

Hipólito e Fedra

nos caminhos de um mito

Carlos A. Martins de Jesus, Claudio Castro Filho,
José Ribeiro Ferreira (coords.)

IMPrensa DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
COIMBRA UNIVERSITY PRESS



A UTOPIA DA “CRIAÇÃO EM ESTADO PURO”: CONSIDERAÇÕES SOBRE A ENCENAÇÃO DOS CLÁSSICOS HOJE

FERNANDA LAPA
Universidade de Évora

Como pôr em cena a tragédia antiga nesta outra ordem trágica do século XXI, agora já não da responsabilidade dos deuses, mas dos homens, é o desafio que se coloca aos encenadores que, como eu, se atrevem a aceitá-lo, e é junto dos teóricos e investigadores que procuramos abrigo seguro, na esperança vã de não os traíremos. Depois, porque arte sem invenção é matemática, e o caminho trágico é o atravessar de um limite, tentamos criar um conjunto de códigos teatrais que tornem legível para o espectador atual a obra da qual não é necessariamente um conhecedor.

Citando Gilson Motta, doutor em filosofia, cenógrafo e figurinista brasileiro, “pensar a encenação do texto grego na atualidade é pensar na relação existente entre o passado, a tradição, as origens do teatro ocidental e todas as formas de rutura estabelecidas pela própria cultura pós-moderna”.

De ruturas e colisões se caracteriza o nosso século, na vida quotidiana e na arte. E de heterotopias, segundo o conceito de Foucault. A encenação contemporânea da tragédia retoma-a, questionando os aspetos políticos, sociais e mesmo estéticos do nosso tempo. A proliferação e sobreposição de signos em contradição, ainda nas palavras de Motta, “dissolvem a ideia da arte unificada; rompem com o princípio da identidade”.

Nas minhas tentativas (por vezes desastradas) de encenar os clássicos gregos, afinal só Eurípides, tentei levar em linha de conta alguns destes conceitos. Em *As Bacantes*, no auditório ao ar livre da Fundação Gulbenkian, o espaço sonoro da cidade interferia no espetáculo – aviões que sobrevoavam o espaço cénico, ruídos da Feira Popular etc. –, integrado no próprio espaço da (re)apresentação, opondo-se a Dioniso. Um Dioniso nu, adormecido numa anta, no meio das águas como divindade infernal, despertado por um coro de mulheres ironicamente vestidas com símbolos do imaginário masculino (roupa interior e casacos de pele), transportando a sua máscara sagrada. O Deus despertado e liberto emitia sons guturais que chegavam ao *ἔγω* e mais tarde ao “eu” – gritado e repetido à exaustão por esse grande intérprete que é o ator João Grosso –, sendo finalmente manietado com um colete de forças para que a sua loucura divina não voltasse a perturbar a razão da pólis, e desdobrado por um duplo, esse sim, subindo a 10 metros do solo numa escada Magirus, qual *deus ex machina*, para lançar o seu discurso final, no qual se misturavam os sons reais dos aviões e da cidade com sons gravados na banda sonora. Signos contraditórios e múltiplos que pretendiam, mais do que racionalmente

comunicar com o público, provocar nele a perturbação, o êxtase e “a não resposta” que a misteriosa obra de Eurípides encerra.

Nas tentativas seguintes de encenar a tragédia – *Hécuba* e *Medeia* (Eurípides), *Paisagem com Argonautas* e *Materiais de Medeia/ Medeia* (Heiner Müller e Eurípides) –, a questão da organização dos códigos teatrais e dos signos foi, desde o início, equacionada em função de uma tentativa de interpretação dramatúrgica das obras, do espaço cénico disponível, do público alvo, dos intérpretes em presença... e do orçamento. Questões aparentemente comezinhas surgem em confronto com a utopia da “criação em estado puro”.

Desde logo a fixação do texto (tradução) é, para mim, problema fulcral. A versão pode ser academicamente correctíssima mas, se o texto não contém musicalidade e poesia, e a tragédia é pura poesia – como diz Nietzsche, “a única forma de suportar o horror da existência” –, como trabalhar esse material primordial? Esta questão não é, provavelmente, compartilhada por muitos encenadores que, ao contrário de mim, não partem do texto para a imagem, fazendo antes o caminho inverso.

O coro, esse artifício trágico cuja função foge da ordem pragmática do real e que no dizer de Gilbert Murray “é um manifesto absurdo para todo o critério realista”, continua a colocar-se como uma questão sensível para a encenação – como fazê-lo cumprir a sua função “curativa”? Isto é, como transitar do horror e da dor para a beleza ou música puras se, citando novamente Murray, “a dor vos fez chorar, a beleza mudará o sabor das vossas lágrimas, mas sem as enxugar”? Coro, no seu significado primitivo seria dança, mas dança sagrada, extática – cada membro, cada músculo, por vezes em imobilidade absoluta, é capaz de exprimir emoções para as quais não existem palavras. Os intérpretes do coro, à semelhança do Teatro Noh, têm de ter domínio completo do seu corpo e da sua voz e é-lhes interdito imaginar uma história pessoal passada ou futura. Não são nem se comportam como personagens reais. Para mim, são matéria do sonho e é a partir dessa premissa que parto para a sua direção.

Um encenador é, ou deveria ser, um “companheiro seguro” para os intérpretes, aquele que propõe as regras do jogo mas os incita a jogar criativamente. Propõe-lhes um texto, uma dramaturgia do mesmo, um espaço cénico, um conjunto de códigos teatrais e acompanha-os na sua investigação, não só teórica, mas sobretudo enfocada nas suas competências como atores. Darei um exemplo da minha experiência, mais uma vez inspirada em Murray. Dirigi três atores diferentes na personagem do Mensageiro em *As Bacantes*, *Hécuba* e *Medeia*, e eu própria também a interpretei. Que lhes pedi (me pedi)? A recusa de uma interpretação radiofónica ou naturalista do texto e a revisitação do “estado de choque”: serenidade inicial, tensão continuamente aumentando através de modos e tons até a chegar ao paroxismo, cuidadosa queda até à quietude final, sem a menor rutura na continuidade. São indicações

preciosas de Murray as que me guiaram na direção desta personagem e mesmo no pulsar interno da encenação no seu todo: de início, parado, tranquilo, simples; apressa-se, engrandece, cai a tensão; pausa; aumenta o interesse, o mistério; espanto; excitação refreada; excitação plena, sustida, acelerada; acelera, continua a acelerar, levanta voo, a corrente desata-se, culmina; volta à quietude, mistério, pausa; final sustido com emoção. Expressividade explícita não condiz com tragédia antiga. Lembremo-nos do uso das máscaras, que colocavam as personagens para além do caráter, do gênero e do humano. A emoção deve “escorrer como um rio de lava através de uma montanha de gelo”, como defende Lawrence Flores Pereira, professor na Universidade Federal de Santa Maria (Brasil).

Afirma Gilbert Murray: “Toda a forma de arte tem as suas convenções. Pense-se no caso da ópera moderna. Fora do ilusionismo do espetáculo, poucas serão as formas artísticas mais absurdas, contudo o efeito emocional e estético de uma grande ópera é enorme. A analogia pode servir-nos para entender a tragédia grega. Recordemos que ela é, na sua essência, um ritual sagrado. Então poderemos entender a constante presença ou proximidade do sobrenatural. E até mesmo a dignidade formal da linguagem”.

Nas encenações da tragédia que me foram dadas criar confrontei-me com a conceção do espaço cénico frente a uma multiplicidade de possibilidades: palco à Italiana, *black-box*, auditório ao ar livre, elementos fundamentais na construção de signos cénicos. O encenador, se não for um cenógrafo, o que é o meu caso (embora tivesse assumido essas funções em *Hécuba* e *Paisagem com Argonautas/ Materiais de Medeia/ Medeia*), tem a seu lado um cocriador fundamental para a construção do sentido da obra. O diálogo entre os dois pode ser interminável. No entanto a minha proposta foi, sempre, referenciar o mundo grego, fundindo-o com novas matrizes imagéticas e estilísticas. A rutura, a ausência de um foco narrativo único, a sobreposição e mistura de estilos, a retomada da frontalidade da cena a partir da porta central e do eixo vertical da cena foram conceitos recorrentes e indicadores de rumos possíveis para a conceção dos espetáculos. Se, em *As Bacantes*, todo o auditório ao ar livre e a zona envolvente, o lago e a outra margem do lago, foram espaço de representação, já em *Medeia*, a cena estava aprisionada na caixa do palco à italiana com um edifício em altura, uma porta central e uma escada lateral. Em *Hécuba*, o solo era de areia, o que obrigava os jovens atores finalistas da Escola Superior de Teatro e Cinema a deslocarem-se com dificuldade, situação que servia os propósitos da encenação. Para além disso só tinham seis portas que abriam para mais areia e uma enorme porta deslizante, ao fundo de cena, que só era utilizada no Êxodo. Em *Paisagem com Argonautas/ Materiais de Medeia/ Medeia*, a cena na 'black-box' era vazia. Os meus alunos da Universidade de Évora, descalços e com fatos negros de cerimónia, manipulavam o lixo (que

durante o processo fomos selecionando) criando, unicamente, com os seus corpos e vozes, aquilo que Pavis diz ser um espetáculo: “um mundo concreto e um mundo possível no qual se misturam todos os elementos visuais, sonoros e textuais da cena”.

Perguntou-me, um dia, José Manuel Gonçalves Marques, que preparava uma tese de mestrado sobre Dioniso (*Dioniso, entre Cena e Mito*) se, durante os ensaios de *As Bacantes*, o estado de espírito da equipa se aproximava mais do êxtase ou do racional. Questão curiosa e de difícil resposta. Relembrei os factos e as emoções. Estas andavam, felizmente, à solta – sem elas só “teatro morto” – mas o companheiro seguro que deve existir em todos os homens e mulheres de teatro, prontamente as orientava para servir a obra. Dioniso, o deus do teatro, não pode nunca abandonar-nos sem nos emprestar um pouco da sua *mania* divina.