez porque a estrutura dramática tenha sido um dos sucessos mais verdadeiros que o movimento simbolista criou para a poesia, estrutura que ia além do verso esotérico e íntimo. Sua influência não cessou até hoje, porque, o simbolismo continua a perturbar o artista em uma órbita cada vez mais ampla, ultrapassando o teatro e chegando até o cinema.

No Teatro simbolista não houve texto doutrinário, só alguns artigos, entre eles o de Maeterlinck.

Infelizmente não houve texto doutrinário expondo sistematicamente a concepção simbolista da representação. Aqui e ali, alguns artigos esboçaram a iniciativa sob forma de textos justapostos. Mas nenhuma crítica, nenhum poeta adepto desse movimento teve vontade ou possibilidade de se entregar a uma análise sistemática das implicações que o pensamento simbolista deveria ter sobre a escrita dramática ou a prática da representação (ROUBINE, 2003, p.120-121).

A representação desliga-se da obrigação mimética e da sujeição a um modelo inspirado no real. Há uma autonomia da imagem cênica em relação a realidade e à verdade. Surge a noção de Símbolo e o uso de grandes arquétipos através de figuras simbólicas dando ao teatro uma dimensão litúrgica como, por exemplo, no drama sagrado de Wagner: “Parsifal”.

Certos discursos simbolistas promovem como valor supremo e exclusivo a palavra do poeta. O que torna compreensível, o fato de um dos pilares teóricos da encenação simbolista ser o texto, uma vez que se trata de um movimento de poetas (Paul Fort, Maeterlinck) ou apoiado por poetas (Mallarmé) que pretendiam restabelecer os direitos do imaginário que para eles a estética naturalista reprimia. Nessas condições, o principal veículo do simbolismo será a escrita.

A palavra cria o cenário, assim como todo o resto. Surge uma desconfiança análoga em relação ao ator. Ele deve apenas proferir a palavra do poeta, através das vibrações e entonações mais ou menos calculadas de seu órgão vocal. Mallarmé, Jarry e a maioria dos simbolistas vão em busca de soluções apropriadas para amenizar o peso mimético da presença física do ator e de seus vícios de atuação. Jarry, por exemplo, propõe uma irrealização do gestual, uma dicção salmódica e um retorno à máscara, para tentar tirar o ator de sua humanidade cotidiana.

No teatro francês uma das referências foi Paul Fort. Entre seus cenógrafos contam-se Bonnard, Denis, Redon, Vuillard. Paul Fort funda o “Théâtre de l’Oeuvre”, na tentativa de adotar elementos simbolistas por meio de uma decoração sintética, não naturalista. Utiliza telões, com cores esvoaçantes que servirão para a cenografia de peças de Maurice Maeterlinck e L’Isle Adam. A corrente simbolista afirma-se nos principais centros do teatro europeu, com Appia (Suíça), Craig (Londres), Behrens e Max Reinhardt (Alemanha) e Meyerhold (Moscou).

A contribuição do simbolismo para a encenação moderna não será menos considerável. O espaço teatral será invadido pelos pintores, que darão a sua contribuição para a elaboração da cenografia dos espetáculos. Com isso, as pessoas tomam consciência, por exemplo, de que aquilo que o espaço cênico nos faz ver é uma imagem. E que essa imagem pode ser feita como um quadro não precisando ser fiel a realidade. Dará ênfase as formas, a relação recíproca das cores, o jogo das áreas cheias e vazias, das sombras e das luzes etc. O palco assume uma função simbólica, transforma-se num espaço de jogo ou de sonho,

tomando consciência da repercussão da cor sobre a sensibilidade do espectador. As potencialidades cromáticas serão colocadas num plano de igualdade com a música. Relembrando os cenários de “Pelléas e Mélisande” de Maeterlinck na sua criação de 1893, Denis Bablet (Le décor de théâtre apud ROUBINE, 1998, p.33) observa:

Todo o valor desse cenário reside na harmonia dos seus tons nevoentos, reflexos do mistério e da melancolia que o drama exala: azul-escuro, violeta-claro, laranja, e uma gama de diferentes verdes: verde-musgo, verde-luar, verde-água.

Para os simbolistas, o signo teatral devia sugerir, fazer sonhar, suscitar uma participação imaginária do espectador. Com a ruptura dos cenários e dos figurinos figurativos, e a exposição das convenções assumidas como tais, a teatralidade se exhibe no palco. “O espectador percebe o teatro como teatro, os cenários como objetos de teatro, o ator como um indivíduo que está representando ou atuando” (ROUBINE, 1998, p.39). Assim, uma das coisas que o palco moderno deve ao espetáculo simbolista é a redescoberta da teatralidade.

Ao mesmo tempo, o culto da vedete cai em desuso. Essa evolução pode ser considerada como uma das transformações históricas mais importantes do teatro no século XX.

O palco se tornará, de certo modo, o espaço íntimo e interior de uma alma. A renovação da cena foi concomitante à renovação da dramaturgia. A concepção do teatro tornou-se diferente e com isso, precisava apoiar-se em uma outra cenografia e numa nova maneira de conceber o palco. Foram fundamentais para essa transformação, Gordon Craig e Adolphe Appia. Ambos ligados ao simbolismo, ao “modern style”, à “art nouveau”. Tornaram-se também teóricos essenciais do teatro moderno. Houve também três grandes diretores: Meyherhold, Tairov e Vakhtangov.

A obra “Sobre a Arte do Teatro” (1904), de Gordon Craig (1872-1966) foi fundamental para o teatro moderno. Sua concepção gerou uma ruptura total com o naturalismo, pois ele queria projetar o mundo simbólico. Negava a realidade e a estética mimética, pois para ele o teatro não deveria reproduzir os fenômenos; apenas sugeri-los, para

expressar a ideia. Para Craig, o ator deveria se aproximar do teatro do Oriente com seus movimentos coreografados, pois eles seriam o signo visível de uma ideia.

Usava uma decoração com pinturas simbolistas. O objetivo era criar um ambiente no qual o ator pudesse trabalhar. Gostava de usar janelas imensas, com jogos de linhas e cores, para dar a ideia de infinito. Aliás, sua cenografia era gótica, vertical, dirigida para a infinitude, espiritualizada. Havia forte cunho expressionista. A sua famosa invenção dos *screens*, espécie de anteparos que eram manejados à vontade permitindo uma fluidez das formas e volumes, assim como a passagem de um palco estático a um palco cinético.

Na busca por um teatro solene, quase sacerdotal criou a teoria da supermarionete. Onde o ator-dançarino deveria figurar um corpo em êxtase. Para ele, na arte, só valia o que poderia ser controlado; portanto, o fundamental no teatro seria o diretor.

Para Adolphe Appia (1862-1925) o teatro é um fenômeno espaço-temporal. O que na arte se traduz em movimento.

No espaço, a duração se exprimirá por uma sucessão de formas, isto é, "pelo movimento"; e "no tempo", o espaço se exprimirá por uma sucessão de palavras e sons, isto é, por durações diversas, que ditam a amplitude do movimento (ROSENFELD, 2009, p.252).

Para ele o ator e o seu corpo, eram decisivos. Buscava movimentos estilizados a fim de que o corpo do ator fosse rico em música. Introduziu as formas arquitetônicas e suprimiu o telão pintado, que servia de fundo à representação. Isso para evitar que o corpo vivo do ator se chocasse com o volume imitado pelas pinturas. Para haver oposição de formas, como o corpo humano tendia para o arredondado, a cenografia deveria ser composta por horizontais e verticais, ou seja, pilares e plataformas. Buscou um palco quase geométrico dividido à maneira de um tabuleiro. Foi sem dúvida um dos primeiros a tomar consciência dos recursos que a iluminação elétrica colocou à disposição do encenador.

“A forma necessita de luz, e luz colorida, para que os volumes se animem e surjam em toda a sua plasticidade.” Appia foi o primeiro grande esteticista da iluminação elétrica. A maneira de iluminar o palco com a eletricidade exigiu, mais tarde, toda uma estética. Depois do expressionismo, a iluminação adquiriu importância central (ROSENFELD, 2009, p.254).

Propôs uma nova forma de uso para as projeções, num momento em que elas eram usadas apenas para obter certos efeitos especiais, viu nelas um dos instrumentos essenciais para a animação do espaço cênico.

Meyerhold (1874-1940) foi o primeiro que quis levar o mundo fictício, o palco, para dentro do mundo real. Com ele começou a destruição do “teatro à italiana”. Foi abolido o enquadramento do palco, não havia mais perspectivismo de cena. As mudanças de cenário eram feitas diante dos olhos do público. Destruiu totalmente o teatro ilusionista; quando o público entrava no teatro não via mais a cortina, e sim o cenário já montado. Criou também o método do construtivismo dinâmico. Não havia mais caixa de palco; este formava uma unidade com a plateia.

O espaço cênico era cruzado por andaimes, escadas rolantes, elevadores, tudo em movimentação constante, num vivo de horizontais e verticais. Ele emprega também esteiras rolantes no chão; os atores põem-se em cima e as faixas os movimentam, sem que precisem andar. (ROSENFELD, 2009, p.256).

Usou pela primeira vez no teatro a projeção de filmes. Nos anos que se seguiram à Revolução de 1917, Meyerhold manteve essa orientação, conferindo à música, à luz, ao corpo humano uma função essencial na elaboração de formas especificamente teatrais. Assim, contribuiu para que o palco se tornasse uma área de atuação construída e equipada de tal modo que todos os recursos de uma teatralidade se desencadeassem ali. Em 1940, durante o período stalinista, Meyerhold foi executado sumariamente, sob a acusação de Trotskismo e Formalismo. Desapareceu sem que seu destino fosse explicado.

Tairov (1885-1950) dirigiu-se ao público quebrando a quarta parede; usava muito um tipo de encenação da Índia, com jogo de cortinas e cores, o vermelho berrante, por exemplo, exprimindo a paixão.

Para Vakhtangov (1883-1922) o espectador devia sentir, que estava no teatro, longe da vida cotidiana. O público deveria saber que se trata de teatro e não de vida real. Os atores às vezes saíam de seu papel e chamavam-se pelos nomes reais.

Numa plataforma, no alto, um ator ia começar a chorar; de repente seu lenço caía lá embaixo. O ator chamava o companheiro pelo nome verdadeiro e pedia o lenço de volta. Depois, com ele já na mão, chorava. Claro que a emoção do público sofria um impacto redutivo considerável (ROSENFELD, 2009, p.258).

Vilar (1912- 1971) criou em 1947 o “Festival d’Avignon” e o “Théâtre National Populaire”, surgindo então o “estilo TNP” nos anos 1950, com as cortinas pretas, o ciclorama azul e o palco animado apenas pela iluminação.

Para Antonin Artaud (1896 -1948) as palavras deveriam ser usadas no sentido encantatório e mágico. Segundo Roubine (1998, p.65) ele: “elimina o texto, ele conserva as palavras”. Além disso, o teatro deveria afirmar-se como arte específica, autônoma e liberta da necessidade do significado.

O espetáculo artaudiano deveria, idealmente, deixar o espectador ofegante e, para chegar a isso, inventar uma linguagem encantatória cuja violência fosse capaz de atravessar esse casco endurecido sob o qual as palavras aprisionam os homens. Os homens que, na visão de Artaud, deveriam ser "como supliciados que são queimados vivos e fazem sinais das suas fogueiras" (op. cit., p.18). (ROUBINE, 1998, p.64-65).

Segundo Anatol Rosenfeld (2009, p.246) três foram os grandes autores no teatro simbolistas: Maeterlinck, Jarry e Strindberg. Vale ressaltar, que este teatro surgirá a partir da “crise do drama”, quando o modelo tradicional de obras dramáticas sofre alterações em alguns de seus aspectos essenciais.

No final do século XIX, as novas formas de texto que se desenvolveram apresentavam variedades de uma “epicização”, fazendo com que o teatro épico originasse novas tendências. Surge então o conceito de técnica analítica, com Henrik Ibsen, já que o passado domina no lugar do presente. Em Anton Tchêkov os homens vivem sob signo da renúncia ao presente e à comunicação. Dessa forma, temos uma recusa à ação e ao diálogo, que significa uma recusa à própria forma dramática.

Quando não há mais nada a dizer, quando algo não pode ser dito, o drama emudece. Mas na lírica mesmo o silêncio se torna linguagem (...). A linguagem tchekhoviana deve seu encanto a essa passagem constante da conversação à lírica da solidão (SZONDI, 2001, p.50).

Maeterlinck autor de peças como: “Pélleas et mélisande”; “Princesse Madeleine”; “Nonna Vanna”; “Les Aveugles”, fez uma arte delicada e meio decadentista. Apresenta personagens solitários, silêncios e movimentos quase coreográficos. Foi o criador do Drama estático ², onde a unidade de ação é substituída pela situação. Apresenta o homem em sua impotência existencial, indefeso e surpreendido pelo destino. A morte domina o palco.

Alfred Jarry (1873 – 1907) tornou-se conhecido não só por suas peças de teatro, mas também por seu excêntrico estilo de vida. Aluno precoce, desde cedo Jarry criou peças de teatro que encenava com marionetes, com colegas de escola. Aos 15 anos escreveu sua primeira obra, "Os Poloneses", cujo principal personagem - Ubu Rei - tornou-se um marco no teatro surrealista.

August Strindberg (1849-1912), sueco, nascido em Estocolmo, é conhecido mundialmente como escritor, ensaísta e dramaturgo. Além disso, foi jornalista, crítico social, profundamente interessado tanto na ciência quanto no ocultismo e na estética. Considerado um dos maiores renovadores do idioma sueco, idealizador do “Drama de estação”, onde a unidade de ação torna-se inessencial, com a dramaturgia do “eu”,

² Como é o autor de “Les Aveugles” o abordaremos separadamente no próximo sub-capítulo, intitulado Maeterlinck.

explorou as contradições e ambivalências entre o pensar, o sentir e o agir. Combatendo o antigo teatro, enunciou uma série de princípios cênicos e sugeriu em carta a August Falk que “O Pai” (1887) deveria ser representada como uma tragédia, em traços largos, com alguma solenidade.

Nas obras dramáticas de William Butler Yeats (1865 -1939), as forças da vida e da morte são incorporados às lendas célticas, onde o druida, em sua invisível imortalidade, lança a mágica dos sonhos e encantamentos sobre os homens e as mulheres a fim de tomá-los conscientes da pobreza de seu tempo medido e da superficialidade de seus apoios materiais. Como em Maeterlinck, as figuras do velho e do cego possuem a capacidade de perceber o invisível, o oculto. O autor sugere a atmosfera enigmática mediante o uso de sons, cantos e refrões que imitam o folclore.

Boa parte dos autores, teóricos e diretores do século XX devem alguma coisa ao Simbolismo. Apesar disso, um dos problemas do Simbolismo do ponto de vista do final do século XIX, foi que este tipo de teatro não continha nenhuma mensagem ideológica, numa época em que o teatro se tornara uma tribuna para a discussão das questões morais. Nenhuma ideia conclusiva podia ser extraída de uma representação simbolista, tornando-se assim, um alvo muito fácil para os críticos e para os atores.

Porém, o que o teatro simbolista pretendia era promover o sonho. Penetrar na intimidade da alma, no centro da essência humana arquetípica ou da realidade social. E para isso, buscou os instrumentos que favorecessem a materialização do onírico na representação. E todos esses recursos acabaram fazendo parte do teatro moderno.



Um autor,
Maurice Maeterlinck

2.2 O autor- Maurice Maeterlinck

Maurice Maeterlinck nasceu em Gante em 29 de agosto de 1862 em uma família pertencente à burguesia francófona e católica, dona de grandes propriedades.

O escritor belga cursou, a partir de 1881, a faculdade de Direito na Universidade de Gante. Em 1885 terminou o curso e começou a trabalhar no gabinete do famoso Edmond Picard, uma figura importante da Bélgica no panorama cultural, literário, político e jurídico do final do século. Exerceu a profissão sem muito entusiasmo, pois seu verdadeiro interesse era a escrita e a leitura.

Em 1883, a revista “La Jeune Belgique” publica “Dans les Joncs”, seus primeiros poemas que ele assina com o nome de M. Mater. Nesse mesmo ano, Verhaeren publica “Les Flamandes” e um ano mais tarde, Huysmans edita “À Rebours” e Verlaine, “Les poètes maudits”.

Em 1886 foi para a França onde sofreu a influência dos poetas simbolistas Mallarmé e Paul Verlaine. Em 1889 publicou a “La Princesse Madeleine” (A princesa Madeleine) que embora tenha sido considerada uma imitação pseudo-shakespeariana, lhe rendeu elogios.

Em 24 de agosto de 1890, Octave Mirabeau – a quem Mallarmé mandou um exemplar de La Princesse Maleine – escreve em Le Figaro o famoso artigo que a qualifica como “a obra mais genial deste tempo” comparando-a com o melhor de Shakespeare. A raiz destes elogios, Maeterlinck conhecerá a fama. Neste mesmo ano, publica L’Intruse e Les Aveugles em um contexto teatral onde dominam as teses naturalistas e tradicionalistas ou, ao contrário destas, os pressupostos simbolistas de Mallarmé ou Villiers de L’Isle-Adam (SALVADOR apud MAETERLINCK, 2009, p.11).³

As peças “L’Intruse”, “Les Aveugles” e “Les Septe Princesses” serão representadas pela primeira vez em Paris em 1891. Neste mesmo ano participa da “Enquête sur l’évolution littéraire” de Jules Huret

³ El 24 de agosto de 1890, Octave Mirbeau – al que Mallarmé há mandado un ejemplar de La Princesse Maleine – escribe en Le Figaro el famoso artículo que La califica como “la obra más genial de este tiempo” equiparándola con lo mejor de Shakespeare. A raiz de estos elogios, Maeterlinck conocerá La fama. Este mismo año, publica L’Intruse y Les Aveugles en un contexto teatral donde dominan las tesis naturalistas y costumbristas o, en las antípodas de éstas, los presupuestos simbolistas de Mallarmé o Villiers de L’Isle-Adam (Tradução da autora).

donde precisa suas ideias sobre o símbolo. Em junho de 1911 morre a sua mãe. É também o ano em que irá morar em Nice. Publica “L’Éloge de l’épée” e recebe o Prêmio Nobel de literatura.

Durante a Primeira Guerra Mundial, as autoridades militares não o admitem no exército por causa da sua idade e do seu prestígio como escritor. Diante do avanço das tropas alemãs, Maeterlinck abandona Saint-Wandrille e inicia uma série de conferências na Itália, a favor da causa dos aliados.

Em 1920 escreveu "Monna Vanna", obra teatral que foi interpretada por Georgette Leblanc, atriz a quem conheceu em 1895 e que será sua companheira até 1919, ano em que contrai matrimônio com a jovem Renée Dahon.

O autor criou um novo tipo de dramaturgia, propondo um drama imóvel, numa série de ensaios intitulados “O tesouro dos humildes”. Como nessas obras a categoria de ação é substituída pela de situação, elas não podem ser consideradas mais "dramas", na acepção original do termo grego. Assim, surgiu um novo gênero criado pelo poeta, o “*drame statique*”. Se no drama genuíno, a situação era o ponto de partida para a ação, aqui ela é tirada do homem por motivos temáticos. Maeterlinck apresenta o homem em completa passividade, persistindo numa mesma situação até avistar a morte. Assim, passou a ser reconhecido por um estilo próprio voltado ao mistério e à vida interior.

A vida mundana, os grandes êxitos de público, o reconhecimento mundial, vários prêmios – sobre todo o Nobel em 1911, fizeram de Maeterlinck o mais prestigioso dos autores belgas. Além disso, apesar dos temas e da imobilidade abordada pelo autor ele praticou durante toda a sua vida vários esportes como: patinação, remo, ciclismo, esgrima, boxe e automobilismo. Morreu em Nice no ano de 1949.

2.2.1 Obras

Suas primeiras obras representam dramaticamente o homem em sua impotência existencial, em seu estado de entrega a um destino

insondável. Se na tragédia grega o herói luta contra a fatalidade e no drama clássico os temas são os conflitos gerados pelas relações intersubjetivas, em Maeterlinck o homem aparece indefeso, surpreendido pela morte. E é ela que representa o destino do homem e domina o palco. Em lugar do conflito há, como substituto do movimento, uma sensação de tensão, o suspense da espera, os silêncios que assinalam a passagem do tempo e o final inevitável.

A decisão de Maeterlinck de representar dramaticamente a existência humana, tal como lhe aparecia, levou-o a introduzir o homem, objeto passivo e mudo da morte, em uma forma que se limita a conhecê-lo como sujeito que fala e age. O que provoca, no âmago da concepção dramática, uma guinada em direção ao épico. (ZONDI, 2001, p.75).

O dramaturgo escreveu uma série de peças e foi um dos representantes da transição do impressionismo para o expressionismo. Suas peças são noturnas e com longos silêncios. Em função disso as peças curtas do autor foram mais bem-sucedidas do que as mais longas.

A maior contribuição de Maeterlinck ao teatro simbolista foi, naturalmente, sua grande peça “Pelléas et Mélisande”, de 1892. A peça trata do eterno triângulo: dois irmãos amam a mesma mulher que está casada com um deles. É a obra dramática mais famosa e universalmente aclamada do autor, principalmente em função da ópera de Debussy. O compositor da poesia simbolista pôs música em plano operístico nesta peça noturna, que teve a primeira representação em 1902. Vale lembrar que Debussy pôs em música também os “Ariettes Oubliées” (1888).

Outras obras importantes de Maeterlinck são: “Les Aveugles”, “L’Intruse” e “Intérieur”. Nelas a morte aparece como a grande desconhecida presente invisivelmente na atmosfera. A fatalidade do destino se manifesta de forma enigmática através de figuras simbólicas, como a escuridão, a noite, as casas fechadas, os bosques sem saídas e subterrâneos. Estas peças serão encenadas por Stanislavski em 1904,

apesar delas não corresponderem à concepção naturalista do Teatro de arte de Moscou.

Meyerhold, Stanislavski e Lugné-Poe serão os grandes nomes vinculados a defesa do simbolismo nos cenários de todo mundo. É este teatro, geralmente apresentado como o teatro das brumas nórdicas, que revelou a autores tão promissores como Claudel (*Tête d'or*, 1889), Strindberg, Jarry, Björnson o Ibsen (SALVADOR apud MAETERLINCK, 2009, p.59).⁴

Primeiramente surge “L'intruse”, que mostra uma família sentada durante a noite ao redor de uma mesa enquanto a mãe agoniza no quarto ao lado. Sem ação no palco; os personagens esperam a chegada da morte (a ‘intrusa’). O tema, portanto é abstrato: a própria morte. Toda a encenação é verdadeiramente simbolista, sem qualquer localização específica ou materialização da ideia. O que se simboliza é a ausência e a passagem da morte. Todos reagem a ela como uma unidade sinfônica, com repetições de falas. Não há qualquer conflito pessoal ou particular.

Em “Intérieur” (1894), o evento já se efetivou. Também aqui uma família tem que passar pela experiência da morte. A filha que de manhã deixa a família para visitar sua avó no outro lado rio, afoga-se. Como os pais não estão a sua espera, passam a noite despreocupados. Do lado de fora, diante da casa da jovem, algumas pessoas paradas mantêm o diálogo e hesitam em informar a família. Essas pessoas, surpreendidas pela morte, são apenas vítimas do destino. O corpo dramático da peça se divide em duas partes: as personagens mudas dentro da casa e as falantes no jardim. Com isso, a cena constitui uma autêntica situação narrativa, onde sujeito e objeto se contrapõem.

A peça “Les aveugles” (Os cegos), de 1890, foi considerada uma obra anti-realista onde os personagens falam sem conhecer o alcance de suas palavras. Seus diálogos supostamente triviais expressam na realidade a insondável condição da existência humana e da falta de

⁴ Meyerhold, Stanislavski y Lugné-Poe serán pues los grandes nombres vinculados a la defensa del simbolismo en los escenarios de todo el mundo. Es este teatro, comúnmente presentado como el teatro de las brumas nórdicas, el que reveló a autores tan prometedores como Claudel (*Tête d'or*, 1889), Strindberg, Jarry, Björnson o Ibsen” (Tradução da autora).

conhecimento em relação a morte e ao destino. Na peça doze cegos abandonados no meio de uma floresta aguardam o sacerdote que os conduzia a um passeio. Porém o sacerdote está morto entre eles que ignoram o acontecido.

Os Cegos ilustra com perfeição esse elemento sombrio e misterioso, característico do primeiro teatro denominado “teatro do terror” e cujo modelo encontra-se em Ibsen e, sobretudo em Shakespeare, “único poeta que nos dá a ilusão de indivíduos sem parentescos aparentes”. Também ilustram com perfeição estas obras a presença desconhecida e essa palavra “privada de lugar”, segundo a expressão de Rykner, que tanto persegue nosso autor. (SALVADOR apud MAETERLINCK, 2009, p.54) ⁵.

Independente do conteúdo simbólico da cegueira, de uma perspectiva dramatúrgica ela salva a obra da ameaça de emudecimento. É graças a ela que subsiste ainda um motivo para os cegos falarem. É através do diálogo que percebemos o ambiente da peça, os sinais e a situação de cada personagem no palco. Maeterlinck geralmente atribui grandes poderes de percepção àqueles que não podem ver, insinuando assim que nessas pessoas o olhar interior pode estar mais altamente desenvolvido.

Nossa razão permanece com os olhos abertos nas trevas, é dizer, na ignorância infinita; nessa escuridão, nos oculta e esconde o esplendor sem limites, já que a chegada de sua imensidade cega a nossa razão (MAETERLINCK, 2009, p.56) ⁶.

Além disso, em suas obras é constante a ideia do nada e da Morte. Há um pessimismo natural e inerente, ao sugerir que o homem é incapaz de elevar-se acima da existência humana ou mesmo de moldá-la. Porém, essas noções não surgem como uma providência predeterminada, não há correspondências entre o Céu e a terra, mas apenas entre o mundo físico e o psíquico, que em certo sentido é

⁵ Les aveugles ilustra a la perfección ese elemento sombrio y misterioso, característico del primer teatro denominado “teatro del terror” y cuyo modelo se encuentra en Ibsen y, sobre todo en Shakespeare, “único poeta que nos da la ilusión de individuos sin parentescos aparentes”. También ilustran a la perfección estas obras esa presencia desconocida y esa palabra “privada de lugar”, según la expresión de Rykner, que tanto persigue nuestro autor. (Tradução da autora).

⁶ Nuestra razón permanece con los ojos abiertos en las tinieblas, es decir, en la ignorancia infinita; en esa oscuridad, se nos oculta y esconde el esplendor sin límites, ya que la llegada de su inmensidad ciega nuestra razón” (Tradução da autora).

determinado pela natureza puramente mortal e, portanto, orgânica do homem. A criação de uma atmosfera de vibrações internas intensas é tão inatingível quanto o poder da própria personalidade humana; mas quando existe é tão eletrizante quão eficazmente comunicativa.

Não se pode abordar a atividade teatral de Maeterlinck sem mencionar a evolução que esta conhece em seu processo que vai desde “La Princesse Maleine” (1889) até a “Jeanne d’Arc” (1945), obra que não chegou a ser representada. A maioria dos críticos divide a produção do autor em duas etapas que configuram estilos bem diferentes, sendo o primeiro muito mais inovador que o segundo. O chamado primeiro teatro de ideias de Maeterlinck apresenta o homem prisioneiro de um destino cego, de uma fatalidade, dependente de uma ausência de causalidade, num mundo injusto, sem razão ou finalidade. Esses primeiros dramas do autor belga apresentam a morte como um denominador comum. Nessas obras, vemos horas de agonia e uma espécie de confissão de um poeta que vê na morte a única certeza cotidiana e consoladora de nossa vida.

Suas primeiras obras geram uma transformação estética dentro do contexto simbolista francês representado por Mallarmé y Villiers, originando um teatro inspirado no idealismo alemão: “O símbolo deve ser multiforme, elástico, indeciso [...] sua voz deve ser profunda, misteriosa, obscura para que possa coincidir com todas as vozes do desconhecido” (MAETERLINCK, 2009, p.50) ⁷.

Em relação as imagens, Maeterlinck as define como as bases sobre as quais se elevam os símbolos. Para o autor elas possuem uma “vida orgânica” e “obedecem as leis do Universo” de forma mais eficaz que as leis do pensamento. Atento as imagens, o poeta: “deve estar convencido de que estas são mais válidas que qualquer abstração e que, se puder “escutá-las”, “o universo e a ordem eterna” se expressarão em

⁷ El símbolo debe ser multiforme, elástico, indeciso [...] su voz debe ser profunda, misteriosa, obscura para que pueda coincidir con todas las voces de lo desconocido” (Tradução da autora).

seu lugar” (MAETERLINCK, 2009, p.38) ⁸. Mas para que isso seja possível, o poeta deve ficar passivo, para que o símbolo se manifeste: “o símbolo mais puro é aquele que acontece sem que se dê conta e inclusive contrário as suas intenções” (MAETERLINCK, 2009, p.38) ⁹.

Maeterlinck emana a alma, nele o símbolo não é somente decoração, mas uma maneira mais profunda de expressar o sentimento. A forma mais bem-sucedida de símbolo foi a criada pela fusão da realidade física ou concreta com o estado de espírito interior ou abstrato. O seguinte exemplo de “Serres Chaudes”, de Maeterlinck é um recurso poético que se mantém adentrado até o século XX:

Minha alma juntou suas mãos estranhas
 No horizonte dos meus olhares
 Preenchidos meus sonhos dispersos
 Entre os lábios de seus anjos
 (MAETERLINCK apud BALAKIAN, 2007, p.87) ¹⁰.

2.2.2 Drama Estático

Não sei se é verdade que um teatro estático é impossível. A mim parece inclusive que ele existe (MAETERLINCK apud CARPEAUX, 1978, p.72).

Em Maeterlinck ocorre uma desdramatização, através das personagens passivas e impotentes diante da morte. Se Villiers representa o espírito do simbolismo, Maeterlinck combina esse espírito com a técnica do novo teatro, que é um antiteatro no mesmo sentido que o poema em verso livre ou prosa é antiversificação. O autor dizia abertamente que devia tudo que fizera a Villiers, isso porque sem ele Maeterlinck não teria se aventurado na forma dramática do movimento simbolista.

⁸ Debe estar convencido de que éstas son más válidas que cualquier abstracción y de que, si logra “escucharlas”, “el universo y el orden eterno” se expresarán en su lugar. (Tradução da autora).

⁹ El símbolo más puro es aquel que acontece sin que se dé cuenta e incluso en contra de sus intenciones (Tradução da autora).

¹⁰ Mon âme a joint ses mains étranges
 A l'horizon de mes regards.
 Exaucés mes rêves épars
 Entre les lèvres de vos anges! (Tradução Helena Mello).

Para entender o Teatro de Maeterlinck é necessário compreender o contexto literário do momento e as propostas teóricas do simbolismo¹¹. De qualquer forma, destaca-se Mallarmé, que formula as condições de existência de um “drama futuro” afastado de toda a materialidade e ao mesmo tempo dando ênfase ao caráter irrepresentável do teatro simbolista devido a necessária ausência do ator de carne e osso em cena. Tanto Mallarmé como Jarry irão propor uma irrealização do gestual, uma dicção salmódica e um retorno à máscara. Para tirar do ator a sua humanidade cotidiana. Já Maeterlinck irá hostilizar a intrusão do ator sobre o palco.

O início do chamado “Teatro estático” criado pelo autor começa com a obra “La Princesse Maleine”. Em seguida escreverá uma série de peças composta por: “L’Intruse” e “Les Aveugles” (ambas de 1890), “Les Sept Princesses” (1891), “Pelléas et Mélisandre” (1892), e os três “dramas para marionetes” de 1894: “Alladine et Palomides”, “Intérieur”, “La mort de Tintagiles”.

Maeterlinck emprega nestas peças vários aspectos técnicos do teatro simbolista como: a repetição das palavras, os ecos entre as personagens, as pausas e o caráter enigmático de certos versos. Utiliza também novos recursos cênicos, para mostrar a impossibilidade de comunicação. O diálogo é hesitante, tateante, procurando a essência das coisas por trás da superfície, sem encontrá-la, pois a essência fundamental não pode exprimir-se com palavras; o diálogo é intercalado de silêncios. Em 1901, Maeterlinck fala de um terceiro personagem chamado de “personagem sublime”. Esse terceiro personagem, enigmático, invisível, estaria presente em todas as partes. Segundo o autor: “um não sei o que, que segue vivendo depois da morte de todo o além e permite voltar sem esgotar nunca sua beleza” (MAETERLINCK, 2009, p.54) ¹².

Mallarmé, comentando a produção de “Pelléas et Mélisande”, fala de uma forma artística, onde tudo se torna música, não no sentido

¹¹ Já foi abordado neste estudo no sub-capítulo anterior, intitulado “Simbolismo”.

¹² Un no sé qué que sigue viviendo después de la muerte de todo lo demás y permite volver sin agotar nunca su belleza. (Tradução da autora).

melódico, verbal da música, mas à forma estrutural; pois viu na obra de Maeterlinck o que não conseguira realizar em “Hérodíade”.

Outros espectadores não manifestaram o entusiasmo de Mallarmé pelo teatro de Maeterlinck. Criticaram-no em função do que não era em vez do que era. Porém, disse Maeterlinck:

Quero representar o misterioso canto do infinito, o silêncio que ameaça deuses e almas, a eternidade que brame no horizonte, o destino ou a fatalidade que intuimos intimamente. Quero representar o que há por trás das aparências, algo que é, no fundo, não representável, e a poesia deve manter abertas as grandes estradas que conduzem do visível ao invisível. (apud ROSENFELD, 2009, p. 234).

Depois da segunda guerra mundial, sua influência será bastante importante para o teatro de Brecht e do chamado teatro do absurdo. Os surrealistas admiraram nele o que eles mesmos pretendiam praticar: o uso desordenado e passional da imagem. É igualmente precursor da obra de autores como Samuel Beckett, Ionesco, Francia e Paul Willems.

Atualmente, o teatro de Maeterlinck é pouco representado. Sobrevive principalmente na ópera de Debussy, graças à música que sugere para as modernas audiências o mistério da história de Maeterlinck.

Acredito que tudo o que não sai das profundezas mais desconhecidas e mais secretas do homem, não surge da única fonte legítima. [...] Também tenho observado que a medida que adquiria a plena consciência de algum elemento de minha arte, era o indicio infalível da morte e da próxima eliminação desse elemento (MAETERLINCK, 2009, p.47) ¹³.

Esta era a proposta do Teatro estático, mostrar o oculto, o subterrâneo, o obscuro e, de certa forma evidenciar que é através do irracional que nasce a consciência do simples fato de existir.

¹³ Creo que todo lo que no sale de las profundidades más desconocidas y más secretas del hombre, no surge de la única fuente legítima. [...] También he observado que a medida que adquiría la plena consciencia de algún elemento de mi arte, era el indicio infalible de la muerte y de la próxima eliminación de ese elemento (Tradução da autora).

2.2.3 Teatro de Andróides

Com o objetivo de desencarnar a representação, Maeterlinck sonha com um “teatro de andróides”, preconizando a substituição do ator por um duplo mecânico. Chega a afirmar que: “teria que se anular inteiramente para o ser vivo da cena” ou que “a ausência do homem (lhe) parece indispensável” (apud X, 2009, p.52, 53) ¹⁴. Apesar disso, ele tem consciência de que seria muito difícil colocar seres privados de vida substituindo o homem em cena. Assim, sugere a utilização de máscaras como era feito no teatro grego. Além disso, evoca o autor das “figuras de cera” como modelos possíveis de um personagem convertido, em uma sombra, um reflexo, uma projeção de formas simbólicas, ou melhor, “um ser sem vida porém com aparência de vida” ¹⁵, capaz de produzir o medo devido a semelhança com o homem, apesar de serem uma alma morta.

Desta forma, não surpreende o fato do título do primeiro volume de Maeterlinck ser: “Três peças para marionetes”. O autor considerava viável a possibilidade de banir atores vivos do teatro. Isso porque os “atores vivos” levam suas próprias personalidades particulares para papéis que representam. Então, o objetivo seria exorcizar a parte criativa do ator no teatro. Pois para ele, toda obra prima é um símbolo e o símbolo não suporta a presença ativa do homem.

O símbolo de um poema é um centro ardente cujos raios divergem no infinito [...]. Porém é aqui que o ator avança no meio do símbolo. Imediatamente se produz respeito do sujeito passivo do poema, um extraordinário fenômeno de polarização. Já não vê a divergência dos raios senão a convergência; o acidente terá destruído o símbolo, e a obra prima, em sua essência, estará morta durante o tempo desta presença e de seus traços (MAETERLINCK, 2009, p.45) ¹⁶.

¹⁴ “Se tendría que apartar enteramente al ser vivo de la escena” o que “la ausencia del hombre [le] parece indispensable” (Tradução da autora).

¹⁵ Un ser sin vida pero con apariencia de vida (Tradução da autora).

¹⁶ El símbolo del poema es un centro ardiente cuyos rayos divergen en el infinito [...]. Pero he aquí que el actor avanza en medio del símbolo. Inmediatamente se produce, respecto del sujeto pasivo del poema, un extraordinario fenómeno de polarización. Ya no ve la divergencia de los rayos sino la convergencia; el accidente ha destruido el símbolo, y la obra maestra, en su esencia, ha muerto durante el tiempo de esta presencia y de sus huellas (Tradução da autora).

Em função disso, Maeterlinck busca um novo corpo para o personagem, imagina um teatro de andróides, colocando em discussão a mediação do ator. Dessa maneira orientou a arte teatral de seu tempo em direção a uma representação das forças ocultas inventando estas noções do trágico cotidiano e o personagem sublime pelos quais ele tenta religar a cena ao mundo cósmico. Antecipa assim a ação de Gordon Craig que empregará atores mecânicos subjugados por um super diretor. Além disso, Auguste de Villiers de L'Isle-Adam 1838-1889, utiliza sua “andréide” chamada Hadaly, uma autômata inventada por Edison para a célebre novela “La Eva futura”, com claras reminiscências da “Olimpia”, de Hoffmann.

Assim, nas peças simbolistas, acaba existindo um anulamento do ator exigido pelo dramaturgo-poeta. O ator, deveria apenas comunicar suas palavras, num ritmo uniforme. Cabe a ele, apenas proferir a palavra do poeta. Nada mais, nada menos. Com uma voz especial, que será a voz do papel.

No teatro simbolista não há nenhuma caracterização e nenhuma oportunidade de interpretação. Também não há uma crise ou conflito no drama simbolista. Isso porque, não haveria um desejo de superar obstáculos na vida, pois o maior obstáculo é invencível. Se existe uma impressão de ausência de crise nestas peças, é porque o conflito está sempre presente e deve ser transmitido por uma sensibilidade bastante afinada em vez de pela ação ou pela dinâmica da emoção.

Maeterlinck desenvolve um teatro que busca representar o irrepresentável. O que irá interferir na relação do autor com o silêncio, pilar fundamental de seu teatro, que será desenvolvido no texto intitulado “Le silence” pertencente ao ensaio “Trésor des Humbles, de 1896”.

Só me refiro aqui ao *silencio ativo*, já que existe um *silencio passivo* que não é mais que o reflexo do sonho, da morte ou da inexistência. É o silêncio que dorme, e como dorme, é ainda menos temível que a palavra; porém uma circunstancia inesperada pode acordá-lo imediatamente, e então é seu irmão, o grande silêncio ativo, o que se instala. Tenha cuidado. Duas almas vão alcançá-lo, as paredes vão ceder, os diques vão romper se, e a vida ordinária vai deixar

entrar uma vida onde tudo se volta grave, onde tudo está sem defesa, onde nada ousará rir, onde nada obedece, onde nada se esquece... (MAETERLINCK, 2009, p.62) ¹⁷.

Maeterlinck irá conceber o “teatro trágico para marionetes metafísicas”, o que o levará a uma abstração crescente, presente sobretudo, a partir de “A Princesa Maleine”, em “A intrusa” e “Os cegos”. Minimizando ao máximo a ação coloca em cena seres cuja única função é proferir passivamente um texto. Cumprindo seu projeto de tirar o homem vivo da cena, faz perambular num cenário estilizado as vítimas que, sem nome, nem rosto, esperam a morte. O mistério e o invisível invadem a cena, através do “personagem sublime”. “Permanece sem contuso a obsessão pelo desconhecido, o invisível, o infinito e, o tema recorrente nele, a morte” (MAETERLINCK, 2009, p.20) ¹⁸.

O autor simbolista segue publicando um grande número de ensaios centrados nos estudos sobre o destino. Combina a reflexão filosófica com seu interesse pela natureza. Em 1911, com a obra “La Mort” completa sua reflexão metafísica sobre a vida depois da morte.

Vale lembrar que Maeterlinck quis libertar-se da etiqueta de “poeta do terror”. Na carta a Picard, de 1891, anuncia seu desejo por um teatro onde possa fazer visível o que há de secreto e desconhecido no ser humano.

2.3 A peça: “Les Aveugles”

A peça “Os Cegos” (1890) marca os primeiros tempos de Maurice Maeterlinck como dramaturgo. Pela sua construção e o seu próprio sentido, ela amplia os limites do teatro como arte de representação. Sem ação, a peça apresenta doze cegos perdidos numa floresta escura,

¹⁷ Sólo me refiero aquí al *silencio activo*, ya que existe un *silencio pasivo* que no es más que el reflejo del sueño, de la muerte o de la inexistencia. Es el silencio que duerme, y mientras duerme, es aún menos temible que la palabra; pero una circunstancia inesperada puede despertarlo de pronto, y entonces es su hermano, el gran silencio activo, el que se instala. Tened cuidado. Dos almas van a alcanzarse, las paredes van a ceder, los diques a romperse, y la vida ordinaria va a dejar entrar una vida en donde todo se vuelve grave, en donde todo está sin defensa, en donde nada osa ya reír, en donde nada obedece, en donde nada se olvida... (Tradução da autora).

¹⁸ Permanece sin embargo la obsesión por lo desconocido, lo invisible, lo infinito y, tema recurrente en él, la muerte (Tradução da autora).

que esperam seu guia. Através de uma linguagem simples e moderna, questiona a nossa própria cegueira e a incapacidade, como humanos, de compreender e definir o que é a morte.

Em “Os cegos”, a forma linguística se afasta do diálogo de diversas maneiras. Uma delas é a fala em coro, onde se torna imperceptível a particularidade de cada personagem, fazendo com que não consigamos diferenciá-los. Além disso, o texto se automatiza e no lugar de exprimir os sentimentos de um indivíduo, passa a reproduzir o ânimo que domina todos os cegos. A estrutura usada nas orações não corresponde a um diálogo como no drama genuíno, o que faz com que possamos ler e ouvir o texto sem levar em consideração quem está falando. Isso porque, para Maeterlinck, o essencial são as intermitências.

Na peça os cegos estão separados por uma árvore (tronco) caída entre eles: homens a direita e mulheres a esquerda. Todos sentados e imóveis. A ausência de movimento deste “Drama estático” é explicitada pelo autor já na primeira rubrica da peça que diz: “A maioria espera, com os cotovelos sobre os joelhos e o rosto entre as mãos; todos parecem ter perdido o hábito do gesto inútil e já não giram nem a cabeça para os sufocantes e inquietos rumores da ilha” (MAETERLINCK, 2009, p.109) ¹⁹.

Durante todo o texto percebemos a utilização de diferentes recursos em busca da construção de uma atmosfera de solidão e agonia. Os diálogos são interrompidos constantemente por fatores externos e sons da floresta. Estas rupturas geram diversas pausas e silêncios. Paralelo a isso, há nas entrelinhas a presença do invisível, que surge no não dito, no silêncio, nos ruídos. Como se este “alguém” estivesse além da linguagem humana.

A direita, seis velhos cegos estão sentados sobre umas pedras, uns troncos e umas folhas secas. A esquerda, separadas deles por uma árvore morta e umas rochas, seis

¹⁹ La mayoría espera, con los codos sobre las rodillas y el rostro entre las manos; todos parecen haber perdido el hábito del gesto inútil y ya no giran la cabeza hacia los sofocados e inquietos rumores de la isla (Tradução da autora).

mulheres, também cegas, estão sentadas em frente dos velhos. Três delas estão rezando e se lamentando sem parar, com voz surda. Outra é muito velha. [...] (MAETERLINCK, 2009, p.109)²⁰.

Determinados elementos são recorrentes nas obras de Maeterlinck e adquirem valor simbólico. Alguns estão presentes em “Os Cegos”, como é o caso da “ilha” que irá remeter a ideia de solidão, isolamento e claustrofobia. Outro símbolo estará na figura do “farol”. Durante o texto a sua presença é citada e irá remeter a luz, algo que possa guiar, orientar e até conduzir a libertação. Vale ressaltar que este elemento aparece vinculado ao sacerdote:

A jovem cega – Não entendi. Ele disse que iria para perto do grande farol.

Primeiro cego de nascimento – Tem um farol?

A jovem cega – Sim, ao Norte da Ilha. Acho que não estamos muito longe dele. Dizia que via claridade do farol até aqui, entre as folhas. Nunca me pareceu tão triste como hoje, e acho que chorava há alguns dias. E não sei por que, eu também chorava, sem vê-lo. Não ouvi quando ele saiu. Não perguntei mais nada. Ouvi que fechava os olhos e que queria ficar calado... (MAETERLINCK, 2009, p.113)²¹.

Assim, embora exista a referência da luz ela não representa uma saída. Os cegos sabem que o farol existe, mas não sabem onde ele está. Então, embora haja uma luz ela se torna ineficaz devido a cegueira dos personagens.

Outro fator interessante presente no texto é a falta de progressão nos diálogos, o que contribui com a sensação de solidão e perturbação. No momento em que os assuntos aparecem fragmentados aumenta a confusão e a falta de perspectiva dos personagens. Além disso, Maeterlinck emprega frases semiarticuladas, sem obedecer a um discurso lógico. Explora a musicalidade da palavra, dos sons e a

²⁰ A la derecha, seis viejos ciegos están sentados sobre unas piedras, unos troncos y unas hojas secas. A la izquierda, separadas de ellos por un árbol muerto y unas rocas, seis mujeres, también ciegas, están sentadas enfrente de los viejos. Tres de ellas están rezando y se lamentan sin parar, con voz sorda. Otra es muy vieja. [...] (Tradução da autora).

²¹ La joven ciega – No lo comprendí. Me dijo que iba cerca del gran faro.

Primer ciego de nacimiento – ¿Hay un faro?

La joven ciega – Sí, al Norte de la Isla. Creo que no estamos muy lejos. Decía que veía la claridad del faro hasta aquí, entre las hojas. Nunca me ha parecido tan triste como hoy, y creo que lloraba desde hace algunos días. Y no sé por qué, yo también lloraba, sin verlo. No lo he oído irse. Ya no le pregunté nada más. Oí que cerraba los ojos y que quería callarse...” (Tradução da autora).

ambiguidade dos símbolos. Podemos perceber isso em algumas passagens:

Há uma cena onde o primeiro cego de nascimento diz: “A voz muda quando se olha alguém fixamente” (MAETERLINCK, 2009, p.113)²², ou seja, quando se é cego. Talvez porque a audição de um cego seja mais apurada do que a audição de quem enxerga.

Além disso, Maeterlinck faz descrições sonoras da peça, como podemos perceber numa rubrica onde ele indica a presença do som do mar (MAETERLINCK, 2009, p.114):

Segundo cego de nascimento – Estamos perto do mar?
 A cega mais velha - Sim; fiquem quietos um momento; vocês ouvirão.
 (murmúrio de um mar próximo e tranquilo, contra as falésias)
 Segundo cego de nascimento - Só consigo ouvir as três velhas rezando.
 A cega mais velha – Preste atenção e você ouvirá o mar entre as orações.
 Segundo cego de nascimento - Sim; estou ouvindo alguma coisa que não parece estar longe de nós.²³

Os cegos pedem silêncio para tentar ouvir as ondas. Automaticamente eles começam a conversar desesperadamente. Descrevem os ruídos que escutam. É interessante perceber que os sons são descritos pelos personagens, assim como outros elementos da peça. Há uma descrição inclusive da luz na busca de se obter uma referência de tempo:

Segundo cego de nascimento – Estamos no sol, agora?
 O sexto cego – Acho que não. Parece que é muito tarde.
 Segundo cego de nascimento - Que horas são?
 Os outros cegos – Não sei. Ninguém sabe.
 Segundo cego de nascimento- Será que ainda é dia?
 (Ao sexto cego) Onde estás? – Diga para nós, você que vê um pouco, diga!

²² La voz cambia cuando se mira a alguien fijamente (Tradução da autora).

²³ Segundo ciego de nacimiento – ¿Estamos cerca del mar?

La ciega más vieja - Sí; callaos un momento; lo oiréis.

(Rumor del mar cercano y tranquilo, contra los acantilados)

Segundo ciego de nacimiento - Yo sólo oigo a las tres viejas que rezan.

La ciega más vieja – Escuchad bien; lo oiréis entre sus oraciones.

Segundo ciego de nacimiento - Sí; lo oigo algo que no está muy lejos de nosotros Tradução da autora).

O sexto cego- Acho que é muito tarde; quando tem sol, vejo uma linha azul pelas minhas pálpebras; eu vi uma, mas já faz bastante tempo; porém agora, não vejo nada.

Primeiro cego de nascimento – Eu sei que é tarde quando tenho fome, e agora tenho fome.

Terceiro cego de nascimento – Porém olha para o céu; quem sabe você vê alguma coisa! (MAETERLINCK, 2009, p.115)²⁴.

Todas estas narrações de tempo, lugar, sons e ações nos remetem a uma peça radiofônica. Começamos a imaginar as situações e o ambiente, mas não o vemos representado. Além disso, os silêncios são preenchidos com sons (do mar, das folhas, dos pássaros...) e as falas desesperadas surgem para afastar o medo. Praticamente não há um silêncio total durante o texto, embora isso seja solicitado constantemente. Este silêncio total surgirá apenas no fim da peça.

Primeiro cego de nascimento – Agora escuto outro ruído... [...]

O cego mais velho – E para onde queres ir?

Segundo cego de nascimento - Para qualquer parte! Para qualquer parte! Já não quero ouvir o ruído destas águas! Vamos! Vamos!

Terceiro cego de nascimento – Parece que estou ouvindo outra coisa. – Escutem! (MAETERLINCK, 2009, p.123 - 126) ²⁵.

Ouvem os ruídos das estrelas, dos pássaros, das folhas. Em alguns momentos buscam distinguir e identificar os sons. Muitas vezes não conseguem o que contribui pra aumentar o clima de terror e a ansiedade. Como não sabem onde estão, embora tentem levantar para

²⁴ Segundo ciego de nacimiento – ¿Ahora estamos al sol?

El sexto ciego – No creo. Me parece que és muy tarde.

Segundo ciego de nacimiento - ¿Qué hora es?

Los otros ciegos – No lo sé. Nadie lo sabe.

Segundo ciego de nacimiento- ¿Es de día todavía? (Al sexto ciego) ¿Dónde estáis? – A ver, ¡usted que ve un poco, a ver!

El sexto ciego- Creo que es muy de noche; cuando hace sol, veo una línea azul bajo mis párpados; he visto una hace ya bastante tiempo; pero ahora, no veo nada.

Primer ciego de nacimiento – Yo sé que es tarde cuando tengo hambre, y ahora tengo hambre.

Tercer ciego de nacimiento – Pero mirad hacia el cielo; ¡a lo mejor veis algo! (Tradução da autora).

²⁵ Primer ciego de nacimiento – Ahora oigo otro ruido... [...]

El ciego más viejo -¿Y dónde quiere ir?

Segundo ciego de nacimiento - ¡A cualquier parte! ¡A cualquier parte! Ya no quiero oír el ruido de estas aguas! ¡Vayámonos! ¡Vayámonos!

Tercer ciego de nacimiento – Me parece que estoy oyendo otra cosa. - ¡Escuchad! (Tradução da autora).

ir em busca do hospício, não conseguem devido o medo de se perder e ficar sozinho na floresta.

Segundo cego de nascimento – Poderia nos levar para tomar sol lá no pátio; lá estamos protegidos pelos muros; não se pode sair, não há nada a temer quando a porta está fechada – eu sempre deixo ela fechada – Por que você está cutucando o meu cotovelo direito?

Primeiro cego de nascimento – Eu não te toquei; não posso alcançar você.

Segundo cego de nascimento – Mas estou dizendo que alguém tocou no meu cotovelo!

Primeiro cego de nascimento – Não foi nenhum de nós.

A cega mais velha – Meu Deus! Meu Deus! Diga onde estamos!

Primeiro cego de nascimento - Não podemos esperar eternamente! [...]

Segundo cego de nascimento - Não estamos sozinhos aqui?

Terceiro cego de nascimento – Faz tempo que suspeito de algo; estão nos escutando – Será que ele voltou?

Primeiro cego de nascimento – Não sei o que é isso; está aqui em cima de nós.

Segundo cego de nascimento - Os outros não ouvirão nada? - ¡Vocês nunca dizem nada!

O cego mais velho – Estamos escutando sempre.

A jovem cega – Ouço um bater de asas em volta de mim!

A cega mais velha - Meu Deus! Meu Deus! Diga onde estamos! (MAETERLINCK, 2009, p.117 - 118) ²⁶.

Quando a aflição aumenta um dos cegos diz: Falem! A fala aparece como algo tranquilizador, que afasta o medo do silêncio: “Terceiro cego de nascimento – Se não falo tenho medo.” (MAETERLINCK, 2009, p.112) ²⁷. Talvez porque o silêncio total represente a morte. Desta forma falam, para afastar o “terceiro

²⁶ Segundo ciego de nacimiento – Podía habernos llevado al sol en el patio; allí se está al abrigo de las murallas; no se puede salir, no hay nada que temer cuando la puerta está cerrada – yo siempre la cierro – ¿Por qué me tocáis el codo derecho?

Primer ciego de nacimiento – Yo no le he tocado; no puedo alcanzarle.

Segundo ciego de nacimiento - ¡Pues le digo que alguien me ha tocado el codo!

Primer ciego de nacimiento – No ha sido ninguno de nosotros.

La ciega más vieja - ¡Dios mío! ¡Dios mío! ¡Dinos dónde estamos!

Primer ciego de nacimiento - ¡No podemos esperar eternamente! [...]

Segundo ciego de nacimiento - ¿No estamos solos aquí?

Tercer ciego de nacimiento – Hace tiempo que sospecho algo; nos están escuchando. – ¿Ha vuelto ya?

Primer ciego de nacimiento – No sé qué es; está sobre nosotros.

Segundo ciego de nacimiento - ¿Los otros no han oído nada? - ¡Vosotros siempre os calláis!

El ciego más viejo – Estamos escuchando todavía.

La joven ciega - ¡Oigo alas alrededor de mí!

La ciega más vieja - ¡Dios mío! ¡Dios Mío! ¡Dinos dónde estamos! (Tradução da autora).

²⁷ Tercer ciego de nacimiento – Si no hablo tengo miedo (Tradução da autora).

personagem” de Maeterlinck. Rezam para não ouvir os ruídos da floresta e para não se sentirem sós. Como não enxergam e não sabem onde estão, é pela voz que eles se reconhecem.

Primeiro cego de nascimento – Espera, vou até você
Onde estás? – Fala, para que possa ouvir e saber onde estás!

A cega mais velha – Aqui; estamos sentadas em umas pedras. [...]

Segundo cego de nascimento – Não estou escutando todos; éramos seis agora há pouco.

Primeiro cego de nascimento – Estou começando a perceber. Vamos perguntar também para as mulheres; devemos ter uma referência. Ainda estou ouvindo as três velhas rezarem; será que elas estão juntas? (MAETERLINCK, 2009, p.110, 111) ²⁸.

Para piorar a situação e o clima de pânico começam a sentir fome e sede e os pássaros se agitam. Os ruídos assustam tanto quanto o silêncio. A fala não só quebra o silêncio como também ameniza o ouvir. Quando estamos em silêncio prestamos mais atenção na escuta. Ouvimos os sons internos e externos. Em diversos momentos eles falam em não querer ouvir, pois o som da noite aumenta o medo. Há uma contradição aqui, eles não querem o silêncio, mas a sonoridade da floresta também assusta. Assim, a fala parece ser a única solução já que não podemos “fechar os ouvidos”.

Segundo cego de nascimento – Eu não quero ouvir o barulho destas águas! Vamos! Vamos!

Terceiro cego de nascimento – Parece que estou ouvindo outra coisa. – Escute! (MAETERLINCK, 2009, p.126)²⁹.

Em seguida há a chegada do cachorro. Mais uma vez temos uma cena onde toda a ação é narrada. Visualizamos toda a chegada do cão através da descrição feita. O que nos remete mais uma vez a uma peça radiofônica. Neste Drama estático, Maeterlinck descreve todos os

²⁸ Primer ciego de nacimiento – Esperad, voy a acercarme a vosotras. ¿Dónde estáis? – ¡Hablad, para que pueda oír dónde estáis!

La ciega más vieja – Aquí; estamos sentadas en unas piedras. [...]

Segundo ciego de nacimiento – No os oigo a todos; hace un momento éramos seis.

Primer ciego de nacimiento – Empiezo a darme cuenta. Preguntemos también a las mujeres; hay que saber a qué atenernos. Yo sigo oyendo rezar a las tres viejas; ¿están juntas? (Tradução da autora).

²⁹ Segundo ciego de nacimiento – ¡ya no quiero oír el ruido de estas aguas! ¡Vayámonos! ¡Vayámonos!

Terceiro ciego de nacimiento – Me parece que estoy oyendo otra cosa. – ¡Escuchad! (Tradução da autora).

acontecimentos através dos diálogos e coloca nas rubricas todas as sonoridades que compõe a peça.

Primeiro cego de nascimento – Quem está aí? Quem é?
 - Tenha piedade de nós, estamos esperando há muito tempo!...
 Ah! Ah! Quem tocou nos meus joelhos? O que é isto?... É um animal?
 - Acho que é um cachorro!... Oh! Oh! É um cachorro! É o cachorro do hospício! [...] Está lambendo a minha mão como se não me visse há séculos! (MAETERLINCK, 2009, p.126)³⁰.

Existem momentos de reflexão sobre a cegueira e a solidão gerada pelo não ver. Fica em evidência o estado de decadência do hospício. O isolamento de quem ouve o mundo, mas não pode vê-lo. Como se os cegos só pudessem olhar para o interior. Assim, falam do hospício, descrevem o que ouviram em relação a própria residência. Neste momento, imaginamos o sofrimento de alguém que não pode ver o lugar onde mora e nem os seus companheiros. Além disso, o autor escolhe colocar o hospício num velho castelo, com uma torre onde mora o sacerdote. Mais uma vez, aparecem os símbolos de Maeterlinck: o castelo, a torre, que representam a ruína. Elementos que participam da criação de ambientes decadentes e góticos.

A jovem cega – Minhas pálpebras estão fechadas, porém sinto que meus olhos seguem vivos...

Primeiro cego de nascimento – Os meus estão abertos.

Segundo cego de nascimento – Eu durmo com os olhos aberto.

Terceiro cego de nascimento – Vamos parar de falar dos nossos olhos! [...].

O cego mais velho – Nunca vimos um ao outro. Perguntamos e respondemos um ao outro; vivemos juntos, sempre estamos juntos, porém não sabemos o que somos!... Por mais que nos toquemos com as mãos; os olhos sabem mais que as mãos... [...]

O cego mais velho – Nunca vimos a casa onde moramos; por mais que toquemos as paredes e as janelas; não sabemos onde vivemos!...

A cega mais velha – Dizem que é um velho castelo muito escuro e muito miserável, nunca se vê luz ali, exceto na torre onde fica o quarto do sacerdote [...].

³⁰ Primer ciego de nacimiento - ¿Quién está ahí? - ¿Quién es? - ¡Tenga piedad de nosotros, estamos esperando desde hace mucho tiempo!... ¡Ah! ¡Ah! ¿Qué me ha puesto en las rodillas? ¿Qué es esto?... ¿Es un animal? - ¡Creo que es un perro!... ¡Oh! ¡Oh! ¡Es el perro! ¡Es el perro del hospicio! [...] ¡Me está lamiendo las manos como si no me hubiera visto en siglos! (Tradução da autora).

O cego mais velho – Fazem anos e anos que estamos juntos e nunca nos vimos! Parece que estamos sempre sozinhos!... É necessário ver para amar...

A cega mais velha – As vezes sonho que vejo... (MAETERLINCK, 2009, p.121 - 122) ³¹.

Há uma atmosfera de terror presente em todo o texto, causada pela presença da morte. Até as flores que a jovem cega colhe estão morrendo. Ela diz: “Acho que é a flor dos mortos” (MAETERLINCK, 2009, p. 124) ³².

Ao final da peça, eles descobrem que entre eles está o sacerdote morto. “Primeiro cego de nascimento – Eu toquei alguma coisa...! Acho que é um rosto!” (MAETERLINCK, 2009, p.127) ³³. Em seguida surge alguém na floresta. Começa a se aproximar, mas como não responde, eles não conseguem saber quem é...

A jovem cega – Quem é você?
(silêncio)

A cega mais velha - Tenha piedade de nós! (MAETERLINCK, 2009, p.134) ³⁴.

E o texto termina com a rubrica: “Silêncio. – A criança chora desesperadamente” (MAETERLINCK, 2009, p.134) ³⁵. Temos na última cena da peça o silêncio como resposta, como metáfora, representando o fim. Entra em cena o terceiro personagem do autor, temido e inevitável. O desconhecido, causador de toda a inquietude da existência humana...

³¹ La joven ciega – Mis párpados están cerrados, pero siento que mis ojos siguen vivos...

Primer ciego de nacimiento – Los míos están abiertos.

Segundo ciego de nacimiento - Yo duermo con los ojos abiertos.

Tercer ciego de nacimiento - ¡Dejemos de hablar de nuestros ojos! [...].

El ciego más viejo – Nunca nos hemos visto los unos a los otros. Nos interrogamos y nos respondemos; vivimos juntos, siempre estamos juntos, ¡pero no sabemos lo que somos!... Por más que nos toquemos con las manos; los ojos saben más que las manos... [...]

El ciego más viejo – Nunca hemos visto la casa donde vivimos; por más que palpemos las paredes y las ventanas; ¡no sabemos dónde vivimos!...

La ciega más vieja – Dicen que es un viejo castillo muy oscuro y muy miserable, nunca se ve luz allí, excepto en la torre donde se encuentra la habitación del sacerdote [...].

El ciego más viejo - ¡Hace años y años que estamos juntos e nunca nos hemos visto! ¡Parece que estamos siempre solos!... Es necesario ver para amar...

La ciega más vieja – A veces sueño que veo... (Tradução da autora).

³² Creo que es la flor de los muertos (Tradução da autora).

³³ “Primer ciego de nacimiento - ¡He tocado algo...! ¡Creo que he tocado un rostro!” (Tradução da autora).

³⁴ La joven ciega - ¿Quién es usted?
(silêncio)

La ciega más vieja - ¡Tenga piedad de nosotros! (Tradução da autora).

³⁵ Silêncio. – El niño llora desesperadamente (Tradução da autora).

Repleta de musicalidade e interioridade, nesta obra há um universo representado além do texto, presente nas entrelinhas. A existência de coisas inanimadas, que desempenham um papel tão importante quanto o dos cegos. Para sua encenação, uma mistura de efeitos sonoros e de símbolos constroem um estado de espírito característico do Simbolismo.



Os espectros

Estes dois pequenos rostos falantes flutuando no espaço, isolados em suas incapacidades de comunicar, de se tocar ou de se reencontrar, prenunciam a experiência dos CEGOS. Mas a tecnologia era, então, aparente, os aparelhos de textura preta e branca granuladas da imagem vídeo se fixava como tal. Na fantasmagoria dos CEGOS, toda técnica fílmica (como a montagem) ou mecânica (a aparelhagem) é invisível, não deixando lugar a não ser para as aparições e a sua presença mágica surgindo do vazio, intemporal (JASMIN, 2002, p.41).¹

¹ Ces deux petits visages parlants flottant dans l'espace, isolés dans leur incapacité à communiquer, à se toucher ou à se rencontrer, préudent à l'expérience des AVEUGLES. Mais la technologie était alors apparente, des appareils à la texture en un noir et blanc granuleux de l'image vidéo qui s'affichait comme telle. Dans la fantasmagorie des AVEUGLES, toute technicité fílmique (comme le montage) ou mécanique (l'appareillage) est invisible, ne laissant place qu'aux apparitions et à leur présence magique surgissant du néant, intemporelle (Tradução Helena Melo).

3. OS ESPECTROS

3.1 Texto x Encenação:

O texto é em primeiro lugar o que faz sonhar o teatro: o ator é quem permite em seguida concretizar este sonho. Reunir estas duas condições, é o fundamento de todo projeto de encenação na qual várias escrituras, várias camadas de significação vão se sobrepor e evoluir simultaneamente. (MARLEAU apud FÉRAL, 2001, p.217) ¹.

Partindo da obra de Maeterlinck, Denis Marleau transforma a cena em um espaço de diálogo multidisciplinar, integrando linguagens plásticas, coreográficas, cinematográficas e musicais. Dando ênfase à palavra e utilizando recursos tecnológicos, Marleau cria uma “teatralidade do espectro”, perfeita para o texto de Maeterlinck.

A encenação ultrapassa a palavra e possibilita um verdadeiro devaneio sonoro. Além disso, concretiza o sonho de Maeterlinck, realizando um teatro de andróides. É como se Marleau, com o auxílio das novas tecnologias, solucionasse as questões levantadas por Maeterlinck e pelo teatro simbolista.

E através das máscaras ótico-sonoras consegue dissociar os dois canais de percepção, o sonoro e o visual. Que segundo Meyerhold:

As palavras se dirigem ao ouvido, a plástica ao olho. De certo modo, a imaginação do espectador trabalha sob o impacto de duas impressões, uma visual e outra auditiva. E o que distingue o antigo teatro do novo é que no novo a plástica e as palavras estão submetidas cada qual a seu próprio ritmo e até se separam dependendo das circunstâncias (apud PICONVALLIN, 2006, p.92).

Essa dissociação, teorizada já por Meyerhold (apud PICONVALLIN, 2006, p.92) em 1907, aparece dialeticamente na obra de Marleau. Temos a imagem estática preenchida pela sonoridade constante que evoca o silêncio. Com isso, Marleau nos apresenta o

¹ Le texte est d'abord ce qui fait rêver le théâtre : l'acteur est ce qui me permet ensuite de concrétiser ce rêve. Réunir ces deux conditions, c'est le fondement de tout projet de mise en scène où plusieurs écritures, plusieurs couches de signification se superposent et évolueront simultanément. (Tradução Helena Mello).

“personagem sublime” de Maeterlinck que “é invisível, mas entretanto presente”, a Morte.

Perplexo diante de um ator “presente – ausente” o espectador fica paralisado pelo horror fascinante. Sobre a encenação de Denis Marleau, Michel Cournot fala de “um jogo ótico e do eco entre nossa tensão do espírito e a expressão da cena dos atores” (apud LUTAUD, 2002, p.103) ².

Denis Marleau montou duas peças do autor simbolista belga: “Interior” em 2001 e depois “Os Cegos” em 2002. Esta última foi um trabalho muito significativo para Marleau que buscou responder as questões do autor através de meios técnicos modernos. Tirando o ator da cena e colocando apenas o seu duplo, um androide, totalmente estático que consegue dar ênfase ao texto. Assim, o meio principal de Maeterlinck que era a palavra, surge através de uma imagem tridimensional gerando um estranhamento no espectador.

Além disso, temos em cena os diversos recursos linguísticos de Maeterlinck. Como as repetições, as frases justapostas criadoras de falsas réplicas, as interrupções que originam as frases inconclusas, os pontos suspensivos, as exclamações e as perguntas sem respostas. Os personagens falam em balbucios, com frases e orações que se repetem muito. As palavras são utilizadas de forma hábil e poética possibilitando o surgimento de um som interior no personagem. A continuada repetição de uma mesma palavra faz com que esta perca o seu sentido lógico e ganhe um sentido abstrato, potencializando a sonoridade do espetáculo.

Com isso Marleau minimiza o argumento, suprimindo a dimensão psicológica, potencializando a ilusão e as frases enigmáticas, reforçando a figura das marionetes.

Outro recurso, utilizado por Maeterlinck em seu texto é o anonimato dos personagens, através da não nomeação destes. Os personagens são designados por suas características. O cego mais

² Michel Cournot parle d'un jeu d'optique et d'écho entre notre tension d'esprit et l'expression de la scène, des acteurs. (Tradução Helena Mello).

jovem, o cego de nascença, a jovem cega... Isso é potencializado na encenação de Marleau, através da duplicação dos atores em cena. Os seis cegos são feitos pelo mesmo ator e possuem a mesma voz, assim como as seis cegas. E no momento em que os cegos descobrem que há um morto entre eles e começam a contar quantos são através das vozes, há uma rubrica do autor que diz: “falam todos iguais” e isso na encenação realmente acontece, visto que todos os personagens masculinos possuem a voz de um único ator, assim como os personagens femininos são feitos por uma única atriz.

Durante todo o texto o ouvir é salientado e na encenação o público compartilha esta experiência cega de ter a audição como o sentido predominante. E sem que se perceba imediatamente o espectador começa a escutar tudo e a plateia fica num silêncio impressionante. E conforme os cegos narram o que estão escutando os sons tornam-se presentes no espaço. Em alguns momentos o som já estava no ambiente, mas só prestamos atenção nele, após este ser citado por algum dos personagens. Assim a palavra contribui para que o espectador possa focar e perceber aos poucos os sons que compõe a atmosfera do espetáculo.

Embora o som chegue e se faça presente, os recursos utilizados por Nanci Tobin, criam um jogo com a sonoridade. Em alguns momentos o som estava presente quase inconscientemente, pois o volume era muito baixo, tornando-o quase imperceptível. Aos poucos ele vai se elevando e começamos a ouvir. É o caso da passagem em que alguns cegos começam a perceber o som do mar e tentamos ouvir as ondas. O som parece estar ali, mas é muito baixo e ficamos na dúvida se estamos realmente ouvindo. Até que o som se faz presente. Então é através das falas que determinados sons são colocados em primeiro plano. Além disso, esse jogo sonoro com a percepção do espectador e as descrições das ações potencializam a imaginação. Alguns acontecimentos embora não aconteçam em cena se concretizam na imaginação do espectador - ouvinte.

Ao final da peça, há o silêncio. Em Maeterlinck a criança começa a chorar. Na encenação, Marleau optou pelo silêncio que vem, em seguida, acompanhado da luz que ilumina rapidamente o espaço. Não há o choro. Pelo contrário, com a luz vemos que no palco não há vida, no lugar dos atores estão as máscaras, potencializando a ideia da morte.

Conforme sonhavam os simbolistas, nesta encenação o ator apenas profere a palavra do poeta, através das vibrações e entonações, sem peso mimético da presença física do ator. E de certa forma, é graças a cegueira dos personagens que isso se torna possível. Ela justifica o fato deles estarem estáticos e salva a obra do emudecimento, pois se torna um motivo para os cegos falarem.

Assim, o desejo do autor que sonhava com as “figuras de cera” capazes de produzir o medo devido a semelhança com o homem, foi concretizado na encenação de Marleau.

Pode-se dizer que a ilusão de presença está a serviço da perturbação das almas perdidas e abandonadas da qual a obra trata. Marleau cria um teatro de andróides através da mediação do ator, tornando ainda mais evidente sua fidelidade a obra dramática.

Não é tão frequente que entre um dramaturgo e um diretor acabe por se revelar naturalmente uma espécie de harmonia preestabelecida. É portanto em termos de afinidades eletivas que é preciso falar hoje do encontro destes dois francófonos do norte que são Maurice Maeterlinck e Denis Marleau. Eles se estendem a mão de uma parte e de outra ao longo do século XX. As representações do teatro de Maeterlinck são raras fora da terra natal do escritor. Mais raras ainda aquelas que marcam um momento importante (LUTAUD, 2002, p.102) ³.

Nesse espetáculo, os recursos tecnológicos possibilitaram uma criação lúdica e poética, que revela a musicalidade da palavra. E dessa

³ IL N'EST PAS SI FRÉQUENT qu'entre un dramaturge et un metteur en scène finisse par se révéler, comme naturellement, une sorte d'harmonie préétablie. C'est pourtant bien en termes d'affinités électives qu'il faudrait parler aujourd'hui de la rencontre de ces deux francophones du Nord que sont Maurice Maeterlinck et Denis Marleau. Ils se tendent la main de part et d'autre du XXe siècle écoulé. Les représentations du théâtre de Maeterlinck sont rares en dehors de la terre natale de l'écrivain. Plus rares encore celles appelées à faire date. (Tradução Helena Mello).

forma, o extraordinário trabalho plástico e sonoro, somado à excelente atuação dos atores, origina uma admirável máquina de linguagem.

“Muitas vezes”, diz ele à Josette Féral, “disseram que eu abordava o texto como um chefe de orquestra analisa uma partição. Provavelmente porque eu tento como ele ser atento aos mecanismos de composição da obra, as diferentes variações e tonalidades de escrita da qual o autor não é sempre consciente”. (PROUST, 2002, p.50) ⁴.

E desta forma, a encenação de Denis Marleau marca um encontro entre duas buscas teatrais, a do autor Maurice Maeterlinck, que pretendia colocar de lado o ator, e a do diretor Denis Marleau, que procura representar no palco o irrepresentável, o espectro. Um autor simbolista e um diretor criador de fantasmagorias tecnológicas. E assim, o extraordinário trabalho plástico das encenações de Marleau, somado a qualidade das sonoridades e dos atores, permitem um devaneio através da obra de Maeterlinck.

3.2 A sensação de Presença:

A partir do encontro da projeção, da máscara e das amplificações das gravações sonoras, na encenação que estamos estudando, é que temos a sensação de uma presença real do ator, que, no caso, está ausente.

Marleau combinou uma imagem colorida e animada com uma tela branca e tridimensional, fazendo com que uma desse vida à outra, e reforçou o efeito de real com a sonoridade do espetáculo. Assim, é através da imagem e do som que se dá o efeito de presença do ator. E como temos consciência da ausência física do intérprete, esta “presença” intensa se torna perturbadora. Deste modo, é justamente a “presentificação” da ausência que impressiona na encenação de “Os Cegos”.

⁴ «À plusieurs reprises», confie-t-il à Josette Féral, «on a dit que j’abordais le texte comme un chef d’orchestre analyse une partition. Probablement parce que j’essaie comme lui d’être attentif aux mécanismes de composition de l’oeuvre, aux différentes variations et tonalités d’écriture dont l’auteur lui-même n’est pas toujours conscient». (Tradução Helena Mello).

Portanto, para versar sobre esta sensação vivida durante a peça, partiremos de algumas noções de presença do ator. Nessa busca por uma definição, existem muitos conceitos e nenhuma fórmula. Surgem teorias como: corpo extra-cotidiano, corpo dilatado, ação interior, estar no presente, entre outras. O fato é que, embora tenhamos teatros com atores e espectadores, no presente e ao vivo, nem sempre há na cena um ator com presença.

Sobre a função filosófica da linguagem, quero dizer que a presença é a auto-identidade. É suficiente estar aí, mas você pode estar aqui e não estar presente. Na Alemanha se diz de uma pessoa, quando não está completamente presente, que está ausente. A presença é uma ilusão, ou seja, é como se fosse um ideal no horizonte, mas sempre tem alguma coisa que não está presente. A ideia da presença vem do campo da filosofia e é a ideia de uma revelação. (LEHMANN, 2003, p.17).

3.2.1 Presença

A presença não é algo constante ou alguma coisa que aprendemos e reproduzimos. Mas como perceber, como analisar a presença? Pela simples presença física? Por uma sensação de presença? O que significa este “estar presente”? Segundo Josette Féral⁵, a presença pode ser analisada em termos de presença corporal, sensação ou estado mental.

A presença corporal seria de natureza existencial, ou seja, trabalha com a ideia de que a pessoa está ali simplesmente. Evidentemente, é um conceito muito amplo. Já a sensação aconteceria através do espectador, aquele que percebe, que recebe a presença. E o estado mental, remete a ideia da pessoa estar ali fisicamente, mas não estar mentalmente. Quando se está num lugar, num espetáculo e se tem a sensação de estar ausente. Essa ideia de estado mental é muito importante, porque a pessoa pode estar ali fisicamente, mas não estar mentalmente.

⁵ Em palestra proferida no III Seminário Internacional sobre Teatro, Dança e Performance, com o tema Poéticas Tecnológicas, de Salvador, em 05 de novembro de 2010.

Além disso, dizer que um ator está presente ou tem presença, remete a ideia da qualidade do “estar ali”. Ou seja, a maneira de estar presente, é a que afirma não apenas o estar presente fisicamente, mas a forma de estar presente para se ter presença, o que não quer dizer a mesma coisa.

Dessa forma, quando diretores dizem aos seus atores para estar no presente, este estar presente, no presente, para os atores já é um estado além do estar normalmente. Então passamos do sentido inicial do verbo ser, para o estar presente. Portanto, estar presente tem o sentido de ter presença. Segundo J. Féral⁶, essa passagem da locução sintática do estar presente para o substantivo presença, já é uma mudança de natureza. Nessa perspectiva, há uma diferença entre o afirmativo do eu estou aqui e o qualitativo, que é a modalidade desse estar ali. Assim, tais definições se apresentam no sentido de avaliar o estar, de avaliar as qualidades da presença.

Segundo Silva (2010, p. 34), a presença se encontra relacionada ao grau de alteridade conquistada pelo ator ao olhar da recepção. Portanto, para falar de presença é necessário pensar no impacto que esta produz no público.

Para Dusigne (2001, p.21) a época, o contexto, a percepção influenciam nos critérios de apreciação do espectador. Diz ainda que Marcel Proust em seu esboço para “À sombra das moças em flor”, transcreve de maneira muito eloquente a fascinação que Sarah Bernhardt causava, antes mesmo de entrar em cena.

A explosão de seu nome sobre as colunas Morris, a evocação de sua beleza “uma beleza eloquente”, a perfeição da “atuação de Sarah Bernhardt em Fedra” desperta nele, um desejo tão mais poderoso e obsessivo, que os comentários ou os superlativos que a descrevem se tornam vagos. Bem, uma vez no teatro, a visão constantemente brilhante da atriz em cena, a palavra que escapa, o desejo que isso não acabe nunca, provocam nele uma imensa decepção. Enquanto ele se convence de que é sublime ele segue “bem constrangido de saber porque”, uma mulher exclama: “Ela não guarda sua

⁶ Idem

pena, ela diz a verdade, ela se bate, ela grita, fale-me disso, isso é atuar” (DUSIGNE, 2001, p.23) ⁷.

Desta forma, a noção de presença se torna flutuante e ideológica. Para Dullin (apud DUSIGNE, 2001, p.22): “é precisamente esta qualidade discreta que emana da alma, que erradia... e que se impõe é esta famosa presença que distingue o modelo do ator” ⁸.

Já Stanislavski (apud DUSIGNE, 2001, p.26) parte da constatação que “o estado de espírito do ator que se mantém diante de uma plataforma deslumbrante e de milhares de espectadores é um estado contra natureza, que representa o obstáculo principal para a criação pública” ⁹. Além disso, estimulado por Tchekhov, passou a valorizar o silêncio entre as palavras. Apreciando assim, as pausas, os olhares dos atores e o brilho de suas emoções profundas que colocavam em evidência o quanto a presença do ator em cena poderia estar repleta de significado.

Para Ariane Mnouchkine a presença é alguma coisa que se constata. Desta forma, procura fazer com que o ator esteja no presente em sua ação, em sua emoção.

São as lições que nos dá Shakespeare. Sentimos junto com ele que se pode começar um verso numa cólera assassina e ter um instante de esquecimento dessa cólera, para sentir-se apenas alegre com alguma coisa que está no texto, para, em seguida, recair num atroz desejo de vingança e tudo isso em dois versos, quer dizer, em alguns segundos. Então, o presente está hiperpresente. Está presente naquele segundo. Quanto ao próprio conceito de presença do ator, aí... há atores que são presentes e outros menos. Um bom ator está presente. Isso tem a ver com o dom. Não há mau ator que tenha presença ou, então, trata-se de uma má presença. A presença progride com a capacidade de desnudar-se de um ator (MNOUCHKINE apud FÉRAL, 2010, p.75-76).

⁷ Le flamboiement de son nom sur les colonnes Morris, l'évocation de sa beauté, « une beauté de diction », la perfection du « jeu de Sarah Bernhardt dans Phèdre » attise en lui, un désir d'autant plus puissant et obsessionnel, que les commentaires ou les superlatifs qui la décrivent sont vagues. Or une fois au théâtre, la vision sans cesse fuyante de l'actrice en scène, la parole qui échappe, le vouloir que cela ne finisse jamais, provoquent en lui une immense déception. Tandis qu'il se convainc lui-même que c'est sublime tout en étant « bien embarrassé de savoir pourquoi », une dame s'exclame : « Elle n'épargne pas sa peine, elle court pour de vrai, elle se frappe, elle crie, parlez-moi de ça, c'est jouer » (Tradução Helena Mello).

⁸ c'est précisément cette « qualité discrète qui émane de l'âme, qui irradie... et qui impose », c'est cette fameuse présence qui distingue le mannequin du comédien (Tradução Helena Mello).

⁹ L'état d'esprit de l'acteur qui se tient devant une rampe éblouissante et des milliers de spectateurs est un état contre nature, qui représente l'obstacle principal à la création publique (Tradução Helena Mello).

Além disso, a diretora (apud DUSIGNE, 2001, p.27) considera que para trabalhar um ator este precisa produzir, desde o primeiro passo em cena, um “som mínimo”¹⁰. Nos ensaios do “Théâtre du Soleil”, Jean-Jacques Lemêtre só começa a improvisar sobre a atuação dos atores a partir do momento que ele percebe neles uma música interior, que se manifesta por um ritmo particular, diferente do simples comportamento cotidiano ou familiar.

Para ela, a narrativa acontece no palco na instantaneidade do momento, diante do espectador, em colaboração com os outros atores. “Para isso, é preciso que se concentre não no que vai acontecer no palco ou no que aconteceu, mas no que acontece naquele instante. Mnouchkine exige que o ator esteja inteiramente, absolutamente, no presente” (apud FÉRAL, 2010, p. 45). O ator deve poder aliar sua concentração a imaginação e fazer ato de fé. Acreditar verdadeiramente no que ele imagina; se tornar realmente presente ao que é proposto. E é a partir disso que vem em parte, a presença. Desta forma, para estar presente o ator deve saber inscrever-se nessa instantaneidade.

Para Grotowski, o fundamental estaria na relação estabelecida entre o ator e a plateia, não nos cenários e nos figurinos ou na iluminação. E esta é de certa forma, a busca do “teatro pobre”, que desejava estabelecer uma relação direta com os espectadores, no terreno da pura percepção e da comunhão. Pretendia reevocar uma forma muito antiga de arte onde o ritual e a criação artística estivessem perfeitamente integrados. “A especificidade do teatro é o contato vivo e imediato entre ator e espectador; é necessário encontrar uma estrutura espacial unificadora para atores e espectadores sem a qual o contato fica jogado ao acaso; o espetáculo é a centelha que nasce do contato entre dois conjuntos: o dos atores e o dos espectadores [...]” (BARBA, 1994, p. 200). E neste ato de comunhão, o papel do ator se torna fundamental, e para isso seria necessário haver “presença”.

¹⁰ Ariane Mnouchkine Parle quant à elle de « son minimum » (Tradução Helena Mello).

A antropologia teatral se define como o estudo do comportamento pré-expressivo do ser humano em situação de representação organizada. E este nível pré-expressivo, exige um treinamento diário do ator. Para Eugênio Barba (1994, p.23): “Trata-se de uma qualidade extra-cotidiana da energia que torna o corpo teatralmente “decidido”, “vivo”, “crível”; desse modo a presença do ator, seu *bios* cênico, consegue manter a atenção do espectador antes de transmitir qualquer mensagem. [...] A base pré-expressiva constitui o nível de organização elementar do teatro” (BARBA, 1994, p.23). Assim, a presença física e mental do ator modela-se segundo princípios diferentes dos da vida cotidiana. A utilização extra-cotidiana do corpo é aquilo a que se chama “técnica”. E as diferentes técnicas do ator podem ser conscientes e codificadas; ou não conscientes, mas implícitas nos afazeres e na repetição prática teatral.

Como utilizamos nosso corpo de maneira diferente na vida cotidiana e nas situações de representação, podemos então distinguir uma técnica cotidiana de uma técnica extra-cotidiana. Diariamente usamos uma técnica corporal condicionada por nossa cultura e nossa condição social. Já numa representação há uma utilização do corpo, totalmente diferente.

Segundo Barba (2009, p. 34) as técnicas cotidianas do corpo são, em geral, caracterizadas pelo princípio do esforço mínimo, ou seja, alcançar o rendimento máximo com o mínimo uso de energia. As técnicas extra-cotidianas baseiam-se, pelo contrário, no esbanjamento de energia. Em alguns casos, até parecem sugerir um princípio oposto em relação ao que caracteriza as técnicas cotidianas, o princípio do uso máximo de energia para um resultado mínimo.

Desta forma, segundo De Marinis (1997, p.89-90) ¹¹, as investigações de Barba sobre a antropologia teatral apontam para a

¹¹ A esa zona pertenecería una serie de reglas que no son ni actorales ni expresivas y que podríamos llamar también técnicas de la presencia dramática: se trata de aquellas técnicas que, como escribe Barba, caracterizan “la vida del actor [...] incluso antes de que esta vida comience a representar algo o a expresarse (Tradução Clair Castilhos).

existência de uma “zona intermédia” entre a vida cotidiana e a representação, entre o ator e o personagem.

A essa zona pertenceria uma série de regras que não são nem “atorais” nem expressivas e que poderíamos chamar também de técnicas da presença dramática: trata-se daquelas técnicas que, como escreve Barba, caracterizam “a vida do ator [...] inclusive antes que esta vida comece a representar algo ou a expressar-se”.

Além disso, Pina Bausch reafirmava o quanto seria importante para o bailarino saber dançar sentado, aparentemente imóvel numa cadeira. Segundo Barba (2009, p.90) em seus espetáculos, ela “imobilizou” muitas vezes a dança dos seus atores.

Quando o que é visível, o exterior (o corpo), não se move, é necessário que o interior (a mente) esteja em movimento. O modelo é o cisne sobre a água: desliza impassível, mas as patas, escondidas, trabalham sem descanso. No movimento, imóvel; na quietude, inquieto. “A estaticidade é um movimento a tal nível, que não transporta o corpo do espectador, mas simplesmente a sua mente”. Assim Matisse explicava o efeito cinestésico das cores sobre telas planas”.

Portanto, cada movimento deve surgir da imobilidade. Para Grotowski, este “antemovimento” pode ser realizado em diferentes níveis, como uma espécie de silêncio antes do movimento, porém um silêncio cheio de potencial. Etienne Decroux (apud BARBA, 2009, p. 94) também fala desta imobilidade em movimento, que estaria presente na pressão das águas sobre o dique, na mosca detida pelo vidro, forçada a voar no mesmo lugar, no desmoronamento adiado da torre que se inclina, mas se mantém ereta.

Segundo Farcy (2001, p.15), Peter Brook prefere falar de “brilho essencial”¹², mais do que de presença. E refere-se ainda a uma famosa expressão utilizada para designar a presença: “je ne sais quoi”¹³.

Patrice Pavis (apud FARCY, 2001, p.15) em seu “Dicionário do teatro” fala que além da concepção idealista de presença é possível existir outras formas de presença.

¹² “rayonnement essentiel” (Tradução Helena Mello).

¹³ A tradução literal seria “não sei o que” mas trata-se de uma expressão utilizada também em português que se refere a algo que não se identifica, algo indefinível (Tradução Helena Mello).

Podemos ler que a presença (passível ao menos de uma instrução) é extraída de uma “concepção idealista”, ou seja, mística, do trabalho do ator” [...] Mas o *Dicionário do teatro* não se restringe a isso, convencido que existe outras formas de presença; e mais particularmente essa: a “colisão do acontecimento social do jogo teatral e a ficção do personagem e da fábula. “Colisão”, quer dizer o contrário da presença como adesão e comunhão; sem contar esta outra diferença: o ator não é mais o centro do processo. O que conduz Pavis a anular o termo consagrado e a falar do “presente constante da cena”. Do processo da presença, passamos da presença como processo, como trabalho teatral para a descoberta, exposta (superexposta) na materialidade e sua fragmentação. ¹⁴

E a partir das diversas possibilidades, segundo Farcy (2001, p.20) ¹⁵, a presença pode ser transitiva ou intransitiva. E é através dela que o ator exprime alguma coisa da sua afetividade profunda. “Enfim, se na maioria dos casos a presença é transitiva e mediada pelo ator: figura surgida “no vigor de seu estar-lá” (J. P. Ryngaert) e focaliza os afetos da sala, ela pode ser também intransitiva e transpessoal: existe a presença”. E para o autor, esta presença intransitiva nos conduz a hipótese de uma presença sem (ou contra) o ator. Citando Artaud diz: “Pitoëff às vezes vai longe, descendo tão baixo em sua própria natureza que quase não o ouvimos mais, mas sentimos assim como uma nova presença” ¹⁶.

O fato é que a noção de presença está baseada num paradoxo entre presença e ausência. Assim sendo, a ideia de ausência é fundamental e nos faz pensar na presença. Para Merleau-Ponty:

O que me interessa, em definitivo, é ver como um ator chega a se ausentar na apresentação. Para ser explícito, eu penso que não podemos interrogar e investir esta noção de presença no teatro sem se opor ao seu contrário: a ausência.

¹⁴ On peut y lire que la présence (passible quand même d'une notice) relève d'une « conception idéaliste, voire mystique, du travail du comédien » [...] Mais le *Dictionnaire du théâtre* n'en reste pas là, persuadé qu'il existe d'autres formes de présence ; et tout particulièrement celle-ci : la « collision de l'événement social du jeu théâtral et de la fiction du personnage et de la fable. » « Collision », c'est-à-dire le contraire de la présence comme adhésion et communion ; sans compter cette autre différence : l'acteur n'est plus au centre du processus. Ce qui conduit Pavis à biffer le terme consacré et à parler du « présent continu de la scène ». Du procès de la présence, l'on est donc passé à la présence comme procès, comme travail théâtral à découvert, exposé (surexposé) dans sa matérialité et sa fractalité (Tradução Helena Mello).

¹⁵ Enfin, si dans la majorité des cas la présence est transitive et médiatisée par le comédien: untel surgit « dans la vigueur de son être-là » (J. P. Ryngaert) et focalise les affects de la salle, elle peut être aussi intransitive et transpersonnelle: il y a de la présence (Tradução Helena Mello).

¹⁶ Pitoëff des fois va si loin, descend si bas dans sa propre nature qu'on ne l'entend presque plus, mais on sent alors comme une nouvelle présence (Tradução Helena Mello).

Porque entre estes dois polos, todas as espécies de graus de presença acontecem na apresentação, diante de si mesmo ou dos outros, ou dos dois por sua vez. Existe toda uma gama de estados de presença que o intérprete deve poder explorar nos textos de Samuel Beckett ou de Jon Fosse. Existem as zonas intermediárias de onde falam seus personagens que fazem ouvir muitos fantasmas em suas vozes cheias de lembranças, de sonhos, de lapsos e de inquietudes. Isso nos remete ainda à Tadeusz Kantor que usava a marionete ou a boneca de cera como modelo vivo para o ator' (apud PROUST, 2010, p.64-65)¹⁷.

¹⁷ Ce qui m'intéresse en définitive, c'est de voir comment un acteur à s'absenter en représentation. Pour être explicite, j'é pense qu'on Ne peut pas interroger et investir cette notion de présence au théâtre sans l'opposer à son contraire : l'absence. Car, entre ces deux pôles, toutes sortes de degrés de présence opèrent en représentation, vis-à-vis de soi-même ou des autres, ou des deux à la fois. Il y a toute une gamme d'états de présence que l'interprète doit pouvoir explorer dans les textes de Samuel Beckett ou de Jon Fosse. Il existe des zones intermédiaires d'où parlent leurs personnages qui font entendre bien des fantômes dans leurs voix remplies de souvenirs, de rêves, de lapsus et d'inquiétudes. Cela nous ramène encore à Tadeusz Kantor qui prenait la marionnette ou la poupée de cire comme modèle du vivant pour l'acteur (Tradução Helena Mello).



Efeito Presença

3.2.2 O efeito de Presença

Conforme já viemos discutindo, a definição da noção de “presença” é vaga, intangível, impalpável, principalmente por não poder ser simplesmente religada a dimensão física, ao corpo do ator. A presença, sobretudo, é apoiada pelo corpo, mas não coincide com ele. Poderíamos dizer que a presença é uma espécie de capacidade do ator de se manifestar no espaço em suas trajetórias. Porém, a noção de presença é bastante dúbia e está ligada a ideia de ausência. E essa ideia se confirma quando constatamos que através de uma projeção tal pessoa está presente ou parece estar presente. A imagem transmite uma ideia de presença, como se ela estivesse ali, e essa reflexão pressupõe também uma constatação da ideia de ausência.

Pensei no filme ‘A rosa púrpura do Cairo’, em que ele sai da tela. E me veio a minha relação com o cinema, e talvez as pessoas tenham isso com TV também, eu acho que tem alguma coisa, mas eu nunca parei pra pensar nisso tão concretamente, porque a gente tem a impressão que a gente conhece alguns atores pela experiência do filme, que o corpo não está presente? E eu nem estou falando de filmes que tentam reproduzir esta vida, este contato, que olha pra mim, ou tem a ver com a minha vida, eu estou falando de experiências diversas, onde a gente tem essa experiência da pele, intermediada, e você tem a sensação que conhece aquela figura, e é muito louco isso, você conhece a pessoa do ator, tem uma textura, pra mim ela ultrapassa, mas eu não sei, presença tem a ver com o contato real, ao mesmo tempo a gente é intermediário de muita coisa (entrevista com Juliana Jardim concedida em 2010).

Da mesma forma, a internet e as imagens de vídeo criam a ilusão e dão a impressão de que as pessoas realmente estão ali presentes. De tal maneira que esta presença na tela, nos provoca reações muito semelhantes das que temos quando estamos de fato diante de uma pessoa presente. Esta sensação de haver uma presença que não é real seria o que Féral¹⁸ chama de “efeito de presença”. Vale ressaltar que ambos os conceitos, o de presença e o do efeito de presença, não são a mesma coisa, mas são interligados.

¹⁸ Em palestra proferida no III Seminário Internacional sobre Teatro, Dança e Performance, com o tema Poéticas Tecnológicas, de Salvador, em 05 de novembro de 2010.

E quando se fala sobre o efeito de presença é importante pensar na ideia de grau de presença e de presença do ator. A diferença é que o conceito de efeito de presença remete a ideia de sensação de presença como a palavra propriamente diz. Ou seja, um efeito de presença e não a presença em si. Assim, o efeito de presença nasce de experiências que dão a impressão de que há mesmo alguém ali, embora não haja ninguém.

E segundo Féral¹⁹, numa situação em que não há ninguém, apesar da pessoa ter a impressão de que há alguém e saber racionalmente que não há outro no ambiente, ela tem a sensação de que tem alguém ali e assim, vive o efeito de presença. E é neste “faz de conta”, neste “como se”, que surge o jogo de ilusão que cria esta “outra presença”.

Isso acontece, por exemplo, nas instalações de Janet Cardiff ²⁰ e de outros artistas, que utilizam recursos tecnológicos ou digitais, para criar este efeito de presença. Nesses casos a impressão de presença aparece da experiência da pessoa que vive as mesmas sensações e percepções de quando se está na presença real de alguém.

Assim, o efeito de presença é um sentimento, uma sensação, que o espectador tem de que os corpos ou os objetos que estão oferecidos ao seu olhar ou a sua escuta estão realmente ali. No mesmo espaço e no mesmo tempo nos quais eles se encontram.

Além disso, citando Jean-Louis Weissberg (2000), Féral²¹ ressalta que o efeito de presença não é um estado contínuo, mas sim, um sentimento de presença que aparece e desaparece numa sucessão. Gerando a partir desta alternância de momentos de presença e de ausência uma sensação, um sentimento de um estado de presença.

¹⁹ Idem

²⁰ A artista canadense Janet Cardiff (Ontário, 1957) graduou-se em 1980 na Queen’s University (BFA) e em 1983 na University Alberta (MVA). Vem desenvolvendo um trabalho articulado entre *sound art*, vídeo e instalação desde os anos 90, frequentemente, em colaboração com o seu parceiro, George Bures Miller (Vegreville, Canadá, 1960). Ganhou prêmio de notoriedade internacional por suas caminhadas de áudio em 1995.

²¹ Em palestra proferida no III Seminário Internacional sobre Teatro, Dança e Performance, com o tema Poéticas Tecnológicas, de Salvador, em 05 de novembro de 2010.

Portanto, esta ideia de presença não corporal, possível graças a utilização das novas tecnologias, cria no espaço a impressão de um corpo estranho sem presença real. Todos os ingredientes da presença estão ali e, no entanto, não há corpo ao vivo. Segundo Silva (2010, p.35), esta estranheza esta dialeticamente relacionada com esta sensação de presença vivida pelo espectador:

Mais precisamente, o sentido de presença percebido pelo espectador aparece como instaurado em um “entre” das realidades diversas, fruto não do contato com uma imagem, mas como uma experiência global da cena.

3.2.3 A imagem ótico-sonora de “Os Cegos”

Denis Marleau projeta uma face animada sobre a máscara branca em volume. Tal recurso surgiu a partir da instalação de vídeo do artista plástico Toni Oursler (*Me, myself and I, Les Philosophes*), onde este projetava pequenas faces sobre sacos de tecidos, que ganhavam vida. Junto com essas tecnologias de imagem, Marleau utiliza técnicas de som que permitem criar sobre a cena figuras sonoras: como o cachorro que chega e lambe a mão do cego. Assim, o espaço teatral é preenchido pela angústia dos personagens, pelo som quase imperceptível do barulho do mar, graças às sonoridades e gravações que fazem o público entender o ambiente descrito nas rubricas de Maeterlinck. E com isso, o diretor tira o ator da cena transformando-o em uma marionete espectral.

Sua escolha por projetar imagens numa tela tridimensional possibilitou uma “outra presença”, através do efeito de presença. Isso porque toda a parte mecânica da cena estava invisível. Assim, o espectador vive o efeito de presença independente de ter ou não consciência da ausência dos atores.

O que Denis Marleau consegue é, a partir da instalação e do vídeo, fazer do sujeito uma ausência dotada de forte presença cênica. O efeito de presença é essencialmente ligado à exposição do sujeito: o sujeito artificial é exposto por vezes como um corpo morto, pois é um

objeto plástico e estático, mas como um espírito vivo, por outro lado, animado pelo meio videográfico. Essas figuras tornam-se imagens mentais que habitam em nossas lembranças, no imaginário, nos sonhos.

Mais do que pensar em um ator virtual poderíamos dizer que temos um ator representado através da sua projeção e da sua máscara. Pois o que temos em cena é uma imagem filmada (projeção), que em virtude da tela tridimensional (máscara) e da sonoridade (gravações sonoras), consegue simular uma presença real. Isso porque o som potencializa o efeito de presença, pois ao contrário da imagem, ele consegue ter presença mesmo que mediado. Assim, abordaremos separadamente imagem e som, a fim de compreender a encenação de Denis Marleau.

O diretor combina em cena dois sistemas de representação criados pela humanidade: a linguagem e a imagem. Um sistema complementa o outro e se manifestam em sentidos diferentes um visualmente e o outro sonoramente.

Magrite faz tudo o que é preciso para reconstruir (seja pela perenidade de uma obra de arte, seja pela verdade de uma lição de coisas) o lugar-comum à imagem e à linguagem (FOUCAULT, 2007, p. 34).

A linguagem é temporal, instrumento extremamente sutil, que pode manifestar as nuances do tempo e do pensamento.

O outro sistema é a imagem, visual, espacial, fruto da imaginação e que tem o poder mágico de fazer viver os mortos.

3.2.4 Cena e imagens

Em latim, "imagem" se diz *simulacrum*, que designa o espectro. Em grego, imagem se diz *eidôlon* ou *eikôn*. *Eikôn* designa o retrato ou o reflexo. *Eidôlon*, antes de significar imagem e retrato, designava o fantasma dos mortos, o espectro. O *eidôlon* arcaico designa a alma dos mortos que deixa o cadáver, o duplo, cuja natureza tênue, mas surpreendente, é ainda corporal. Segundo o Dicionário Houaiss,

imagem quer dizer representação, reprodução ou imitação da forma de uma pessoa ou de um objeto; reprodução invertida de um ser ou de um objeto, transmitida por uma superfície refletora; reprodução estática ou dinâmica de seres, objetos, cenas etc. obtida por meios técnicos. Para Aristóteles (apud ABBAGNANO, 2000, p.537) as imagens são como as coisas sensíveis, só que não tem matéria. Estão ligadas a sensação ou percepção, vista por quem recebe.

Partindo do termo imagem, como alguma coisa que torna presente algo que não está, poderíamos dizer que a representação do ator em “Os Cegos” não passa de uma imagem, mas sabemos que Marleau conseguiu ir além desta imagem. Ela não se torna “presente” somente por ser uma imagem, mas certamente a imagem perfeita do ator contribui para o efeito de real.

A imagem torna presente aquilo que não está, mas que ainda pode estar, ela me proporciona um substituto da presença real que aplaca a falta que sinto. No segundo caso, a imagem torna presente aquilo que não mais está, faz-me tomar consciência daquilo que nunca mais estará, e é por isso que cria em mim a falta desse passado, desse ser que não está e que não pode estar novamente (WOLFF apud NOVAES, 2005, p.30-31).

Assim, a imagem visível tem o poder de representar o invisível e esta seria a maior ambição da imagem, segundo Wolff (apud NOVAES, 2005, p.31). Isso porque ela tem o poder de representar o ausente, de criar a ilusão de que é o próprio ausente que se apresenta. Porém essa ilusão criada pela imagem não consiste em se confundir com a matriz.

A imagem tem um poder de representar, mas a ilusão de realidade gerada pelas imagens projetadas da peça, não surge somente em função das imagens. A imagem representa a realidade que não pode estar presente nos nossos sentidos. Mas, a ilusão criada pelas imagens é a ilusão imaginária. Ela consiste em atribuir à realidade ausente representada o poder de se apresentar ela mesma em imagem.

É da natureza da imagem oferecer-se à contemplação, dando-se a ver. Assim, a imagem pressupõe um espectador, o que faz com que, no momento de sua criação, já se encontre, implícito, um destinatário. Para aqueles que contemplam as imagens na sua materialidade, elas são antes de tudo, visuais e

proporcionadas pelos sentidos: o olho vê o mundo e registra, na retina, uma espécie de duplo daquilo que, materialmente, oferece-se ou exhibe-se à contemplação. As imagens resultam de uma relação primária do homem com a realidade: elas são apreendidas pelos sentidos, por meio do órgão da visão, e fazem parte dessa forma de conhecimento do mundo advinda da sensibilidade (PESAVENTO apud COELHO, 2011, p.68).

Assim, ao presenciar uma imagem, criam-se relações com outras já existentes na memória, de tal forma que a compreensão semântica pode mudar, embora o suporte físico permaneça.

A partir de suas propriedades constitutivas, que em si apresentam uma condição de ambivalência, as imagens comportam algumas tensões por se situarem nessa fronteira entre a “*mimesis*” e o “*fictio*”, entre o “ser e não ser” aquilo que representa.

Meu Deus, como tudo isso é bobo e simples; este enunciado é perfeitamente verdadeiro, pois é bem evidente que o desenho representando um cachimbo não é, ele próprio, um cachimbo? (FOUCAULT, 2007, p. 20).

As imagens contêm tensões que conferem uma instabilidade entre suas forças opostas. A tensão entre o aspecto mimético e o simbólico é bastante significativa, pois por um lado permite a identificação com o que é retratado, ou seja, aquilo que a imagem “é”, e por outro conduz para uma interpretação a respeito do que a imagem “quer dizer”, remetendo à esfera do simbólico.

Pode também ser citada outra tensão como: entre o visível e o invisível, que no caso dos “Cegos”, gera no espectador o conflito entre real e virtual, ou, presença e ausência.

De certa maneira, segundo COELHO (2011, p.69) decorre dessas polaridades (que não se pretendem dicotômicas, mas dialéticas), aquela que pode ser considerada a tensão que sintetiza as anteriores, aquela entre o real e o imaginário. Ao produzir uma tradução sensível do mundo as imagens são recriadas mentalmente, mesmo na ausência do referente ou do suporte físico, possuindo uma capacidade evocativa que muitas vezes, num efeito-limite das operações mentais de significado, podem ser percebidas não como representação do mundo, mas como a própria realidade.

Assim, seria possível dizer que, através de uma operação mental e pelas artes da memória, presentificamos uma ausência que é capaz de tornar presente, no imaginário, a forma, a cor, o conteúdo e, até mesmo, o som e o cheiro de algo ou alguém. A realidade é recriada no imaginário, preenchendo lacunas, suprimindo os silêncios (PESAVENTO apud COELHO, 2011, p.70).

Entretanto, ainda que as imagens assumam um “efeito de real”, as mesmas caracterizam-se como uma construção da cultura, funcionando não como um duplo da realidade, mas como produto das intenções e sensibilidades de um olhar sobre o mundo em determinada época.

É através do olhar que o espectador entra em contato com a imagem, é pelo olhar que se revelam os possíveis significados e, nessa leitura, novos sentidos podem ser atribuídos e descobertos, sem que nunca alguém o tivesse feito. Esta vinculação da imagem com o domínio do simbólico é uma das razões primordiais da produção das imagens e acontece a partir da mediação entre o espectador e a realidade. Nessa interação, o espectador – sujeito que olha uma imagem – é uma figura central a ser considerada. Muitos fatores interferem na relação do espectador com a imagem e possibilitam na sua leitura a interpretação e a atribuição de significados.

Como forma de apropriação do mundo pelo homem, as imagens contêm significados, reproduzem o mundo, representam, transmitem sensações e, assim, tornam-se fonte de conhecimento. Ao serem capturadas pela visão, as imagens são moderadas pelos sentimentos, tendo seu significado transformado constantemente, auxiliando a compreensão da própria existência.

Segundo Connor (2004, p. 113) o “Teatro de Imagens” acentua a desteatralização friediana²², é intemporal, abstrato e “apresentacional”. Hoje temos o achatamento da imagem que caracteriza este teatro.

²² Connor se refere ao autor Michael Fried. O norte-americano Michael Fried é historiador e crítico de arte moderna. Graduado em história da arte (Harvard) é professor do Centro de Humanidades da Universidade Johns Hopkins, em Baltimore, Estados Unidos. O autor aborda em sua pesquisa alguns problemas filosóficos, associados com noções de teatralidade, literalidade e coisificação, que têm vindo à tona na produção fotográfica recente.

Temos espetáculos com materiais e técnicas cada vez mais heterogêneos, com imagens pintadas sobre as telas de tecido, projeções compostas por slides, fotografias, filmes de cinema, vídeo, telas de computador, etc. A linguagem cênica se torna complexa e se faz polivisual. O campo das combinações é rico, estamos sem dúvida no estado do experimental que parece induzir por sua vez uma possibilidade de constante relativização. Segundo Lehmann:

A utilização de novas e velhas mídias audiovisuais - projeções, texturas sonoras, iluminações refinadas -, apoiadas por uma tecnologia computacional avançada, certamente levou a um teatro *high-tech* que amplia cada vez mais as fronteiras da representação. [...] Agora existem lado a lado: um teatro de imagens, que na linha da tradição da "obra de arte total" adota todos os registros das mídias; um ritmo de percepção altamente intensificado, segundo o modelo da estética de vídeo; mera presença do ser humano, sempre parecendo "lenta" em termos comparativos; o jogo com a experiência do conflito entre o corpo presente e a manifestação imaterial de sua imagem dentro de uma mesma encenação. Seria o caso de averiguar se no teatro *high-tech* se dá a diluição do limite entre virtualidade e realidade ou se é criada a disposição de encarar toda percepção com uma dúvida permanente (2007, p.368).

O pós-moderno se consagra ao "presentificar" o que há de "impresentificável". Ambiciona estimular os sentidos no lugar de comunicar um sentido.

Na atualidade cada vez mais o vídeo e as projeções são incluídas nas artes cênicas e surgem resultados muito interessantes. Se no começo do século existiam somente quatro formas de comunicação a longa distância: o telégrafo, o telefone, a fotografia e o rádio, a partir de 1950 nascem duas novas tecnologias: a televisão e os computadores.

Com isso, o uso destas tecnologias em cena vem determinando novos códigos de comunicação. Estas tendências nos levam a entender o momento social que estamos vivendo.

As pessoas começam a compreender a natureza de uma nova tecnologia, mas ainda estão longe de ser numerosos e de compreendê-la suficientemente. A maioria, como já disse, teima, naquilo, que chamo olhar o mundo pelo retrovisor. Explico-me: durante todo o seu período de implantação o novo meio ambiente quase não é visível; o indivíduo também não tem consciência do meio ambiente que o precedeu; em outras palavras, se apreende um meio ambiente somente depois que este foi substituído por outro. Estamos sempre atrasados

quando se trata de olhar o mundo ao nosso redor. Temos tendência de valorizar o meio ambiente superado, em detrimento de um meio totalmente novo que uma tecnologia nova está criando porque, precisamente é nesse campo que estamos insensibilizados (MCLUHAN apud KURAPPEL, 2004, p. 131) ²³.

Os sistemas de realidade virtual, hoje, transmitem mais que imagens, conseguem atingir uma “quase presença”. Segundo Levy (1996, p.28-29) os clones, agentes visíveis ou marionetes virtuais podem acionar à distância aparelhos "reais" e agir no mundo comum.

O fato é que todas as artes tendem a considerar e a dialogar com o século que vive. E dentro desta concepção, o uso do vídeo no teatro estabelece outra relação entre o ator e a obra, entre o espectador e a obra. E, além disso, possibilitam novas formas de “presença”.

Apesar da forte presença contida nas máscaras projetadas de Marleau, o efeito de presença acontece através da combinação disso com a escuta. Embora a imagem confunda o espectador o efeito de real é potencializado pela sonoridade. A importância do ouvido é fundamental no efeito de presença. Segundo Féral ²⁴ as experiências são mais fortes em relação ao som do que em relação ao olhar. Por que é o ouvido que guia a percepção e não o olhar. É o ouvido que dá a identificação e a possibilidade do efeito de presença, como veremos a seguir.

²³ La gente empieza a comprender la naturaleza de una nueva tecnología, pero aún están lejos de ser numerosos y de comprender la suficientemente. La mayoría, ya lo he dicho, se obstina en lo que llamo una mirada al mundo por el retrovisor. Me explico: durante todo su período de implantación el nuevo medio ambiente casi no es visible; el individuo tampoco tiene consciencia del medio ambiente que lo ha precedido; en otras palabras, no se aprehende un medio ambiente sino después, que este ha sido ya reemplazado por otro. Estamos siempre en retardo cuando se trata de mirar el mundo en torno nuestro. Tenemos tendencia a valorizar el medio ambiente superado, en detrimento de un medio totalmente nuevo que una tecnología nueva está creando porque, precisamente es en ese campo que estamos insensibilizados. (Tradução Clair Castilhos).

²⁴ Em palestra proferida no III Seminário Internacional sobre Teatro, Dança e Performance, com o tema Poéticas Tecnológicas, de Salvador, em 05 de novembro de 2010.

3.2.5 Teatro das vocalidades

Marleau constrói um espaço cênico onde as vozes podem se elevar e se fazer entender. Em “Os Cegos”, há uma articulação entre o sentido, a voz, as formas e o ritmo, e esses elementos surgem para reforçar o texto literário. Uma vez que os cegos não usam seus olhos, durante o espetáculo o público compartilha essa experiência sem conseguir distinguir a origem e a materialidade dos ruídos e dos sons que invadem o espaço cênico. Nesse sentido, a fronteira entre o que eles ouvem e o que eles acreditam ouvir rompe o espaço e o tempo.

As vozes se transformam e sustentam as frases, comunicam não somente pelos signos, mas também por seus timbres e por sua elevação ou por suas flutuações sonoras, cantantes, murmurantes, grotescas e violentas. Segundo Wladimir Kryszynski: “O teatro de Denis Marleau é uma construção multiforme e polidimensional. Sua dinâmica não é unidirecional. Eu me proponho considerar uma das dimensões deste teatro: a da manipulação da palavra (2002, p. 22)”²⁵.

Assim, a encenação chama a atenção pelo silêncio, pelas pausas e pela ausência do movimento e do humano. Transporta-nos a outro lugar, o do sonho, o do lúdico. Aguça a percepção auditiva com sons distantes, baixos, próximos e em coro. Provoca pela sensação de estarmos sendo observados, pelo invisível. Atores substituídos por imagens videográficas projetadas sobre máscaras de seu próprio rosto, que dialogam com o espectador.

Por outro lado, o locutor está deslocado, ele não está lá. O locutor estava na cabine quando ele fez o trabalho de gravação. Mas existe um outro locutor que é o personagem que é locutor. Mas o ator locutor não está lá. Ele está em outro lugar. Ele está em outro espaço. É isso. E isso só pode funcionar porque a ilusão é perfeita e porque o espectador acredita que é o personagem que fala (FÉRAL, entrevista concedida em 2010)²⁶.

²⁵ LE THÉÂTRE de Denis Marleau est une construction multiforme et polydimensionnelle. Sa dynamique n'est pas unidirectionnelle. Je me propose de prendre en considération une des dimensions de ce théâtre : celle de la manipulation de la parole. (Tradução Helena Mello).

²⁶ Par contre, ce que je peux dire c'est que l'énonciateur là il est déplacé. Parce que l'énonciateur n'est pas là. L'énonciateur il est dans la cabine quand il a fait le travail d'enregistrement. Mais il y a un autre énonciateur c'est le personnage qui est l'énonciateur. Mais l'acteur énonciateur il n'est pas là. Il est ailleurs. Il est dans un autre espace. Voilà. Et ça

Ainda que, o ator não esteja presente fisicamente, a sua voz chega ao ouvinte, e este está presente. Ao falar, a voz do personagem toca o espectador e se faz presente. E isso acontece, pois segundo Zunthor (2005, p.65), temos duas presenças, a da voz que fala e aquele para quem ela fala. “Assim, a voz, utilizando a linguagem para dizer alguma coisa, se diz a si própria, se coloca como uma presença” (ZUNTHOR, 2005, p.63).

Um texto linear e irreversível e um tempo suspenso. Um verdadeiro teatro das vocalidades. Um retorno ao verbo. Temos a palavra como signo dominante nos limites de uma teatralidade. Uma teatralidade que seleciona e escolhe o verbal ao invés do visível ou do cinético.

Como todo jogo, o texto vocalizado transforma-se em arte no seio de um lugar emocional manifestado em *performance* e de onde procede e para onde se dirige a totalidade das energias que constituem a obra viva. Este é, em parte, um lugar qualitativo, zona operadora da ‘função fantasmática’, segundo a expressão de Gilbert Durand. Mas é também um lugar concreto, topograficamente definível, onde a palavra se desdobra e ao qual ela confia, em parte, a função de ordenar o discurso – ela, a palavra, que não é uma simples executora da língua, mas que carrega sua verdade própria. A voz poética emerge, portanto, do fluxo mais ou menos indiferenciado dos ruídos e dos discursos. Ela faz o acontecimento (ZUNTHOR, 2005, p.145).

Nesse ambiente do ausente, do estático, da morte, há uma busca desesperada por sons. Como se os personagens estivessem a procura de uma polifonia para fugir do silêncio, da mudez do guia que não responde, da morte... “O homem teme a ausência de som como teme a ausência de vida [...] O último silêncio é a morte” (SHAFER, 1991, p. 71-72). E esta busca desesperada pela polifonia gera uma angústia, pois ela está baseada no silêncio.

Com os doze cegos petrificados nas sombras, que escutam tanto quanto não falam, o texto instaura um espaço mental dando a impressão de uma busca desesperada de sentido, como se os personagens estivessem a procura de uma

polifonia ou de uma unidade perdida (ISMERT, 2002, p. 104)
27.

Deste modo, ao escutarmos o silêncio, a morte evidencia-se. E quando as vozes surgem no espaço, multiplicadas e harmônicas, elas nos aliviam. “A voz jaz no silêncio; às vezes ela sai dele, e é como um nascimento. Ela emerge de seu silêncio matricial” (ZUNTHOR, 2005, p.63). Assim, o som representa a existência. Os atores falam para sentirem-se vivos. E ao mesmo tempo em que os ruídos da floresta geram medo e angústia eles tranquilizam, pois afirmam a vida.

O som corta o silêncio (morte) com sua vida vibrante. Não importa o quão suave ou forte ele está dizendo: “Estou vivo”. O som, introduzindo-se na escuridão e esquecimento do silêncio, ilumina-o (SHAFER, 1991, p. 73).

Além disso, como os atores estão projetados em cena, a imobilidade reforça ainda mais a audição como o sentido mais estimulado pela montagem. E talvez isso aconteça, pois, segundo Zunthor (1997, p. 225), o interprete é composto por gesto e voz. “O interprete é o indivíduo de que se percebe, na performance, a voz e o gesto, pelo ouvido e pela vista”. Desta forma, num espetáculo onde o personagem está imóvel, a interpretação acaba se concentrando na voz do ator. Assim, num ambiente escuro e silencioso, sem movimentação, passamos a ouvir todos os tipos de sons. A peça é um verdadeiro devaneio sonoro, que consagra o ator e a palavra, articulando a escuta e o silêncio.

Outra questão interessante é que neste texto de Maeterlinck, considerado um ‘drama estático’, todos os acontecimentos e movimentos são descritos pelos atores, o que nos leva a imaginar as ações, como numa peça radiofônica:

Segundo cego de nascença: - Por que você está cutucando esse meu cotovelo?

Primeiro cego de nascença:- Eu nem te encostei; não consigo alcançar você.

²⁷ Avec ces douze aveugles pétrifiés dans les ténèbres, qui écoutent autant qu'ils ne parlent, le texte instaure un espace mental donnant l'impression d'une quête désespérée de sens, comme si les personnages étaient à la recherche d'une polyphonie ou d'une unité perdue. (Tradução Helena Mello).

Segundo cego de nascença – Pois eu digo que alguém me cutucou o cotovelo!

Primeiro cego de nascença – Não foi nenhum de nós! (Maeterlinck, 2009, p. 117)²⁸.

Além disso, o intérprete dirige-se ao público, fazendo com que ocorra uma aproximação entre o real e o virtual, potencializando o efeito de presença.

Primeiro cego de nascença: - Estão ouvindo? – Estão ouvindo?

Segundo cego de nascença:- Não estamos sozinhos aqui!

Terceiro cego de nascença: - Bem que eu desconfiava; alguém está nos escutando (Maeterlinck, 2009, p. 118) ²⁹.

E assim a voz estabelece um acontecimento no mundo sonoro. Pensar na materialidade do som pode parecer abstrato, isso porque ainda somos reféns de um conceito de corpo como parte visível da pessoa. Mas já sabemos que as emanações, o arfar de uma respiração, o pulso e o tônus de sua fala são também corpo. E este corpo também tem uma presença capaz de despertar reações nos ouvintes.

A linguagem se realiza no momento em que o “entre” se constitui: este campo, esta dimensão que se abre entre aquele que fala e aquele que escuta, entre aquele que propõe as imagens e aquele que as deixa ecoar em si produzindo significados. O espaço poético não pertence a nenhum dos jogadores. Instaure-se. É energia que conecta. É compartilhamento (SETTI, 2007, p.31).

Desta forma, a voz supõe um gesto fonético, produzindo um som habitado por significados. A linguagem é “invadida de presença” e se modifica tanto naquele que fala (ainda que em outro espaço e tempo) quanto naquele que escuta.

Ela é fruto da totalidade do ser em escuta. Do estado pleno de atenção. De nervos expostos, disponíveis para reagir aos estímulos em tempo presente.

²⁸ Segundo ciego de nacimiento – ¿Por qué me tocáis el codo derecho? Primer ciego de nacimiento – Yo no le he tocado; no puedo alcanzarle. Segundo ciego de nacimiento - ¡Pues le digo que alguien me ha tocado el codo! Primer ciego de nacimiento – No ha sido ninguno de nosotros. (Tradução Maira Castilhos Coelho).

²⁹ Primer ciego de nacimiento - ¿Lo oís? - ¿Lo oís? Segundo ciego de nacimiento - ¿No estamos solos aquí? Tercer ciego de nacimiento – Hace tiempo que sospecho algo; nos están escuchando. (Tradução da autora).

Criou-se um campo de ação entre todos os presentes?
A fala materializou-se em ação vocal? O foco migrou daquele que fala para o acontecimento que, fazendo vibrar o espaço, contém e modifica a todos?

Então a voz cumpriu o seu papel (SETTI, 2007, p.31).

Na voz se inscreve também todo o não dito, o ritmo, a temperatura, a espessura e os traços marcantes. E é a voz que nos oferece a palavra e o silêncio. A voz vai do interior do intérprete ao interior do ouvinte, podendo modificá-lo. “Dizer também é tocar. Ao outro. Aos limites da linguagem” (PELICORI, 2007, p.41). E segundo Barthes (1982, p.222), através da voz e do ouvido estabelecemos uma relação de contato e de troca:

A injunção de escutar é a interpelação total de um indivíduo a outro: coloca acima de tudo o contato quase físico desses dois indivíduos (pela voz e pelo ouvido): cria a transferência: escute-me quer dizer: toque-me, saiba que existo; na terminologia de Jakobson, escute-me é um fático, um operador de comunicação individual.

Como o som é a propagação de uma onda, que se espalha pelo espaço, ele parte do ator e chega ao espectador materialmente. Portanto, uma voz, mesmo gravada, ultrapassa o veículo e alcança o ouvinte. Assim, a voz poética ocupa o espaço e toca o espectador, intensificando a sensação de presença do ator, através de uma presença sonora.

A performance da palavra supõe sua existência como onda sonora, presente sua trajetória pelo espaço até tocar o corpo que escuta. Assim prevista, esta palavra destrava a voz. Com o foco no dizer, o texto desprende-se da questão significar ou soar e alcança o patamar da comunicação através da experiência, do acontecimento (SPRITZER, 2009, p.3).

Deste modo, embora o ator não esteja fisicamente presente, a voz nos provoca reações muito semelhantes das que temos quando estamos de fato diante de uma pessoa. O efeito de presença causa uma sensação no espectador de que os corpos oferecidos ao seu olhar ou à sua escuta estão realmente ali, no mesmo espaço e tempo em que ele se encontra.

É possível afirmar que o som e a voz são fundamentais para que o efeito de presença aconteça nessa encenação, uma vez que somos

guiados pelo ouvido e não pelo olhar. É o ouvido que dá a identificação e a possibilidade do efeito de presença.

Eu digo que o ouvido é importante por que se houvesse apenas o ouvido eu diria que nós estávamos realmente na presença. Mas o ouvido junto com o olho permite ao espectador entender que na verdade se trata de um efeito de presença. O olhar na verdade vem contradizer o que o ouvido está escutando (FÉRAL, palestra realizada 2010, em Salvador)³⁰.

A voz do intérprete, mesmo que esteja mediada, estimula uma reação no ouvinte. A oralidade mediatizada não deixa de ser uma voz. Fixando o som vocal, segundo Zunthor (1997, p. 29), “a voz se liberta das limitações espaciais”. Por outro lado, não temos a presença física do locutor, apenas o som fixo da sua voz. Porém, o ouvinte durante o espetáculo está inteiramente presente. Seu papel é tão importante quanto o do intérprete, pois sua recepção é um ato único e individual.

O ouvinte escuta, no silêncio de si mesmo, esta voz que vem de outra parte, ele a deixa ressoar em ondas, recolhe suas modificações, toda “argumentação” suspensa. Esta atenção se torna, no tempo de uma escuta, seu lugar, fora da língua, fora do corpo (ZUNTHOR, 1997, p. 17).

É graças ao corpo verbal do ator que todas as coisas podem ser imaginadas e vistas pelo espectador. Em “Os Cegos” as ações são escutadas e não vistas. Porém a qualidade sonora da encenação permite que elas sejam tão ou mais extraordinárias do que se elas fossem mostradas.

Eu acho que a presença na voz concerne um duplo processo de manifestação: a significação das palavras – certamente – mas também, e eu acho que o aspecto mais importante, uma atmosfera que permite a significação das palavras de ter um impacto sobre alguém que recebe as palavras... E esta atmosfera é segundo minha perspectiva, a capacidade que tem um ator de trabalhar sobre a dimensão propriamente sonora das palavras. Esta consciência da sonoridade das palavras permite ao ator redobrar e amplificar o processo de colocar em presença de sua voz, por que ele é capaz de amplificar o “sentido” das palavras trabalhando sobre

³⁰ A tradução foi feita simultaneamente, durante a palestra.

a dimensão sonora que o acompanha (PITTOZZI, entrevista concedida em 2010) ³¹.

Marleau aproveita o recurso sonoro, dando ênfase a uma voz poética e ao silêncio. Além disso, não há movimentação em cena e as imagens são estáticas, o que contribui com a atmosfera sonora presente no espetáculo.

Uma forte impressão se apoderou de mim quando eu olhava o teatro Kabuki. Ei-la: eu tinha a impressão de olhar Brecht e seu efeito de distanciamento, sua dialética de aproximação e distanciamento, sua exteriorização voluntária do jogo. Eu encontro elementos parecidos na gestão verbal da cena de Denis Marleau. Em resumo, vi e entendi sobre seu verso vocal, seu teatro reenviado a uma modulação cênica de distância e de imediatismo, de ilusão e de exagero, de imobilidade e de movimento, de separação, de presença e de ausência. Admiravelmente dito, vocalizado, colocado em som, respirado, sussurrado, colocado face a uma nostalgia incomensurável da perfeição da forma, este teatro caminha para uma condição cênica da perfeição. Tal como os mestres japoneses, Denis Marleau faz repousar seu teatro sobre uma sublimação da forma (KRYSSINSKI, 2002, p. 22-23) ³².

3.2.6 Presentificação da ausência em “Os Cegos”

Com o efeito de presença, Marleau consegue, em sua encenação, quebrar as fronteiras entre virtual e real. O espectador sabe que está diante de uma projeção, mas ao mesmo tempo ele embarca na ilusão provocada por esses sons, essas imagens. Assim, ocorre uma dissociação entre o ver e o ouvir, a visão e o ouvido. E é sobre esta

³¹ Je trouve que la présence dans une voix concerne un double processus de manifestation: la signification des mots – bien sur – mais aussi, et je trouve que c'est l'aspect plus important, une atmosphère qui permet à la signification des mots d'avoir un impact sur quelqu'un qui reçoit ces mots...et cet atmosphère est, selon ma perspective, la capacité qu'à un acteur de travailler sur la dimension proprement sonore des mots. Cette conscience de la sonorité des mots permet à l'acteur de redoubler et amplifier le processus de mise en présence de sa voix, parce qu'il est capable d'amplifier le « sens » des mots en travaillant sur la dimension sonore qui accompagne. (Tradução Helena Mello).

³² Une très forte impression s'est emparée de moi lorsque je regardais le théâtre du kabuki. La voici : j'avais l'impression de regarder Brecht et son effet de distanciation, sa dialectique de rapprochement et d'éloignement, son extériorisation volontaire du jeu. Je trouve des éléments semblables dans la gestion verbale de la scène par Denis Marleau. En somme, vu et entendu sur son versant vocal, son théâtre renvoie à une modulation scénique de distance et d'immédiateté, d'illusion et d'exagération, d'immobilité et de mouvement, de séparation, de présence et d'absence. Admirablement dit, vocalisé, mis en son, respiré, chuchoté, posé face à une nostalgie incommensurable de la perfection de la forme, ce théâtre s'achemine vers une condition scénique de la perfection. Tout comme les maîtres japonais, Denis Marleau fait reposer son théâtre sur une sublimation de la forme. (Tradução Helena Mello).

dissociação que se instala o efeito de presença. Ele ouve e vê coisas como se elas estivessem ali, enquanto na verdade ele sabe que não tem ninguém. “O efeito de presença vem de um processo de reconstituição da presença sonora e visual que permite ao espectador um jogo de ilusão quase perfeito”. (FÉRAL, palestra realizada 2010, em Salvador).

E a partir deste jogo constante entre ator-projeção e espectador, surge um outro entre a morte e a vida, a presença e a ausência, que nos permite adentrar no universo simbolista de Maeterlinck.

O jogo com o espectador se dá devido a perfeição da materialidade da projeção, que deixa o mesmo em dúvida em relação ao ator estar ali ou não. Para Josette Féral (2010),

Do contrário, isso não pode ser cinema porque tem os corpos, o cenário, tem o volume, têm todas estas coisas tridimensionais, nós estamos com, a única parte que é projetada e da qual não sabemos que ela é projetada, é o rosto. Assim, a ilusão é perfeita. E existe uma ambiguidade entre a ficção e a realidade. Quer dizer, não sabemos se estamos diante de um ator real ou diante da ficção de um personagem. E é esta a força de Marleau. É a de conseguir isso (entrevista concedida em 2010) ³³.

Nesse sentido, é através dessa busca por tornar real o virtual, que surge este efeito de real. Além disso, em “Os Cegos” a imagem projetada na máscara consegue adquirir profundidade e volume. Isso porque segundo Silva (2010, p.31) a projeção funciona como uma pele que reveste perfeitamente as formas da máscara.

Projeções de um tempo diferente sobre as máscaras opacas, eles são literalmente cegos e ausentes, mas a estranha materialidade destes rostos e suas posições no espaço que se desdobram frontalmente e em muitos planos

³³ C'est la meta-présence, parce que dans la définition que j'ai donné de la présence, la meta-presence, il faut qu'on ait l'impression que l'autre est présent dans le même espace et le même temps que moi. Et les acteurs, les personnages dans les aveugles, ils sont dans le même espace et dans le même temps que moi parce que j'ai l'impression qu'ils sont des êtres là. Au cinéma ce n'est pas le cas. Je n'ai pas six aveugles. Au cinéma ce n'est pas le cas. Parce qu'au cinéma on sait que l'acteur n'est pas là. Donc, ce qu'on voit c'est une reproduction. On est dans la représentation. Les aveugles c'est bien parce qu'il y a une ambiguïté. Donc, voilà pourquoi je dis que c'est meta présence et que ce n'est pas du cinéma. D'ailleurs, cela ne peut pas être du cinéma parce qu'il y a les corps, il y a les décors, il y a le volume, il y a tous ses trucs tridimensionnel, on est avec, la seule partie qui est projeté et dont on ne sait pas qu'elle est projeté c'est le visage. Donc, l'illusion est parfaite. Et Il ya une ambiguïté entre la fiction et la réalité. C'est à dire, on ne sait pas si on est dans le réel d'un acteur ou dans la fiction d'un personnage. Et c'est ça la force de Marleau. C'est de réussir ça. (Tradução Helena Mello).

lhes conferem uma presença própria e singular. Evocando alguns restos parcelares de retratos de Caravaggio, de Hals ou Rembrandt, este conjunto de projeções segue distanciado da tela plana, ilusionista e « absorvente » do cinema e aspira cada vez mais se aproximar da cena « confrontante » e do lugar de encontro que é o teatro. Nós não estamos sozinhos aqui. Nos escutam. Dizem dois dos cegos. Como se eles tivessem consciência do espectador diante deles (JASMIN, 2002, p. 40) ³⁴.

O efeito de presença se dá pela ilusão de realidade. Assim, o que causa este efeito é a sensação de presença. Então, mais do que uma ilusão temos uma sensação física de que aquilo está presente embora saibamos que não há um ator em cena e sim sua imagem. A sensação de presença gera este efeito de real e a perturbação está na confusão gerada pelo fato de algo ausente parecer presente.

Mas, qual seria o propósito de criar essa ilusão, este "efeito de realidade"? Acredito que Marleau, tenha tido o desejo de concretizar o sonho de Maeterlinck. E este por sua vez simbolista e textocêntrico, buscava um teatro de andróides. E com essas imagens técnicas (máscaras videográficas) o diretor cria uma “presença” marcada pela ausência, segundo Asselin (2002, p.26) ³⁵:

Elas representam alguma referência, como todo o signo, mas elas o apresentam também, elas lhe dão uma presença real, uma espécie de transubstanciação. Mas esta presença segue singular. Ela não é mais aquela, utópica, da representação clássica, onde o signo desaparece para melhor representar sua referência, nem ainda aquela, também utópica, da representação moderna, onde a referência se apresenta ela mesma fora de todo signo. Ela é uma presença marcada pela ausência, uma ausência estranhamente presente, uma nova aura – « a única aparição distante, por mais próxima que seja. », como a definia Benjamin.

³⁴ Projections d'un temps différé sur des masques opaques, ils sont littéralement aveugles et absents, mais l'étrange matérialité de ces visages et leurs positions dans l'espace qui se déploient frontalement et en plusieurs plans leur confèrent une présence propre et singulière. Évoquant quelques restes parcellaires de portraits du Caravage, de Hals ou de Rembrandt, cet ensemble de projections reste éloigné de l'écran plat, illusionniste et « absorbant » du cinéma et aspire davantage à se rapprocher de la scène « confrontante » et du lieu de rencontre qu'est le théâtre. « Nous ne sommes pas seuls ici. (...) On nous écoute » disent deux des aveugles, comme s'ils avaient conscience du spectateur face à eux... (Tradução Helena Mello).

³⁵ Elles *représentent* quelque référent, comme tout signe, mais elles le *présentent* aussi, elles lui donnent une présence réelle, par une sorte de transsubstantiation. Mais cette présence reste singulière. Elle n'est plus celle, utopique, de la représentation classique, où le signe s'efface pour mieux représenter son référent, ni encore celle, tout aussi utopique, de la présentation moderne, où le référent se présente lui-même hors de toute signe. Elle est une présence marquée d'absence, une absence étrangement présente, une nouvelle *aura* – « *l'unique apparition d'un lointain, si proche soit-il* », comme la définissait Benjamin (Tradução Helena Mello).

Assim, temos algo mais do que uma imagem em cena. Isso porque, além desta imagem ótico-sonora representar o ator, ela gera a ilusão de ser o próprio ator. E quando esta imagem técnica é instalada no palco ou no museu (no caso de “Os Cegos”), segundo Asselin (2002, p.28) “ela adquire também, uma aura”³⁶. Talvez porque o ator durante as gravações estivesse “presente” e esta presença tenha sido registrada pela câmera. Afinal, os atores atuaram amarrados, imóveis e como foi dito anteriormente, este “antemovimento” potencializa o movimento interior, fundamental para esta obra do Teatro estático. Além disso, o recurso da filmagem possibilita colocar o ator em “primeiro plano” no palco, o que só era possível no cinema.

Para falar das variações deste “estar-lá” híbrido do ator, Picon-Vallin (1998, p. 29) recorre à noção de “nível ou de registro de presença”³⁷. Estes níveis de presença dos atores podem variar devido o recurso utilizado. Existem diversos meios de reprodução de imagens: duplo registro do ator ausente, sombras reais ou projetadas, reflexos dados por espelhos, imagem espelhada do vídeo, entre outras. Soma-se a isso, a utilização de diferentes tipos de alto-falantes, dos quais alguns possibilitam o murmúrio, como se a palavra estivesse colada à orelha do espectador. Em alguns casos o ator deve atuar com os fantasmas, que são, às vezes, os seus, como acontece em “Os três últimos dias de Fernando Pessoa”. A coexistência dos diferentes registros da presença implica uma tensão entre corpos vivos e corpos desmaterializados, propício ainda ao desenvolvimento do imaginário.

Desta forma, o público de “Os Cegos”, através destas fantasmagorias tecnológicas, vive a mesma experiência de Maeterlinck. O autor relata as estranhas impressões causadas pelas figuras de cera numa galeria, em 1890: “Parece também que todo ser que tem a aparência de vida sem ter vida, apela às forças extraordinárias” (apud

³⁶ Lorsque l'image technique est *installée* en ces mêmes lieux, dans le musée (comme c'est souvent le cas dans l'art contemporain) ou sur la scène (comme c'est parfois le cas au théâtre) ou, mieux, sur la scène *et* dans le musée (comme dans LES AVEUGLES), elle en acquiert, elle aussi, une *aura*.

³⁷ O termo utilizado pela autora é: niveau ou de registre de présence.

JASMIN, 2002, p.42)³⁸. E segundo Jasmin (2002, p.42), a perturbação causada pelas marionetes espectrais é perceptível no público:

E este efeito de realidade, do qual as mudanças são invisíveis, contribui talvez para a confusão sentida diante da fantasmagoria tecnológica que Denis Marleau criou com OS CEGOS. Uma confusão que se mostra perceptível na reação dos espectadores, do silêncio total observado durante e em seguida depois da sessão dos aplausos hesitantes, incertos e espalhados que acontecem às vezes: esboçados depois reabsorvidos diante do absurdo de aplaudir as máquinas e as projeções... O ator e a atriz não estão mais. Restam as imagens genéricas de um homem e de uma mulher multiplicadas seis vezes, mas sempre sozinhos com eles mesmos em sua obscuridade eterna. Estes clones virtuais afastados de sua fonte viva perambulam nos confins do teatro e além. Mais que a intrusão no seio do espaço textual da cena, ao serviço do personagem, como ela o era antes para Denis Marleau, a projeção de vídeo se substitui completamente a presença viva do ator. E a tecnologia terá servido principalmente para fazer desaparecer ela mesma para reencontrar a simplicidade do princípio de projeção fundando o « espetáculo de ilusão de ótica em uma sala obscura dando a ilusão de aparições sobrenaturais” (Le Grand Robert) que era a fantasmagoria, e a estabelecer este momento suspenso onde estranhos intercessores mobilizam nossa escuta e nosso olhar tornado quase cego³⁹.

Podemos dizer que para construir as marionetes espectrais Marleau levou os atores a se superarem para estarem à altura do seu duplo, filmado e gravado. Ao mesmo tempo que enfatiza o trabalho do ator, registra imagem e voz separadamente para depois reconstruir o ator em cena. Desta forma, o fato de assistirmos, no Brasil, um espetáculo “dublado” não chega a prejudicar o resultado buscado pelo o diretor. Na prática temos uma montagem do ator em cena. Que devido a

³⁸ Il semble aussi que tout être qui a l'apparence de la vie sans avoir la vie, fasse appel à des puissances extraordinaires» (Tradução Helena Mello).

³⁹ Et cet effet de réalité, dont les rouages sont invisibles, contribue peut-être au trouble ressenti devant la fantasmagorie technologique que Denis Marleau a créée avec LES AVEUGLES. Un trouble qui s'avère perceptible dans la réaction des spectateurs, du silence total observé pendant et tout de suite après la séance aux applaudissements hésitants, incertains et parsemés qui suivent parfois ; esquissés puis résorbés devant l'absurdité d'applaudir des machines et des projections... L'acteur et l'actrice n'y sont plus. Il reste les images génériques d'un homme et d'une femme multipliées six fois mais toujours seuls avec eux-mêmes dans leur obscurité éternelle. Ces clones virtuels délestés de leur source vivante errent aux confins du théâtre et d'ailleurs. Plus qu'intrusion au sein même de l'espace textuel de la scène, au service du personnage, comme elle l'était d'abord pour Denis Marleau, la projection vidéo se substitue complètement à la présence vivante de l'acteur. Et la technologie aura servi surtout à se faire disparaître elle-même pour retrouver la simplicité du principe de projection fondant le « *spectacle d'illusions d'optique dans une salle obscure donnant l'illusion d'apparitions surnaturelles* » (Le Grand Robert) qu'était la fantasmagorie, et à établir ce moment suspendu où d'étranges intercesseurs mobilisent notre écoute et notre regard rendu presque aveugle (Tradução Helena Mello).

qualidade técnica e os recursos tecnológicos combinam corpo e voz com tanta precisão chegando a simular uma presença real do ausente.

3.3 Teatralidade do Espectro:

O conceito de teatralidade é evolutivo, está inscrito em uma história, portanto para apreendê-lo é preciso considerar toda uma experiência da plateia e do palco. Além disso, no teatro contemporâneo ela tem se revelado um instrumento eficaz de operação teórica, principalmente por considerar a proliferação do discurso teatral.

Diríamos que o século XX levou o teatro e as outras artes a reconsiderarem suas certezas. Segundo (Féral 2004, p.87), o texto foi criticado e não podia mais garantir a teatralidade da cena, o que levou os homens de teatro a se interrogarem em relação a especificidade do ato teatral, sobre tudo porque este parecia fundir-se com outras práticas como a dança, a *performance* e a ópera.

Desta forma as vanguardas contemporâneas da época buscaram superar as convenções que haviam tornado o teatro uma prática artística passiva reduzida a uma mera reprodução mimética do real. Procuraram então, restituir ao teatro sua condição de acontecimento vivo. Em função das experiências deste “novo teatro”, segundo De Marinis (1997, p.179):

[...] a imagem de um teatro absolutamente confinado nos estreitos limites da convenção mimético-representativa dominante durante o século passado, foi superada definitivamente e em seu lugar consolidou-se outra, de contornos mais amplos e difusos e, segundo a qual o teatro não é , ou pelo menos não é só, reprodução ou reflexo (da realidade, da vida, de um texto), mas, sobretudo, produção (do real, da vida, do social, da textualidade); pensamos nas experiências-limites dos anos setenta, de certo teatro político, da chamada animação teatral (em particular na Itália), do teatro festa, do teatro antropológico e do parateatro. ⁴⁰

⁴⁰ [...] la imagen de un teatro absolutamente encerrado en los estrechos límites de la convención mimético-representativa dominante durante el siglo pasado, ha sido superada definitivamente y en su lugar se ha afirmado otra, de contornos más amplios y difusos y, de acuerdo con la cual el teatro ya no es, o por o menos no es sólo, reproducción o reflejo (de la realidad, de la vida, de un texto), sino y sobre todo, producción (de lo real, de vida, de lo social, de textualidad); pensamos en las experiencias-limites de los años setenta, de cierto teatro político, de la llamada

No entanto, a dinâmica antiteatral do teatro moderno, tornou-se responsável pela definição de mudanças substantivas no texto dramático, na concepção das personagens e no trabalho do ator. Assim, o antiteatralismo tornou-se uma força produtiva de criação de experiências radicais de outro tipo de teatralidade. Alguns criadores como Stéphane Mallarmé, Gertrude Stein, considerados antiteatralistas, entraram em conflito com os princípios do teatro de sua época, confrontando-se, entre outras coisas, com a mimese do ator em personagem. Vale lembrar que Maurice Maeterlinck, por exemplo, dirige suas críticas ao trabalho do ator humano, por considerar, este um dos maiores responsáveis pela impossibilidade de atualização efetiva da poesia dramática. Tanto Maeterlinck como Edward Gordon Craig, artistas tradicionalmente considerados antípodas em suas posições teatrais, se aproximaram na recusa da personificação do ator e na defesa de um teatro abstrato de andróides e super-marionetes.

Portanto, segundo Fernandes (2010, p.120), a defesa da teatralidade se dá na tradição dos encenadores das primeiras décadas do século passado e ficou conhecida como reateatralização do teatro. Vsevolod Meyerhold, Edward Gordon Craig, Adolphe Appia e Nicolai Evreinov são exemplos do esforço de composição de uma arte cênica relativamente independente do texto dramático, tornando-se os principais modelos da teatralidade centrada no moderno diretor teatral.

Patrice Pavis (apud FERNANDES, 2010, p.101) com base em alguns espetáculos do Festival de Avignon de 1998, projeta vetores múltiplos de teatralidade, liberando-se do conceito de seu dicionário, que definia a teatralidade como aquilo que, na representação ou no texto dramático, é especificamente teatral (ou cênico), enfatizando, em seguida, que o conceito tem algo de mítico, genérico e idealista.

Na operação de leitura das teatralidades plurais de Avignon, mostra como é possível dissociar o termo de

animación teatral (en particular en Italia), del teatro fiesta, del teatro antropológico y del parateatro (Tradução Clair Castilhos).

qualidades abstratas ou essências inerentes ao fenômeno teatral, para trabalhá-lo a partir do uso pragmático de certos procedimentos cênicos e, especialmente, da materialidade espacial, visual, textual e expressiva de escrituras espetaculares específicas.

A partir da pluralidade dos espetáculos de Avignon, Pavis estabelece dois principais vetores de leitura dos trabalhos da mostra. Separando-os em teatralidades denegadas e conscientes. A teatralidade denegada funciona a partir da figuração naturalista e dos "efeitos de real", da interpretação psicológica e da linearidade fabulares, amparadas na construção verossímil da ação, das personagens e dos diálogos. Já a teatralidade da convenção consciente, é sublinhada pela atuação abstrata, na exibição dos modos de escritura teatral e no espaço cênico reinventado.

Lehmann também reconhece que os processos literários e cênicos multifacetados que forçaram os limites do que se considera especificamente teatral, fazendo avançar as fronteiras de criação da teatralidade até constituir, no final do século XX, a pluralidade fragmentária da cena contemporânea. Além disso, a autor ressalta que através do auxílio das novas tecnologias ocorre uma intensificação e uma desconstrução do teatro em vários níveis.

Por um lado, o teatro "vivo" é posto em suspensão e passa a ser uma ilusão, um efeito de uma máquina de efeitos. Por outro lado, experimenta-se na atmosfera intensa e vital do trabalho uma tendência inversa: a tecnologia das mídias é teatralizada. O mecânico, a reprodução e a reprodutibilidade se tornam material de representação e devem servir da melhor maneira possível à atualidade do teatro, à representação, à vida (LEHMANN, 2007, p.384).

O século XX deu lugar a diversas formas de teatralidade que correspondem a visão própria da cultura contemporânea. Além disso, é inegável que em cada cultura exista um sentido de teatralidade que se relaciona com a realidade, tanto social como privada, política ou psicológica. Assim, em todas as ordens culturais, o teatral implica um olhar consciente que se faz visível através dos códigos exteriores que estão sendo empregados.

Para Meyerhold (apud FÉRAL, 2004, p.98) a teatralidade não está na questão da representação do real, mas deve ser buscada no discurso autônomo que constitui a cena. Há uma grande insistência sobre a necessidade de uma especificidade propriamente teatral. Assim a teatralidade, é um ato de mostrar ao espectador o teatro como tal e não como algo real.

3.3.1 Percepção do sujeito

Desta forma, a teatralidade implica no descobrimento de certos signos específicos, tornando-se um fenômeno ligado à percepção do sujeito. Ou seja, a teatralidade pertence, assim, àquele que percebe um determinado espetáculo.

Em conclusão, pode-se dizer a teatralidade se constrói a partir de um terceiro que está olhando. Portanto, ela só existe como uma realidade no momento em que alguém a está assistindo. É a conjugação dos signos diante do olhar do espectador. Portanto, pode nascer do sujeito que projeta um outro espaço a partir de seu olhar, quanto dos criadores desse lugar alternativo, que requerem um olhar que o reconheça. É fruto de uma disjunção espacial instaurada por uma operação cognitiva ou um ato performativo daquele que olha (o espectador) e daquele que faz (o ator).

A teatralidade, de fato, apareceu quando o espectador soube que ali havia uma representação teatral. Nasce, então, da *expectativa* do espectador, confirmada por certos indícios-cena, focos, público, publicidade – e essa expectativa modifica o olhar do espectador, sua maneira de ver as coisas, e desenvolve sua atenção de forma que comece a ver de outro modo diferente os acontecimentos e os objetos que o rodeiam. Seu olhar, implicitamente, criou uma “clivagem” entre o real e o teatral, entre realidade e ficção. Extraíu do real certos signos para lhes oferecer outro significado. Introduziu, então, a alteridade no acontecimento. Desdobrou o que vê. Nesse processo, o olhar do espectador é necessariamente duplo, já que ele é, ao mesmo tempo, o objeto-acontecimento no real e sua possibilidade de ser na representação (FÉRAL, 2003, p.80)⁴¹.

⁴¹ La *teatralidad*, en efecto, apareció cuando el espectador supo que allí habría una representación teatral. Nace entonces de la *expectativa* del espectador, confirmada por ciertos indicios-escena, focos, público, publicidad – y esta expectativa modifique la mirada del

Segundo Guénoun (apud FERNANDES, 2010, p.122), “no caso de Kantor e Wilson a teatralidade parece confrontar-se com uma suposta essência do teatro, e pode ser vista até mesmo como um movimento de saída da linguagem teatral para fora de si mesma, ou de sua especificidade”. Ambos são apenas alguns exemplos entre os inúmeros dessa vertente mobilizada pelo desejo de colocar o teatro à prova de seus limites, pondo em ação uma teatralidade em que o sensível torna-se significante.

Assim, segundo Féral (2004, p.91) a teatralidade não ocupa-se da natureza do objeto: ator e espaço e nem da ilusão, da aparência, da ficção. A teatralidade parece como um "processo", que se refere ao olhar. Um olhar que cria um outro espaço e possibilita o surgimento da ficção. Este espaço é resultado de um ato consciente que pode partir do "performer" (ator, diretor, cenógrafo, iluminador), ou do espectador, cujo olhar cria uma divisão espacial ali onde pode surgir a ilusão e que pode conduzir os comportamentos, os corpos, os objetos e o espaço tanto no cotidiano como na ficção.

A teatralidade emerge ali não como passividade, como olhar que registra conjunto dos objetos teatrais dos quais seria possível enumerar as propriedades, mas como “dinâmica”, como resultado de um fazer que pertence, sem dúvida, de maneira privilegiada, a quem faz teatro; mas também pode pertencer a aquele que toma posse pelo olhar, isto é, o espectador (FÉRAL, 2004, p.96) ⁴².

Embora haja o reconhecimento do espectador como instaurador da teatralidade, o ator é quem codifica, inscreve sobre a cena os signos, através de suas pulsões e seus desejos, sendo ele o sujeito do processo.

espectador, su manera de ver las cosas y desarrolla su atención de manera que comience a ver de otro modo diferente los acontecimientos y los objetos que lo rodean. Su mirada implícitamente creó un “clivaje” entre lo real y lo teatral, entre realidad y ficción. Extrajo de lo real ciertos signos para darles otro significado. Introdujo entonces la alteridad en el acontecimiento. Desdobló lo que ve. En ese proceso, la mirada del espectador es necesariamente doble, ya que él es a la vez el objeto-acontecimiento en lo real y su posibilidad de ser en representación. (Tradução Leticia Castilhos Coelho).

⁴² La teatralidad emerge de allí no como pasividad, como mirada que registra conjunto de los objetos teatrales (de los cuales sería posible enumerar las propiedades), sino como "dinámica", como resultado de un hacer que pertenece, sin duda, de manera privilegiada, a quien hace teatro; pero también puede pertenecer a aquél que toma posesión por la mirada, es decir, el espectador (Tradução Clair Castilhos).

E a partir destas estruturas simbólicas codificadas, reconhecidas pelo olhar do público que o ator faz surgir a teatralidade. Assim, “estas estruturas que são vistas ao olhar do público interroga sob a máscara a presença do outro, sua destreza, sua técnica, sua atuação, sua arte da simulação, da representação” (FÉRAL, 2004, p.94) ⁴³.

Desta forma, outro elemento constituinte da teatralidade é o fenômeno da representação, ou seja a capacidade do ator interpretar um personagem.

3.3.2 Mimese

Portanto, a teatralidade é uma das modalidades do ato mimético, uma modalidade centrada sobre o sujeito. Segundo Féral (2003, p. 75), a teatralidade implica num jogo de representação, entre o sujeito da mimesis e o sujeito que percebe.

Assim, segundo a autora (2003, p.82), o descobrimento da teatralidade acontece quase simultaneamente com o da mimesis. Isso porque o espectador sabe que é teatro. Portanto o processo de reconhecimento dos objetos, dos signos, dos gestos está instalado no lugar. Deste modo, a teatralidade parte do ator e teatraliza aquilo que a cerca, criando um outro espaço onde pode surgir a ficção. Ou seja, como Evreinov afirmava “a teatralidade do teatro repousa essencialmente sobre a teatralidade do ator movido por um instinto teatral que suscita nele o gosto de transformar o real que o circunda” (apud FÉRAL, 2004, p.93) ⁴⁴.

A noção de teatralidade aparece descrita nos primeiros textos de Evreinov (1922), onde o autor fala de "teatralnost" e insiste sobre a importância do sufixo "ost", afirmando que ali está seu maior descobrimento (FÉRAL, 2004, p.89).

⁴³ Estas estructuras que están dadas a ver, la mirada del público interroga bajo la máscara la presencia del otro, su destreza, su técnica, su actuación, su arte de la simulación, de la representación (Tradução Clair Castilhos).

⁴⁴ La teatralidad del teatro reposa esencialmente sobre la teatralidad del actor movido por un instinto teatral que suscita en él el gusto de transformar lo real que lo circunda (Tradução Clair Castilhos).

Para Shakespeare (apud Evreinov, 1996, p.96), “Todo o mundo é um palco, e todos os homens e mulheres meramente atores”. Assim, estamos constantemente representando. Aprendemos os papéis e jogamos com eles. Podemos ser o homem bem educado, o culto, o forte, o nobre, o galante, o audacioso ou o que for necessário para nos colocarmos nas mais diversas situações sociais. Porém, também jogamos quando estamos sozinhos. “O homem não atua somente quando ele se sabe visto pelo outro. Ele continua a ‘atuar’, mesmo sozinho, inteiramente abandonado a si mesmo. E mesmo, nesses momentos ele é não somente ‘ator’, mas ainda, ‘autor’ e ‘diretor’” (Evreinov, 1930, p. 55-56). Quando nos olhamos num espelho, estamos diante da nossa própria teatralização. Não buscamos uma verdade, e sim um consolo, um encorajamento, um elogio. Nietzsche retrata este instinto em sua obra *Menschliches Allzumenschliches* (apud EVREINOV, 1996, p.98):

Todas as vezes que o homem se empenha para aparentar ser outra pessoa, acaba tendo dificuldades para ser ele novamente. Aquele que usa frequentemente a máscara da gentileza está inclinado a, no fim, adquirir domínio sobre o temperamento bondoso que sozinho faz com que a expressão da gentileza seja possível. Assim, o novo temperamento ganha poder sobre ele e ele realmente se torna gentil.

“A teatralidade é um instinto, e todo instinto não é explicável. [...]” (Evreinov, 1930, p.60). Dessa forma, a teatralidade está presente em toda a natureza, no reino animal e no reino vegetal, e se manifesta pelo instinto de transfiguração. Este instinto faz parte da luta pela existência e perpetuação das espécies. E é a partir dele que buscamos ter uma aparência diferente da que se tem na realidade. “Eis aqui uma maneira primitiva de jogar um papel. Parece-me que virá um tempo, no qual nós compreenderemos enfim que existe tanto de ‘teatro’ na ‘natureza’ que de “natureza” no ‘teatro’” (Evreinov, 1930, p.21).

Shakespeare não irá falar sobre a realidade divina, mas irá mostrar o rol artificial da vida e como os homens atuam tanto na cena quanto fora dela. A cena permite que a realidade seja mostrada através do teatro. A realidade cênica e

a realidade interagem entre si, uma ilumina a outra (FÉRAL, 2003, p. 87) ⁴⁵.

Não seria a missão essencial do teatro revelar essa teatralidade que está adormecida, despertar um novo interesse pela vida, um desejo renovado de viver? Sendo assim, o teatro deve assumir que é convenção e pela teatralidade proporcionar a ilusão ao espectador. Não há a necessidade de imitar a vida real. O importante seria “re-teatralizar o teatro, a fim de teatralizar conscientemente e intensamente a vida!” (Evreinov, 1930, p.XIV).

Não somos conscientes de que estamos representando personagens na vida, compondo papéis, quando chegamos nesse momento da história falamos da analogia entre o teatro e a vida (FÉRAL, 2003, p. 87) ⁴⁶.

Assim, podemos dizer que o teatro da vida evidencia a teatralidade existente no mundo e aborda questões como: a consciência do papel que se joga, a teatralidade, a transfiguração. Além disso, em relação à arte teatral, Evreinov, em 1930, questionando o Naturalismo, pensa em um novo teatro, um teatro que se aproxima do essencial, ou seja, que proporcione a imaginação. E não será essa uma das funções do teatro? Proporcionar-nos momentos de fantasia? Acredito que esta seja uma necessidade do homem. Afinal, somos todos seres essencialmente teatrais. Mesmo o homem mais primitivo descobriu sua capacidade de imaginar, de imitar, de embelezar sua vida com suas ilusões, ou seja, de teatralizar e criar uma nova realidade.

3.3.3 “Os Cegos”

A encenação de Marleau se apresenta como uma reflexão sobre a vida, a realidade e a morte. Na medida em que as marionetes se

⁴⁵ Shakespeare no va a hablar sobre la realidad divina, pero va a mostrar el rol artificial de la vida y cómo los hombres actúan tanto en la escena como fuera de ella. La escena permite que la realidad sea mostrada a través del teatro. La realidad escénica y la realidad se interfieren entre sí, una ilumina a la otra. (Tradução Leticia Castilhos Coelho).

⁴⁶ No somos conscientes de que estamos representando personajes en la vida, componiendo roles, cuando llegamos a este momento de la historia hablamos de la analogia entre el teatro y la vida. (Tradução Leticia Castilhos Coelho).

apresentam no espaço surge simultaneamente um duplo sentimento: de fascinação e de perturbação. O fato é que há teatralidade. Primeiro gerada pela expectativa do espectador, que foi ao teatro:

O espectador sabe o que pode esperar do espaço e da cenografia: teatro. Mas, o processo teatro não está em curso, a representação não tem lugar ainda; seu suporte principal está ausente; e, no entanto, certas regras já estão colocadas; certos signos estão ali. Tem lugar uma semiotização do espaço que faz com que o espectador perceba a teatralização da cena e a teatralidade do espaço. Impõe-se uma primeira conclusão: a presença do ator não é necessária para registrar a teatralidade. No entanto é o espaço que aparece como portador da teatralidade porque nele o sujeito percebe relações, uma encenação do espetacular. Esta importância do espaço parece fundamental para toda teatralidade na medida em que a passagem do literário para o teatral é sempre, e com prioridade, um trabalho espacial (FÉRAL, 2004, p.89) ⁴⁷.

Como a encenação de Marleau aconteceu no teatro do Sesc Pinheiro, num palco italiano, podemos dizer que há nela teatralidade, partindo da expectativa gerada no espectador. Porém, além disso, Marleau constrói um outro jogo, a partir da mimese que é gerada pelo efeito de presença. Afinal, o público se reconheça num ator ausente.

E esta relação criada entre ator e espectador, a partir do efeito de real reforça a teatralidade da peça. Há um jogo de signos, um trabalho de representação que gera o prazer da teatralidade. Tal prazer, segundo Féral (2003, p.78) surge do reconhecimento, do prazer de ver o outro jogar com as aparências. No entanto, esse jogo de papéis se daria conscientemente pelo ator, gerando uma representação de signos no teatro. Assim, a teatralidade estaria no prazer do deslocamento dos signos, no jogo de construção e desconstrução que é dado ao espectador.

⁴⁷ El espectador sabe lo que puede esperar del espacio y de la escenografía: teatro. Ahora bien, el proceso teatro no está en curso, la representación no tiene lugar aún; su soporte principal está ausente; y, sin embargo, ciertas reglas ya están dispuestas; ciertos signos están allí. Tiene lugar una semiotización del espacio que hace que el espectador perciba la teatralización de la escena y la teatralidad del espacio. Se impone una primera conclusión: la presencia del actor no es necesaria para registrar la teatralidad. En cuanto al espacio, se nos aparece como portador de la teatralidad porque allí el sujeto percibe relaciones, una puesta en escena de lo especular. Esta importancia del espacio parece fundamental para toda teatralidad en la medida en el pasaje de lo literario a lo teatral es siempre, y con prioridad, un trabajo espacial (Tradução Clair Castilhos).

De certa forma, esse jogo em “Os cegos” está deslocado, pois além da relação ator-personagem, surge uma outra relação entre real-virtual. Isso faz com que surja mais um jogo na encenação: o de se reconhecer no irreal. Como se o personagem se materializasse fora do ator. E se a teatralidade parte da relação entre o teatro e a vida, nas fantasmagorias aparece uma nova relação entre o teatro e a morte.

E isso acontece, pois a imagem (vídeo) provoca uma estranha proximidade com o público, gerando um efeito de realidade que talvez contribua para a confusão sentida diante da encenação. Uma confusão que se mostra perceptível na reação dos espectadores, no espanto ao se deparar com as figuras no palco, no silêncio durante o espetáculo e ao final, com os aplausos hesitantes ou a indignação diante do possível absurdo de se aplaudir uma luz, de se reconhecer numa projeção, pois o ator e a atriz não estão ali da forma que se espera num espetáculo convencional de teatro. Estamos diante de imagens virtuais, de um homem e de uma mulher, multiplicadas seis vezes. Clones virtuais, afastados de sua fonte viva, atuando num palco de um teatro. Assim, a projeção de vídeo substitui a presença física do ator, gerando um efeito de presença real extremamente provocador.

Segundo Merleau, com este trabalho a sua concepção de representação e de jogo do ator indubitavelmente evoluiu. Para o diretor ter tirado o corpo dos atores da cena, possibilitou a concretização do sonho de Maeterlinck, dando espaço para o jogo sonoro e imagético das marionetes.

E com OS CEGOS, eu pude de fato explorar uma nova dimensão da teatralidade indo até fazer desaparecer o corpo dos atores e deixando todo o lugar para o jogo de vozes e dos rostos animados. Uma concepção que me parece atualizar a estética teatral de Maeterlinck que reparte as afinidades eletivas com as ideias fulgurantes de Artaud, onde encontramos a mesma recusa da psicologia, da subjetividade dos sentimentos e de uma retórica do discurso, e isto para impor em bloco um teatro metafísico, um teatro da crueldade (apud ISMERT, 2002, p.107) ⁴⁸.

⁴⁸ Et avec LES AVEUGLES, j'ai pu en effet explorer une nouvelle dimension de la théâtralité en allant jusqu'à faire disparaître le corps des acteurs et en laissant toute la place au jeu des voix et des visages animés. Une conception qui me semble actualiser l'esthétique théâtrale de Maeterlinck qui partage des affinités électives avec les idées fulgurantes d'Artaud, où l'on trouve

Além disso, a sonorização dos atores foi colocada a serviço desta poética. As manipulações operadas sobre a voz não visavam especificamente produzir efeitos especiais, mas sim, harmonizar o desenho sonoro do palco. A problemática do duplo, figura poética recorrente na obra de Marleau, aparece na dialética entre presente-ausente, real-virtual e na ambiguidade gerada pela teatralidade do espectro. O diretor transforma o palco num espaço de soluções imaginárias.

As novas tecnologias fizeram finalmente mais impacto na encenação do que na direção dos atores, mas o recurso destas máscaras animadas pela imagem permitiram uma percepção ambígua da presença e uma « teatralidade do espectro » próprio da escritura de Maeterlinck (PROUST, 2010, p.12-13-14) ⁴⁹.

E neste ambiente sonoro inscrito no espaço composto por marionetes fantasmagóricas, a teatralidade encontra sua força no casamento do homem e da máquina. Assim, a junção do orgânico e do mecânico, através das novas tecnologias, possibilitou o surgimento destes fantasmas do teatro UBU. Fazendo com que o teatro se aproxime dos androides almejados por Maeterlinck, mediante a adaptação de uma técnica cinematográfica e uma tela tridimensional.

Minha intuição é que com esta peça, Maeterlinck opera em um campo da “teatralidade do espectro” um deslocamento inédito do olho em direção a orelha. De fato, desde de que o cego não usa mais seus olhos, a fronteira entre o que eles ouvem e o que eles acreditam ouvir rompem o espaço e o tempo. A dúvida se instala nesta experiência das trevas que o expectador dividirá com ele. Esta é a razão pela qual eu não quis definir de maneira contínua e muito distinta a origem e a materialidade destes barulhos e destes sons que invadem o espaço cênico (MARLEAU apud ISMERT, 2002, p. 106) ⁵⁰.

la même récusation de la psychologie, de la subjectivité des sentiments et d'une rhétorique du discours, et ce, pour leur imposer en bloc un théâtre métaphysique, un théâtre de la cruauté (Tradução Helena MeLlo).

⁴⁹ Les nouvelles technologies ont eu finalement plus d'impact sur la mise en scène que sur La direction d'acteurs, mais le recours à ces masques animés par l'image a bien permis une perception ambiguë de la présence et une “théâtralité du spectre” propre à l'écriture de Maeterlinck (Tradução Helena MeLlo).

⁵⁰ Mon intuition est qu'avec cette pièce, Maeterlinck opère dans le champ de la « théâtralité du spectre » un déplacement inédit de l'oeil vers l'oreille. En effet, dès lors que l'aveugle n'a plus l'usage de ses yeux, la frontière entre ce qu'il entend et ce qu'il croit entendre brouille l'espace et le temps. Le doute s'installe dans cette expérience des ténèbres que le spectateur partagera avec

E assim como o corpo dos atores são multiplicados, a teatralidade deste duplo que aparenta ter vida sem tê-la, evidencia a morte. A teatralidade do espectro torna visível a inevitável fronteira entre vida e morte. Transforma objetos (máscaras) em fantasmas que parecem pertencer ao mundo das “coisas”, e que de modo enigmático não estão simplesmente mortos. E inversamente, o corpo vivo do ator é convertido em um "objeto". E a estética teatral se move na região de fronteira entre o âmbito humano e o das coisas. Além da imagem, a voz humana registrada, parece ser articulada pela máscara, mediante um artifício extremo e se torna habitual, transcendendo do limite do real para o do mundo dos ruídos produzidos pelas coisas mortas.

E é fascinante quando se confunde este limite, quando o ator tende à máscara e a máscara é à criatura viva. Assim, perde-se a certeza de poder distinguir com segurança entre vida e morte, entre ator e marionete. E segundo Lehmann essa dissolução entre a fronteira do vivo e do não-vivo estabelece novos limites para a estética corporal do teatro.

Com o recurso de uma técnica cinematográfica as imagens se intensificam potencializando seu aspecto fantasmagórico. E logo se faz uma associação com almas que retornam dos mortos e buscam contato com os vivos. E sua teatralidade só existe por meio da participação do espectador que se identifica com este espectro “presente” na cena. E o efeito de presença está justamente nesta relação. A aproximação entre a máscara, a projeção e a sonoridade aparentam um corpo real, levando-nos a transitar entre os níveis da realidade, uma metáfora do mundo fantasmagórico do teatro.

lui. C'est la raison pour laquelle je n'ai pas voulu définir de façon continue et trop distincte l'origine et la matérialité de ces bruits et des sons qui envahissent l'espace scénique (Tradução Helena Mello).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Evidentemente, eu oscilarei toda minha vida entre duas atitudes: a primeira estando a necessidade obsessiva de me expandir em direção a novos jogos, porque eu sou também uma criatura relacional que se esforça para reencontrar outros humanos e outros imaginários; a segunda estando mais solitária, de encravar a mesma chave, de aprofundar os mesmos gestos de criação, sempre em pesquisa de uma realidade fugitiva. Em todo caso, a mim me parece que o teatro pode servir ao menos para isso, encontrar as novas maneiras de compreender o real, de colocar questões (MARLEAU apud FÉRAL, 2001, p.234).¹

Partindo da intenção de compreender a encenação de “Les aveugles”, de Denis Marleau, em relação ao efeito de presença e as múltiplas camadas que a constituem, foram utilizadas algumas categorias para viabilizar a investigação. Assim, os dois principais universos, que compõem a peça pesquisada, do autor e do encenador – foram articulados como estratégia para conduzir o trabalho da análise e para acessar os vestígios do simbolismo e do teatro de Andróides de Maeterlinck presente nas fantasmagorias tecnológicas de Marleau.

A pesquisa sobre esta encenação foi sob a perspectiva do efeito de presença, por ser o determinante da perturbação e do jogo existente na peça, portanto estopim deste trabalho.

Com essa trajetória em mente, sem pretender encerrar nem esgotar o assunto, mas apontar reflexões como avaliação do processo, são apresentadas algumas considerações sobre: a possível contribuição desta encenação para o teatro contemporâneo; a construção do efeito de presença e as novas relações surgidas a partir dele assim como, os desdobramentos descortinados a partir do presente trabalho.

O objetivo de compreender a “presença” do ator que não está fisicamente na cena e as reflexões apresentadas sobre a escolha do diretor em ser fiel ao dramaturgo criando as fantasmagorias,

¹ Évidemment, j'oscillerai toute ma vie entre deux attitudes : la première étant le besoin obsédant de m'éparpiller vers de nouveaux enjeux, parce que je suis aussi une créature relationnelle qui s'efforce de rencontrer d'autres humains et d'autres imaginaires ; la seconde étant celle, plus solitaire, d'enfoncer le même clou, d'approfondir les mêmes gestes de création, toujours en quête d'un réel fugitif. En tout cas, à moi il me semble que le théâtre peut servir au moins à cela, trouver de nouvelles manières d'appréhender le réel, de poser des questions. (Tradução Helena Mello).

demonstram as múltiplas relações que essa encenação abriga entre presença e ausência, teatro e cinema, imagem e som, real e virtual, simbolismo e pós-humano, ator-projeção e espectador. Assim, a peça traz para o contexto atual, o debate sobre diferentes possibilidades acerca das teatralidades e do cenário futuro.

Cabe salientar que embora o ator não esteja no mesmo espaço-tempo que o espectador, há um complexo trabalho de interpretação. Isto porque cada ator teve que interpretar seis personagens e as gravações de voz e imagem foram feitas separadamente. Assim, o ator atuou amarrado, com a cabeça fixa na cadeira para a câmera e o texto foi gravado depois. O que divide de certa forma a atuação física da sonora, pois o ator atuou para a câmera e para o microfone separadamente. Além disso, como as filmagens foram feitas em plano-sequência para cada personagem, cada ator gravou seis vezes, em tempo real, tendo que aguardar as deixas e contracenar imaginariamente, pois os outros (alguns ele mesmo) não estavam presentes.

Marleau trabalhou cada personagem, gravando suas vozes e imagens, que foram tratadas e depois sincronizadas. Ou seja, primeiro houve uma “decupagem” do ator, depois uma remontagem do mesmo para que a cena fosse construída. Para realizar a análise o processo foi inverso. A partir do todo, foi necessário fragmentar a encenação, o que deu origem as categorias, possibilitando então, adentrar na encenação e compreender a busca de Marleau.

Embora não haja um encontro real entre ator e espectador, é possível afirmar que ocorrem alguns encontros possíveis... Primeiro entre Marleau e Maeterlinck. O diretor fiel ao dramaturgo concretiza a busca deste por um teatro de andróides. Proporcionando ao espectador adentrar no universo de Maeterlinck. E diante de um ambiente estático e sonoro, o público entra em contato com o simbolismo, viaja no tempo e no espaço e é levado a imaginar... O mar, o cachorro, o sacerdote e todas as figuras descritas na encenação.

Outra questão é o jogo colocado através do efeito de presença que leva a crer que o ator está em cena, proporcionando uma nova forma de convívio. Tamanha é a semelhança com o real, que ocorre uma troca com as máscaras videográficas, olhando-as nos olhos e compartilhando a sua angustia. E, apesar de não ser o mesmo convívio existente entre ator e espectador ao vivo, há uma nova forma de convívio. E esta se dá pela sensação de real, gerado pelo efeito de presença. Este jogo é um dos causadores da perturbação sentida pelos espectadores.

Tal perturbação é perceptível através do silêncio da plateia atenta as fantasmagorias e no ar de espanto coletivo ao final do espetáculo, quando a luz mostra que não há ator no palco, somente máscaras. Outros fatores são: o estranhamento ocasionado pela máscara videográfica; a presença sonora das vozes dos atores; o texto, que ao abordar a questão da morte potencializa a atmosfera de angustia presente no ambiente. Outro aspecto é a teatralidade do espectro, que faz com que o espectador se reconheça em algo que não tem vida e que, portanto, contribui com a inquietação sentida pelo espectador. A partir da dialética entre morte e vida, presença e ausência, gerada por esses clones virtuais, surge mais uma relação, entre a plateia e as fantasmagorias.

A busca de Maeterlinck, em dar ênfase à palavra através de um ator, que parecesse ter vida sem tê-la, só se fez possível, graças aos novos recursos utilizados de forma poética por Marleau. O que evidencia que esses recursos (de imagem e de som) representam um capítulo a mais na história das relações da cena com a tecnologia.

Cabe ainda ressaltar, que a partir do século XX, com a possibilidade da gravação da voz e da imagem, além do surgimento do rádio, da fotografia e do cinema, tal recurso vem sendo incorporado pelas vanguardas e estreitando o diálogo entre teatro e cinema. Marleau utiliza os recursos do cinema no palco e gera o efeito de presença. Tal efeito também vem sendo explorado no cinema, que busca esta sensação de real através do 3D. Com o avanço das “novas imagens” nos

anos 80 e depois da virtualidade, aparecem novas transformações no domínio da criação e da difusão e da realização dos espetáculos, surgindo questões em relação à definição mesma da cena e da tela, do ator e do espectador.

Diante de uma cultura das imagens, as técnicas virtuais colocam em questão a definição dos diferentes elementos e parceiros que compõem a essência de uma representação teatral. As novas tecnologias conduzem uma ligação que funde o espectador e a imagem, transformando o sentido de “ver”, materializando sons e oferecendo o invisível a olho nu.

A encenação da imagem cinematográfica, da montagem televisiva ou da velocidade dos *links* na Internet, ilumina um olhar e um comportamento cada vez mais midiaticizado e essencialmente estético. Os níveis de interfaces variam, nos corpos plugados e vão do nível mais superficial, até o nível mais imersivo. Tudo que ocupa um lugar na cena se reveste com seu manto de ilusão, jogo e encenação.

E numa época onde os *ciborgues* se movem no *ciberespaço* enquanto seus corpos ficam *plugados* no computador, com as possibilidades da telepresença, com as técnicas de *motion capture* dos atores que permitem fazer nascer as marionetes, com o desenvolvimento do virtual, Picon-Vallin ressalva sobre as novas potencialidades e novos perigos.

Porque, se o princípio estrutural do teatro é exatamente a relação múltipla, a troca entre os seres humanos reunidos, assim como a tecnologia das imagens simples ou sofisticadas permite transformar, modificar essa relação, essa intersecção, sem a anestésiar, mas a tornando mais consciente e/ou mais sensível, toca o coração do teatro e, por isso, deve ser interrogada, como deve ser também o desinteresse obstinado do número de artistas de teatro para as novidades (PICON-VALLIN, 1998, p.9-10) ².

² Car si le principe structurel du théâtre est bien la relation multiple, l'échange entre des êtres humains rassemblés, lorsque la technologie des images, simple ou sophistiquée, permet de transformer, de modifier cette relation, cette interaction, sans l'anesthésier, mais en la rendant plus consciente et/ou plus sensible, elle touche au coeur même du théâtre et, pour cela, doit être interrogée, comme doit l'être aussi le désintérêt obstiné de nombre d'artistes de théâtre pour les nouvelles (Tradução Helena Mello).

Assim, as telas permitem abrir a cena para novos espaços, podem transformar a percepção do público, permitir a exploração de um mundo em transformação, e possibilitar a imaginação. E é esta uma das contribuições teóricas das vanguardas que identificaram a bidimensionalidade própria do espetáculo teatral, que é sempre simultaneamente acontecimento real e acontecimento fictício. E entre o real e o ilusório emerge a figura da caverna, de algum modo platônica, assistindo a realidade através de um mundo de sombras. É o vazio da vida, convivendo com o inanimado.

E o ator virtual de “Os Cegos”, em três dimensões, tão ausente quanto presente, gera um vazio ao apresentar a morte originando um espetáculo sem o convívio tradicional, mas com uma nova forma de convívio. Isso porque existe a crença de que há alguém no palco. Através do efeito de presença aflora a sensação de convívio, ocorre o crédito nesta “presença”. Mas, que convívio seria este? Seria um “convívio virtual”? Por outro lado, o real é o espectador imóvel, isolado, sem direito de interferir, aplaudindo uma luz. Mas, por que o espanto? No mundo de hoje as relações são cada vez mais virtuais. A comunicação é por *e-mail*, os encontros com os amigos, pelas redes sociais, as conversas “ao vivo” pelo *skype*, as notícias chegam em tempo real pelo *twitter* e, quando ao vivo, num bar, o importante é “postar” a foto desse momento pelo *iphone*.

Se o convívio é virtual em inúmeras situações, por que a perturbação pelo convívio, também virtual, com o ator no teatro?

O fato é que é estranho ver um espetáculo com o ator ausente, pois não há uma relação direta. É válido dizer que não há um convívio real entre o ator e o espectador. Por outro lado, Féral³ coloca que é esta a força do espetáculo “Les aveugles”. O fato de suscitar a impressão de que existe o “aqui e o agora”, embora não exista, por que o ator não está lá.

Mas como não sabemos e vemos as marionetes, estamos vendo o tempo vivo. E este é o prazer do teatro. Quando temos uma marionete

³ Em entrevista concedida em outubro de 2010, em Salvador/Bahia.

diante de nós e acabamos acreditando que esta marionete esta presente. Podemos então dizer que a tecnologia desloca o aqui e agora, o recria, pois a ilusão é perfeita.

O fato é que tal encenação nos leva a pensar que talvez estejamos em meio a um processo de redefinição dos limites do teatro. Estamos diante da necessidade de repensar os princípios estéticos do teatro contemporâneo frente às novas tecnologias, uma vez que elas possibilitam deslocarmos o “aqui e agora” e o surgimento de um “outro” convívio.

Além disso, a trajetória da pesquisa aponta possíveis desdobramentos; elencam-se aqui algumas perspectivas que se descortinam como possibilidade para futuros trabalhos.

Pode-se destacar que a encenação de “Os Cegos”, de Denis Marleau rompe com algumas premissas do teatro, a partir do momento que retira o ator da cena e o substitui por seu duplo videográfico. Evidenciando novas possibilidades surgidas com os recursos tecnológicos existentes e a necessidade da ampliação dos limites do teatro.

Outra questão é que com essas tecnologias surge a necessidade do ator saber atuar para os diferentes veículos, para poder dialogar com esses recursos. Além disso, os registros de voz e imagem podem beneficiar o ator, quando utilizados em processos de criação.

Surgem também, a partir da discussão apresentada neste trabalho, questões que decorrem da relação com o espectador que são da ordem do convívio. Afinal, que encontro é este entre sujeitos, visíveis e invisíveis?

Além disso, o espetáculo nos leva a questionar se essas tecnologias nele envolvidas estão introduzindo um novo paradigma na sociedade. E o que fazer para preservar aquilo que não se dá a ver, mas é parte essencial de nossa humanidade, o “entre”, o convívio, o pensamento, o silêncio?

Enfim, cabe fazer um apontamento em relação a tecnologia que embora seja concebida dentro de um princípio de produtividade

industrial, de automatização dos procedimentos para a produção em larga escala, nas artes ela pode produzir objetos singulares, singelos e "sublimes", como as máscaras de Marleau. Portanto a apropriação que a arte faz do aparato tecnológico que lhe é contemporâneo difere significativamente daquela feita por outros setores da sociedade. E esta talvez seja uma das funções da arte hoje.

E para concluir, vale relatar que o espetáculo de Marleau, sem ator fisicamente no palco, me encantou, tocou e perturbou. Como explicar a emoção sentida junto com aquelas máscaras, que pareciam vivas? Foi uma experiência tão impressionante que só pude falar sobre o espetáculo um mês depois. Precisei digerir e tentar entender... E assim, como Barba (2009, p.131) que se encantou com a presença do cavalo em cena, que fazia explodir as dimensões que dominavam o palco, as máscaras videográficas me fizeram repensar a arte teatral.

E me senti viva diante da representação da morte. "Os cegos" me transportaram para um outro lugar e provocou uma reflexão sobre a presença do ator, as possibilidades da tecnologia, as novas relações virtuais que encantam e perturbam... E nesta dialética entre presença e ausência, real e virtual, para Marleau: "o teatro também pode procurar instaurar novas relações entre o espectador e o ator fora dos laços comuns, do bom gosto, do familiar, dos valores tranquilizadores que reconfortam" (apud PROUST, 2010, p.68) ⁴.

E assim, como pesquisadora, não poderia me esquivar da discussão que as fantasmagorias trazem para a cena contemporânea. Como atriz, eu não tive como negar a perturbação vivida e nunca antes sentida num espetáculo teatral. Como espectadora, ficou evidente o fascínio ao assistir as máscaras videográficas. Como habitante de São Paulo foi uma oportunidade de viver quarenta e cinco minutos de silêncio e poesia sonora. Como pesquisadora, foi a oportunidade de realizar um profundo mergulho em relação ao fazer teatral contemporâneo.

⁴ A as manière aussi le théâtre peut chercher à instaurer de nouvelles relations entre Le spectateur et l'acteur em dehors des lieux communs, du bom goût, du familier, des valeurs rassurantes qui réconfortent. (Tradução Helena Mello).

REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, Nicola. Dicionário de filosofia. Tradução Alfredo Bosi. São Paulo : Martins Fontes, 2000.
- ASSELIN, Olivier. *Le fantôme et L'autome*. De La reproductibilité technique sur La scène, in: *Modernité de Maeterlinck, Denis Marleau - Alternatives Théâtrales 73-74*. Belgique, 2002.
- Disponível em: WWW.alternativestheatrales.be/catalogue/revue/73-74
Acesso em 02 out. 2010.
- BALAKIAN, Anna. *O Simbolismo*. Tradução José Bonifácio. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BARBA, Eugenio. *A canoa de papel: Tratado de antropologia teatral*. Brasília: Teatro caleidoscópico, 1994.
- BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- BARTHES, Roland. *Efeito A Realidade*. Trad. Richard Howard. Oxford: Blackwell, 1986. (p.141-148).
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Organização da edição brasileira: Willi Bolle. Belo Horizonte: Editora da UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.
- _____. *Walter Benjamin e o projeto das passagens*. Tradução: Ana Luiza de Andrade - Belo Horizonte. Editora UFMG; Chapecó, SC, Editora Universitária Argos. 2002.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet; prefácio Jeanne Marie Gagnebin. 7. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BOLLE, Willi. *Fisiognomia da metrópole moderna: representação da história em Walter Benjamin*. São Paulo: Edusp – Editora da Universidade de São Paulo, 1994.
- BONFITTO, Matteo. *A cinética do invisível*. In: Sala preta, n°2. São Paulo: 2002.

- CARPEAUX, Otto Maria. *História da literatura ocidental*. Volume 07, 2ª edição. Rio de Janeiro: Alhambra, 1978.
- COELHO, Leticia Castilhos. *Revelando a paisagem através da fotografia: construção e aplicação de um método - Porto Alegre vista do Guaíba*. Dissertação defendida pelo PROPUR. Porto Alegre, 2011.
- CONARGO, Óscar. *Qué es La teatralidad? Paradigmas de La Modernidad*. In: *Telefondo*, nº1, 2005.
- Disponível em: WWW.telefondo.org.
- Acesso em 10 jan. 2012.
- CONNOR, S. *Performance Pós-Moderna, Cultura Pós-Moderna*. São Paulo: Ed. Loyola, 2004. (p.109–127).
- DE MARINIS, Marco. *Comprender el teatro: lineamientos de una nueva teatrología*. Editora Galerna: Buenos Aires, 1997.
- DUSIGNE, JEAN-FRANÇOIS. L'incandescence, la fleur et le garde-fou. In: *Brûler les Planches, crever l'écran – la présence de l'acteur*. França : L'entretemps éditions, 2001.
- ECO, Umberto. A estrutura e a ausência. In: *A estrutura ausente*. São Paulo: Perspectiva, 2007. (p. 322-361).
- ERULI, Brunella. Du texte-matériau au texte-fondation, in: *Modernité de Maeterlinck, Denis Marleau - Alternatives Théâtrales 73-74*. Belgique, 2002.
- Disponível em: WWW.alternativestheatrales.be/catalogue/revue/73-74
- Acesso em 02 out. 2010.
- EVREINOFF, Nicolas. *Le théâtre dans La vie*. Paris: Librairie Stock, 1930.
- EVREINOFF, Nicolas. *O eterno show*. In: *Revista Performáticos, Performance e Sociedade*. Brasília. Editora da UNB, 1996. (p. 96 – 106).
- FARCY, Gérard-Denis. Du singulier au pluriel. In : *Brûler les Planches, crever l'écran – la présence de l'acteur*. França : L'entretemps éditions, 2001.
- FÉRAL, Josette. *Acerca de La teatralidad*. Buenos Aires: Nueva Generación, 2003.

- FÉRAL, Josette. *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras*. Buenos Aires: Galerna, 2004.
- FÉRAL, Josette. *Mise em scène et jeu de l'acteur*. Canadá: Éditions Jeu/Éditions Lansmann, 2001.
- FÉRAL, Josette. Encontros com Ariane Mnouchikine: erguendo um monumento ao efêmero; tradução Marcelo Gomes. Editora Senac, São Paulo, 2010.
- FERNANDES, Sílvia. *Teatralidades contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- FORTIN, Sylvie. *Contribuições possíveis da etnografia e da auto-etnografia para a pesquisa na prática artística*, artigo publicado na *Revista Cena*, periódico do programa de pós-graduação de artes cênicas, do Instituto de artes, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, número 7, 2009.
- FOUCAULT, M. *Isto não é um cachimbo*. São Paulo: Ed. Paz e terra, 2007. (p. 16-36, 57-77).
- GASSNER, John. *Mestres do Teatro II*; 2ª edição, tradução Alberto Guzik e J. Guinsburg. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1996.
- GODARD, Colette. Denis Marleau, formaliste et sensible, in: *Modernité de Maeterlinck, Denis Marleau - Alternatives Théâtrales 73-74*. Belgique, 2002.
- Disponível em: WWW.alternativestheatrales.be/catalogue/revue/73-74
Acesso em 02 out. 2010.
- HOUAISS, Antônio. *Dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2009 – 1ª edição.
- ISMERT, Louise. Une fantasmagorie technologique, entretien avec Denis marleau, in: *Modernité de Maeterlinck, Denis Marleau - Alternatives Théâtrales 73-74*. Belgique, 2002.
- Disponível em: WWW.alternativestheatrales.be/catalogue/revue/73-74
Acesso em 02 out. 2010.
- JACQUES, Hélène. Le processus singuliers d'ubu: masques tragiques et installations ludiques: entretien avec Denis Marleau et Stéphanie Jasmin. In: *Spirale*, n° 236. Canadá: Printemps. 2011.

JASMIN, Stéphanie. Parcours du personnage vidéo, miroir, multiplication et effacement de l'acteur, in: *Modernité de Maeterlinck, Denis Marleau - Alternatives Théâtrales* 73-74. Belgique, 2002.

Disponível em: WWW.alternativestheatrales.be/catalogue/revue/73-74
Acesso em 02 out. 2010.

JASMIN, Stéphanie. A não-ação como terreno fértil para o trabalho do ator, In: *Urdimento*, Florianópolis, Vol 1, n.08, 2006.

Disponível em: WWW.ceart.udesc.br/urdimento/2006
Acesso: 16 set. 2010.

JASMIN, Stéphanie e MARLEAU, Denis. Le processus singuliers d'UBU: masques tragiques et installations ludiques, In: *Spirale*, Canada, n.236, 2011.

JOUVET, Louis. *Testimonios Sobre el Teatro*. Buenos Aires: Psique, 1953.

KANTOR, Tadeusz. *O teatro da morte*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

KANTOR, Tadeusz. O teatro da morte. In: *Sala preta*, n°2. Tradução Sílvia Fernandes. São Paulo: 2002.

KOTHE, Flávio R. (Org.) *Walter Benjamin* (textos de) Trad. Flávio R. Kothe; EDIT. ÁTICA. São Paulo, 1985 (Coleção Grandes Cientistas Sociais – n° 50).

KRYSINSKI, Wladimir. Denis Marleau ou La sublimation de La forme, in: *Modernité de Maeterlinck, Denis Marleau - Alternatives Théâtrales* 73-74. Belgique, 2002.

Disponível em: WWW.alternativestheatrales.be/catalogue/revue/73-74
Acesso em 02 out. 2010.

KURAPPEL, Alberto. *El video como signo del lenguaje espectacular*. Dramaturgia Contemporânea, Estética de la insatisfacción en el Teatro-Performance. Chile: Ed. Cuarto Propio, 2004. Pp. 129-143.

LEFEBVRE, Paul. En porte-à-faux. Denis Marleau dans Le contexte du théâtre québécois, in: *Modernité de Maeterlinck, Denis Marleau - Alternatives Théâtrales* 73-74. Belgique, 2002.

Disponível em: WWW.alternativestheatrales.be/catalogue/revue/73-74

Acesso em 02 out. 2010.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

LEHMANN, Hans-Thies. Teatro pós-dramático e teatro político. In: *Revista Sala Preta*, nº3, 2003.

LEVY, Pierre. *O que é virtual*. São Paulo: Editora 34, 2009.

LUTAUD, Christian. Une propédeutique à la vie intérieure, Denis Marleau met em scène Intérieur, in: *Modernité de Maeterlinck, Denis Marleau - Alternatives Théâtrales 73-74*. Belgique, 2002.

Disponível em: WWW.alternativestheatrales.be/catalogue/revue/73-74

Acesso em 02 out. 2010.

LYOTARD, J.F. Resposta à pergunta: O que é pós-moderno? In: *O pós-moderno explicado às crianças*. Lisboa: Ed. Paz e Terra S/A, 2007. (p.13-27).

LYOTARD, J.F. *El diente, La palma de La mano. Dispositivos pulsionales*. Madrid: Fundamentos, 1981.

MAETERLINCK, Maurice. *Los Ciegos*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2009.

MANCEL, Yannic. Denis Marleau, l'étranger transatlantique, in: *Modernité de Maeterlinck, Denis Marleau - Alternatives Théâtrales 73-74*. Belgique, 2002.

Disponível em: WWW.alternativestheatrales.be/catalogue/revue/73-74

Acesso em 02 out. 2010.

MATOS, Olgária. *Discretas esperanças - Reflexões filosóficas sobre o mundo contemporâneo*. São Paulo: Editora Nova Alexandria, 2006.

NOVAES, Adauto. *Muito além do espetáculo*. São Paul: Editora Senac, 2005.

PAVIS, Patrice. A análise dos espetáculos: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PROUST, Sophie. *Denis Marleau – introduction et entretiens*, in: *Actes Sud-Papiers*. Paris: Leméac, 2010.

PROUST, Sophie. Le ventre dès répétitions, in: *Modernité de Maeterlinck, Denis Marleau - Alternatives Théâtrales 73-74*. Belgique, 2002.

Disponível em: WWW.alternativestheatrales.be/catalogue/revue/73-74

Acesso em 02 out. 2010.

PICON-VALLIN, Béatrice. *Les Écrans sur la Scène*. Suisse: L'âge d'homme, 1998.

PICON-VALLIN, Béatrice. *A arte do teatro entre tradição e vanguarda*. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto: Letra e imagem, 2006.

PICON-VALLIN, Béatrice. *A cena em ensaios*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PELICORI, Ingrid. *Caligrafia de la voz*. Buenos Aires: Leviatán, 2007.

ROUBINE, Jean-Jacques. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Tradução André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A Linguagem da encenação teatral*. Tradução Yan Michalski. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

ROSENFELD, Anatol. *A arte do teatro: aulas de Anatol Rosenfeld (1968)*. Registradas por Neusa Martins. São Paulo: Publifolha, 2009.

SANTAELLA, L. *Cultura e artes do Pós-Humano*. São Paulo: Ed. Paulus, 2004. (p.200-207, 282-301).

SILVA, M. I. S. e. *Desdobramentos do ator e do personagem pela máscara videográfica*. Bahia: Repertório Teatro & Dança, v. 14, p. 13-20, 2010.

SCHAFER, R. Murray. *O ouvido pensante*. São Paulo: Editora da UNESP, 1991.

SETTI, Isabel. O corpo da palavra não é fixo deixa-se tocar pelo tempo e seus espaços. In: *Sala Preta*, n.7. São Paulo: ECA/USP, 2007, PP. 25 – 31.

SOUICY, Gaétan. Ubu Profane, in: *Modernité de Maeterlinck, Denis Marleau - Alternatives Théâtrales 73-74*. Belgique, 2002.

Disponível em: WWW.alternativestheatrales.be/catalogue/revue/73-74
Acesso em 02 out. 2010.

SPRITZER, Mirna. Ator e palavra: práticas da vocalidade. In: *Memória ABRACE*, 2010.

Disponível em: WWW.portalabrace.org/portal/memorial
Acesso em 22 mar. 2010.

_____. Silêncio, escuta e a performance da palavra. *Memória ABRACE*, 2009.

Disponível em: WWW.portalabrace.org/portal/memorial

Acesso em 29 mar. 2010.

VALÉRY, Paul. *Variedades*. Tradução Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Ed. Iluminuras, 1991.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. Tradução de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, Recepção e Leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

_____. *Escritura e Nomadismo*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.

_____. *A letra e a voz*. São Paulo: Cia. da Letras, 1993.

_____. *Introdução à poesia oral*. São Paulo: Ed. Hucitec, 1997.

WILSON, Edmund. *O castelo de Axel: Estudos sobre a literatura Imaginativa de 1870 a 1930*. Tradução José Paulo Paes. São Paulo: Editora Cultrix, 1993.

LINKS:

Site do grupo UBU:

<http://www.ubucc.ca/spip.php?page=contact>

<http://archee.qc.ca>

<http://www.josette-feral.org>

<http://www.youtube.com/watch?v=2hpyAMxAg-8>

<http://www.nac-cna.ca/fr>

<http://www.andrasound.org>

ANEXOS

Ficha técnica:

Les Aveugles –Fantasmagorie Technologique, de Maurice Maeterlinck
- UBU, COMPAGNIE DE CREATION (CANADÁ)

Colaboração Embaixada do Canadá em Lisboa

Co-produção Musée d'Art Contemporain de Montréal e Le Festival d'Avignon

Apoio Conseil des Arts et des Lettres Du Québec; Conseil des Arts Du Canada; Conseil des Arts de Montréal; Ministère des Affaires Etrangères et du Commerce International Du Canada; Ministère de la Culture et des Communications du Québec; Fonds de Stabilisation et de Consolidation des Arts ET de la Culture du Québec; Ambassades Du Canada à Berlin et à Bruxelles; Centre Culturel Canadien de l'Ambassade du Canada à Paris; Délégation Générale du Québec à Paris et à Bruxelles; Ministère des Relations Internationales du Québec.

Criação Denis Marleau

Intérpretes Céline Bonnier e Paul Savoie

Colaboração artística Stéphanie Jasmin

Vídeo Pierre Laniel

Consultor de Vídeo e Edição Yves Labelle

Editor de Vídeo Michel Pétrin

Som Nancy Tobin

Maquilhagem Angelo Barsetti

Director Técnico (digressão) Pierre Bérubé

Técnico (digressão) Paul Deguire

Coordenador de Digressão e Projecto Maude Jasmin

Duração 0h45 (s/ intervalo)

Língua Francês

LISTA DE IMAGENS:

Capa – Foto retirada da internet. Disponível em:

<<http://reelvirtuel.univ-paris1.fr/files/gimms/>>

Página 17 – Foto retirada da Revista Alternatives Théâtrales 73-74. Belgique, 2002. Disponível em:

<http://www.alternativestheatrales.be/catalogue/revue/73-74>

Página 24 – foto retirada da internet. Disponível em:

<http://81.93.4.190/Residents/theatredunord/Public/documentation.php?ID=131>

Página 36 - Foto retirada da Revista Alternatives Théâtrales 73-74. Belgique, 2002. Disponível em:

<http://www.alternativestheatrales.be/catalogue/revue/73-74>

Página 52 – Foto retirada da internet. Disponível em:

http://en.wikipedia.org/wiki/File:1797_Robertson_phantasmagoria_CauchineChapel_RueDesChamps_Paris.png

Página 63 - Foto retirada da internet. Disponível em:

<http://etnografiacircunstancia.blogspot.com.br/2011/06/o-mundo-e-uma-bolsa.html>

Página 78 - Foto retirada da internet. Disponível em:

<http://schrijversgewijs.be/schrijvers/maeterlinck-maurice/>

Página 104 - Foto retirada da internet. Disponível em:

<http://www.sescsp.org.br/sesc/revistas/subindex.cfm?Paramend=1&IDCategoria=6679>

Página 113 – Foto retirada da internet. Disponível em:

http://www.ctalmada.pt/cgi-bin/wnp_db_dynamic_record.pl?dn=db_festivals&sn=festival_2003&orn=19

Les Aveugles

<http://www.youtube.com/watch?v=4lghK9-5Bpw>

<http://www.youtube.com/watch?v=2hpyAMxAg-8>

QUESTIONÁRIO

1. Conseguimos reproduzir voz e imagem, mas será que a presença do ator consegue ultrapassar o veículo mediador? Seria possível reproduzir a presença?
2. Segundo Denis Marleau: “a presença permanece uma questão que só pode ser enfrentada pelo caminho da voz e do corpo, não vejo como possa ser diferente”. Se o corpo e a voz podem ser mediados, então a presença também, não?
3. Segundo Paul Zunthor: “a presentificação performancial de um enunciador e de seus ouvintes implica uma mediação que é vocal. Assim, a vocalidade se torna o veículo mediador do texto para emoção, para a corporeidade deste texto”. Ou seja, o ator é um mediador do texto para o público. Então em os cegos, onde o ator se apresenta mediado temos uma meta-mediação?
4. Em “Os cegos” a presença dos atores é virtual. Desta forma, não temos o “aqui e agora” (segundo Benjamin), nem o ato convival (Dubatti). Sendo assim, esse trabalho não poderia ser considerado teatro? Ou hoje com as novas tecnologias podemos ter um teatro reprodutível?
5. Em “Os cegos” o ator não está ao vivo, assistimos a uma projeção. Este ator não representa ao vivo, ele já representou como no cinema. Podemos então dizer que estamos diante de um “cinema-teatro”?
6. Partindo da idéia de Richard Schechner (2003, p. 28), de que é através da interatividade que o registro “in vitro” se tornará vivo. Podemos dizer que é através do espectador que o ator em “Os cegos” se concretiza, ou seja, se torna presente?

TERMOS DE CONSENTIMENTO DAS ENTREVISTAS:

de Picon-Vallin picon-vallin@ivry.cnrs.fr

para maíra castilhos <mcastilhos@gmail.com>

data 27 de abril de 2011 15:49

assunto Re: interview

Je vous donne l'autorisation de citer cet entretien par ce présent mail, inutile de faire remplir le formulaire . bien à vous
BPV

<Termo de consentimento Mme Picon-Vallin.pdf>



TERMO DE CONSENTIMENTO

Eu, Denis Marleau, portador do documento _____
abaixo assinado, consinto a utilização de minha entrevista na dissertação de
mestrado da aluna Maíra Castilhos Coelho do Programa de Pós Graduação em
Artes Cênicas da UFRGS. A entrevista selecionada será usada, exclusivamente,
para fins acadêmicos, posto que faz parte da pesquisa de mestrado da referida
aluna.

Assinatura

E-mail: denismarleau@gmail.com



Assinatura da pesquisadora.

E-mail:

Assinatura da orientadora.

E-mail:

Montreal, 24 de abril de 2012.

TERMO DE CONSENTIMENTO

Eu, ENRICO PITOZZI, portador do documento AO2582428 abaixo assinado, consinto a utilização de minha entrevista na dissertação de mestrado da aluna Maíra Castilhos Coelho do Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da UFRGS. A entrevista selecionada será usada, exclusivamente, para fins acadêmicos, posto que faz parte da pesquisa de mestrado da referida aluna.

Assinatura

E-mail: enrico.pitozzi@unibo.it

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Enrico Pitozzi', is written over a light blue rectangular background.

Assinatura da pesquisadora.

E-mail:

Assinatura da orientadora.

E-mail:

Bologna, 03 de Janeiro de 2011.

TERMO DE CONSENTIMENTO

Eu, Josette PERAZ, portador
(a) do documento (tipo e número) _____,
abaixo assinado, consinto a utilização de minha entrevista na dissertação de
mestrado da aluna Máira Castilhos Coelho do Programa de Pós Graduação em
Artes Cênicas da UFRGS. A entrevista selecionada será usada, exclusivamente,
para fins acadêmicos, posto que faz parte da pesquisa de mestrado da referida
aluna.

Assinatura



E-mail:

Telefone:

51-3422297

Assinatura da pesquisadora.

E-mail:

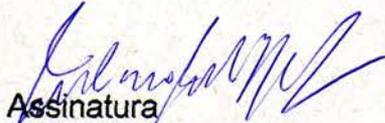
Assinatura da orientadora.

E-mail:

Salvador, ____ de _____ de 2010.

TERMO DE CONSENTIMENTO

Eu, Juliana Jardim Barboza, portadora o documento RG 17.470.199-8, abaixo assinada, consinto a utilização de minha entrevista na dissertação de mestrado da aluna Maíra Castilhos Coelho do Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da UFRGS. A entrevista selecionada será usada, exclusivamente, para fins acadêmicos, posto que faz parte da pesquisa de mestrado da referida aluna.



Assinatura

E-mail: jujarbar@gmail.com

Assinatura da pesquisadora.

E-mail:

Assinatura da orientadora.

E-mail:

São Paulo, 5 de maio de 2011.

TERMO DE CONSENTIMENTO

Eu, Stéphanie Jasmin, portador do documento _____ abaixo assinado, consinto a utilização de minha entrevista na dissertação de mestrado da aluna Maíra Castilhos Coelho do Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da UFRGS. A entrevista selecionada será usada, exclusivamente, para fins acadêmicos, posto que faz parte da pesquisa de mestrado da referida aluna.

Assinatura

E-mail: stejasmin@hotmail.com



Assinatura da pesquisadora.

E-mail:

Assinatura da orientadora.

E-mail:

Montreal, 24 de abril de 2012.