

## **Imagem Cênica, Tragédia e História:**

### **Uma reflexão sobre a cenografia de tragédias gregas na cena brasileira contemporânea**

*Scenic Image, Tragedy and History: A reflection about the scenography of Greek tragedy in the Brazilian stage*

Gilson Moraes Motta<sup>1</sup>

**Resumo:** O texto aborda o processo de revivificação da tragédia grega, ocorrido na cena mundial a partir do final da década de 1960. Este processo é observado na cena brasileira, em diversos espetáculos teatrais, de modo a revelar, por um lado, o papel fundamental da cenografia no sentido de formalizar o conceito de tragédia e, por outro, o sentido que o conceito de trágico adquire na cultura pós-moderna.

**Palavras-chave:** Imagem Cênica, Cenografia Brasileira, Tragédia, História.

*Abstract: This paper addresses the revivification process of Greek tragedy, which occurred on the global stage from the end of the 1960s. This process is observed in the Brazilian stage, in various theatrical shows, in order to reveal, on the one hand, the fundamental role of scenography for the formalization of the concept of tragedy and on the other, the meaning that the concept of tragic acquires in postmodern culture.*

**Keywords:** Scenic Image, Brazilian scenography, Tragedy, History.

<sup>1</sup> Artista cênico, cenógrafo, performer. Pesquisador em artes cênicas nas áreas de estética teatral, teatro brasileiro, cenografia, teatro de formas animadas. Graduado em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (1989), Mestrado em Filosofia (1995) e doutorado em Filosofia (2000). Professor da Escola de Belas Artes e do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Doutor em Filosofia.

## Introdução

A cenógrafa e diretora teatral britânica Pamela Howard inicia seu livro, intitulado “*Escenografía*” (HOWARD, 2004) na tradução espanhola, expondo várias definições de cenografia feitas por cenógrafos. Essa diversidade de opiniões revela que cada cenógrafo possui um senso muito peculiar do que vem a ser a Cenografia. Tais definições possuem pontos em comum e tal variedade acompanha os diferentes métodos de trabalho de cada cenógrafo, métodos que, por sua vez, são constantemente reelaborados de acordo com cada produção específica. Assim, a cenografia é uma arte que sempre se redefine em função das necessidades e questões estéticas geradas no interior da cultura teatral, mas também em função do surgimento de novos materiais, de novas tecnologias e de novos problemas plásticos e visuais que são colocados por disciplinas como as Artes Plásticas, a Arquitetura, o Urbanismo e as Artes Visuais. Conforme afirma Gianni Ratto (RATTO, 1999), a cenografia aparecerá sempre como uma arte integrada, que embora dialogue com outras artes, outras técnicas e tecnologias, possuirá sempre uma identidade própria.

Aquilo que parece garantir esta identidade e estabelecer um traço comum entre as diversas definições é a ideia de encenação. Segundo Anne Ubersfeld (UBERSFELD, 1996), encenação é, por essência, espacialização: o ato de dispor num espaço uma série de relações significantes, tal como a relação entre espectadores-atores, ator-palavra, ator-ator, ator-objeto, ator-luz, objeto-luz, objeto-objeto. A matéria do diretor e do cenógrafo é, portanto, o espaço. Desta forma, podemos compreender a cenografia como o tratamento do espaço, como a organização do espaço teatral e dos signos do espaço cênico. Esta organização implica um pensar sobre o conjunto dos elementos visuais, isto é, tanto os elementos inanimados – como a materialidade do edifício teatral e do espaço cênico, os objetos, a iluminação, a relação entre o espaço dos espectadores e o espaço dos atores – como os elementos animados,

quer dizer, a própria presença dos atores no espaço. Ao mesmo tempo, este pensar envolve também uma abordagem da ação dramática, seja ela estabelecida por um texto dado, seja ela construída a partir de outras abordagens (dramaturgia do ator, ação coletiva, performance, dança-teatro). A cenografia revela-se como uma arte complexa, seja por integrar diversas artes e técnicas, seja por envolver uma abordagem do fenômeno teatral como um todo, fenômeno esse que, no contexto cultural atual, vem redefinindo e ampliando os seus limites.

Assim, ao criar o espaço da ficção, que transita entre a realidade concreta e a imaginação, a cenografia se afirma como um elemento essencial da comunicação teatral, por envolver a criação de um sistema visual e de uma imagem espacial que afeta diretamente a recepção do espetáculo. Neste sentido, a definição de Cenografia dada por Pamela Howard é bastante esclarecedora:

A cenografia consiste na criação de uma imagem real em três dimensões, onde a arquitetura do espaço é uma parte integral dessa imagem. A imagem inclui a colocação e a distribuição no espaço de pessoas e objetos, com o que se junta a verdade das palavras com aquela história que permanece atrás do texto. A imagem espacial que se cria na cena não é uma simples decoração. Constitui uma poderosa imagem visual que complementa o mundo do texto que o diretor cria com os atores no espaço (HOWARD, 2004: 43).

É esta compreensão da cenografia como um sistema visual, constituído de signos imagéticos, que valorizaremos no presente ensaio, de forma a pensar a cenografia como uma “arte visual”, tal como concebe Pierre Francastel (1988).

O presente texto foi elaborado em 2011, para ser apresentado no XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH, na ocasião em que eu realizava a pesquisa que resultou no livro “O espaço da tragédia” (MOTTA, 2011), publicado pela Editora Perspectiva no mesmo ano. O objeto

da pesquisa era a encenação de tragédias gregas na cena brasileira contemporânea e seu objetivo era discutir sobre o modo como o espaço e a cenografia contribuem para a construção do sentido do trágico. Por ser compreendida como a organização do espaço teatral e dos signos do espaço cênico, fundindo-se com a própria ideia de encenação enquanto operação de espacialização, a cenografia é um elemento fundamental para a discussão sobre o lugar que a tragédia ocupa na visão dos encenadores brasileiros e sobre o modo como este lugar se manifesta em termos formais, isto é, como espaço cênico e teatral.

Embora as tragédias gregas representem uma parcela pouco significativa da produção teatral, seja no Brasil, seja em outros centros teatrais mundiais, os estudos críticos atuais mostram que a retomada dos textos trágicos gregos, promovida desde o final da década de 1960 sob a forma do experimentalismo teatral, levou à formação de um movimento de revivificação da tragédia grega, movimento que se afirma durante a década de 1980 e que se estende até os dias atuais. A encenação de tragédias gregas apresenta-se como uma das principais tendências do teatro pós-moderno, conforme indicam as pesquisas de Edith Hall (2004), Simon Goldhill (2007), Helen Foley (1998), Patricia Legangneux (2004), Fredy Decreus (2001), entre outros.

Em *“Why Greek Tragedy in the Late Twentieth Century”* (2004), Edith Hall observa que este interesse é resultado da profunda mudança cultural e política que marca o final dos anos sessenta. A partir deste período as tragédias gregas teriam sido encenadas com perspectivas políticas radicais e com uma busca maior de experimentalismo do ponto de vista estilístico. Os mitos trágicos gregos teriam se tornado um dos mais importantes prismas culturais e estéticos através do qual o mundo conflituoso do final do século XX (e início do século XXI) tem refletido sobre sua própria imagem. Assim, a tragédia grega é retomada, tanto para discutir temas como a liberação feminina, as guerras étnicas, o genocídio, o imperialismo, a

AIDS, quanto para gerar uma reflexão sobre a própria identidade cultural, num contexto marcado pelo cruzamento de culturas.

É sob esta ótica que o presente ensaio é desenvolvido: nele será observado como as transformações ocorridas na estética cenográfica a partir do final da década de 1960, período onde tem início o pós-modernismo no teatro, apontam para uma crescente desterritorialização do texto antigo, num movimento que leva ao estabelecimento de uma nova relação entre a cena e a realidade histórica e social brasileira. A seguir, iremos considerar como a consolidação do pós-modernismo teatral na década de 1980, vem impor um aprofundamento desta relação, de tal modo que, a desterritorialização do texto grego vai gerar uma visibilidade cênica muito particular, especialmente por envolver uma absorção dos signos visuais das culturas populares brasileiras, de tal forma que as novas práticas cênicas – realizadas, sobretudo, em espaços cênicos alternativos – irão propor leituras específicas acerca das relações entre a ideia do trágico e a história contemporânea.

### **Cenografia e espaço**

A transformação do sentido da cenografia ocorrido a partir das práticas teatrais da década de 1960 reflete uma mudança na estrutura da cultura e do pensamento, mudança esta que tende a superar certas características de apreensão e de produção da realidade e da arte próprias ao pensamento moderno. Esta transformação de ordem epistemológica afeta diretamente o teatro, em geral, e a cenografia em particular, posto que lida com o modo de vivência do espaço.

Em Condição Pós-Moderna, David Harvey (1992) observa que a experiência da “compressão do espaço-tempo” transformou as formas de relação social e de produção dos valores desde o final do século XIX, passando a se tornar mais intensa na contemporaneidade, em função do surgimento de uma série de técnicas e tecnologias que modificaram substancialmente o modo de o ser humano vivenciar o espaço. Esta experiência da compressão espaço-temporal implica uma redução das distâncias geográficas e, por consequência, aproxima as diferentes culturas, confrontando-as, fundindo-as e difundindo-as. Neste processo, ao qual se alia o da aceleração exacerbada da experiência do tempo e o da planificação da vivência por intermédio da técnica científica de caráter planetário, se instaura um constante hibridismo e uma valorização das diferenças culturais e ideológicas, de forma que pode-se afirmar que a compressão do espaço-tempo encontra-se na raiz da produção artística dos séculos XX e XXI.

Mas, além disso, é importante lembrar que o próprio conceito de espaço se transformou radicalmente ao longo do século XX: conforme observa Margareth Wertheim em seu estudo sobre a história do espaço, (WERTHEIM, 2001), ao espaço relativístico, afirmado com as teorias da Física, segue-se a introdução do hiperespaço (teoria da quarta dimensão) e o de ciberespaço (espaço virtual).

No que tange à arte teatral, uma ruptura com os ideais modernistas se configura a partir do final dos anos 60, implicando uma maior abertura do teatro ocidental para outras formas culturais de compreensão do fenômeno teatral. Esta consciência implica necessariamente a absorção e apropriação de novas matrizes espaciais, imagéticas e estilísticas. Assim, é neste processo de reelaboração do próprio conceito de teatralidade que se forma também um teatro de caráter polimorfo, como é o teatro contemporâneo. Marcada pela multiplicidade de experiências espaciais, a cenografia atual mostra-se como um reflexo da experiência da compressão espaço-tempo, propiciando a convivência de diversas culturas teatrais.

Ora, é neste espaço aberto e confuso que o texto grego irá se reinscrever. A partir das décadas de 1980 e 1990, observa-se na cena mundial e no Brasil um crescente movimento de encenação dos textos antigos. Guardadas algumas distinções significativas em função do desenvolvimento técnico e estético do edifício teatral no Brasil em relação à Europa e aos Estados Unidos, o que se nota é que este movimento será marcado pela diversidade de buscas espaciais, de tal modo que haverá uma convivência pacífica entre as diversas formas de criação do espaço cênico: espaço frontal, desconstrução do espaço tradicional, busca de novas relações espaciais entre sala e cena, presença de espaços alternativos.

Embora as encenações brasileiras de textos gregos venham se desenvolvendo predominantemente num espaço tradicional, o que se nota é que a imagem da cena trágica vem sendo transformada a partir mesmo de uma aproximação do universo grego com as culturas populares brasileiras. Este movimento de aproximação, tanto pode envolver uma busca de identidade cultural, como gesto de resistência à globalização, à diluição das fronteiras e à desterritorialização, quanto pode ser um modo de afirmação da diversidade, do multiculturalismo e da interculturalidade. É neste sentido que, no capítulo a seguir, abordaremos algumas montagens que buscaram, de um lado, a ruptura com o espaço tradicional e, de outro, a sobreposição dos elementos da cultura popular ao texto grego. Em alguns casos, os dois gestos se fundem: a afirmação de uma espacialidade diferenciada se integra ao universo da cultura popular.

## **A cenografia na década de 1960: primeiros deslocamentos do texto grego**

No período de modernização do teatro brasileiro, a encenação dos textos clássicos antigos apresentava-se como uma forma de transformação do próprio estatuto do teatro, afirmando um “teatro de arte”. No que se refere à cenografia dos espetáculos modernos, havia uma tendência basicamente “representativa”, isto é, buscava-se “indicar” um tempo-espaço próximo ao universo grego. Embora esta tendência representativa perdure durante muitos anos, nota-se, já na década de 1960, a tendência a fugir da figuração do universo grego. Isso ocorre em *Electra*, de Sófocles, encenada em 1965 pelo Grupo Decisão, com direção de Antonio Abujamra e cenografia de Anísio Medeiros. O cenário era constituído por dois planos, sendo o plano superior dotado de uma forte inclinação. Grandes paredes, formadas por blocos de pedra quadrangulares, envolviam estes planos.

O cenário, através de um declive excepcionalmente íngreme do chão ao palco, oferece ao espectador um ângulo visual inesperado e estranho, perfeitamente identificado com o aspecto sobre-humano da tragédia; e, através da consistência e da cor das paredes, cria um pesado clima de opressão. Deixando de procurar características específicas gregas no cenário, Anísio Medeiros encontrou, no entanto, características autênticas e universalmente trágicas (MICHALSKI, 1965).

Nota-se aqui que, para além da representação, são os elementos formais que geram aquilo que seria o espaço trágico. O traje aparece aqui como um elemento referencial, que delimita de modo sugestivo o universo grego. No entanto, para além deste limite, nota-se a presença da mistura de referências ou tradições culturais no traje/personagem. Assim, a relação entre imagem, personagem e palavra parece revelar certas zonas de tensão: o personagem parece ser concebido num movimento de deslocamento espaço-temporal; por sua vez, o texto dia-



loga com a realidade sociopolítica da época, enquanto que a cenografia constrói em sua materialidade um espaço de tensão, traduzindo um conceito geral ou universal.

Outro espetáculo que merece menção é *Antígona*, de Sófocles, do Grupo Opinião, com direção de João das Neves e cenografia de Helio Eichbauer, encenada no Teatro de Arena do Rio de Janeiro, em 1969. Superando a ideia de indicar o mundo grego a encenação se propunha a dialogar com a atualidade, o que se dava por intermédio do deslocamento da obra para o período arcaico. Este recuo no tempo deixaria transparecer uma sociedade em formação, plena de lutas e contradições marcantes. Trata-se assim da construção de um discurso político não localizado. Ora, num contexto de plena vigência do AI-5, esta fala indireta apresentava-se como uma alternativa para a crítica política. A cenografia parece reforçar esse sentido.

O espaço cênico constituía uma cena arena retangular. A cenografia era constituída por uma plataforma retangular, feita em madeira. O espaço aberto ao centro do retângulo formava um plano mais baixo que era preenchido por areia. Escadas ligavam a plataforma ao primeiro plano. Este conjunto era completado por um pequeno praticável de forma quadrada que, elevado ao mesmo nível da plataforma e ligado a ela por uma estreita passarela, se projetava para o primeiro plano. Segundo Helio Eichbauer, a madeira e a areia eram materiais que “nos transmitem ao mesmo tempo, o vigor das coisas solidamente construídas e o caráter temporal dessas construções” (EICHBAUER, 1969). Estes dois planos e dois materiais dialogam posto que as ações feitas na plataforma tenham maior efetividade, enquanto que no primeiro plano ocorrem aqueles que seriam os efeitos dessas ações. Assim, os personagens do primeiro plano aparecem como sepultados que ressurgem. Mas, num outro aspecto, o pequeno praticável quadrado – lugar privilegiado do personagem Creonte – encontra-se numa situação dúbia: ele é rigidez e fragilidade. A cenografia cria um espaço trágico que parece dialogar com as teorias nietzschianas sobre o apolíneo e o dionísíaco, na medida em que, por sua forma e materiais, confronta os valores de estabilidade e de instabilidade, de

fluxo e contenção, de caos e ordem. A ordem e o poder revelam-se limitados e fadados à degenerescência ou queda. Assim, a alusão à realidade social e política nacional é bastante evidente e provocadora.

Tendo em vista a transformação do sentido da cenografia e a busca de novos lugares teatrais, consideremos “Agamêmnon”, de Ésquilo, espetáculo do grupo A comunidade, com direção de Amir Haddad e cenografia de Joel de Carvalho, realizado em 1970. A proposta do grupo era romper com a relação espacial tradicional, daí a recusa às salas de espetáculo convencionais e a fixação do grupo no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Para o espetáculo, o cenógrafo criou uma grande área retangular, com diversos praticáveis com tamanhos diferentes, com diversos planos, dotados de alçapões, escadas e rampas. Neste espaço fragmentário não há separação entre a área de atuação e a área destinada ao espectador, o espectador está integrado à cena. O ator podia atuar de diversos modos, sem uma marcação pré-definida: pendurado, de cabeça para baixo e, além disso, podia também operar a luz, constituída por lâmpadas incandescentes. “O cenário-andaime de Joel de Carvalho permite as evoluções, mas não sugere nada e nem mesmo o uso do vermelho em tudo: cenário, roupas, maquiagem, uma atmosfera sangrenta” (OSCAR, 1970). Aqui, o espaço teatral afirma-se como uma metáfora do universo trágico por intermédio da oposição e sobreposição de linhas, formas e planos, construindo um espaço de conflito sem o elemento referencial. A partir destes dados, podemos pensar que a ausência de diferenciação entre sala e cena, aliado ao jogo com a expectativa dada pela movimentação não convencional dos atores no espaço, afirmar-se-ia como uma forma de se criar uma tensão trágica, pois, inserem na experiência do espectador as sensações de desconforto e de ameaça a partir do fator casual e inesperado.

Estas três experiências cênicas apontam não somente para novas formas de construção do sentido do trágico, para além da representação do mundo grego, tal como se dava nas en-

cenações do período do moderno teatro brasileiro, como também para uma nova forma de relação entre a imagem cênica e a realidade brasileira. Isto é, num contexto cultural e político marcado pela vigência da censura, o texto grego se apresentava como uma opção exemplar para a construção de um discurso político indireto, não localizado. O que é importante notar aqui é que a própria cenografia será parte deste discurso: por intermédio dos elementos visuais, a cenografia buscará reforçar o movimento de trazer para o espectador a consciência da existência de uma realidade problemática que deveria ser transformada.

Observa-se assim que a fecundidade artística do período em questão se deve a uma aliança entre as condições sociais e políticas brasileiras e a emergência de novas práticas artísticas e teatrais – Artaud, Brecht, Jerzy Grotowski, Living Theatre, performances e happenings – as quais propunham uma reforma radical do próprio estatuto do teatro na medida em que transformam radicalmente seus pressupostos teóricos (representação, ação, conflito, personagem) e suas práticas, dando origem ao que viria a se configurar como uma estética teatral pós-moderna ou, conforme as teorias de Hans-Thies Lehmann, o teatro pós-dramático. Este vocabulário já parece estar bem consolidado nos profissionais de teatro que emergem a partir da década de 1980.

### **Estratégias de aproximação: diálogo entre o teatro grego e a cultura popular**

A partir das décadas de 1980 e 1990, observa-se no Brasil um crescente movimento de encenação dos textos antigos, movimento este que se acentua com a virada do século. Nestes espetáculos, a diversidade de buscas espaciais se afirmará, assim como se farão presentes diversos procedimentos poéticos característicos da pós-modernidade, como a citação, a

referência a elementos da cultura de massa, o minimalismo cênico, a presença do edifício teatral como elemento significativo, o diálogo entre a cena e o vídeo, a presença de elementos épicos e a ironia no tratamento dos meios de expressão cênica, a fusão de linguagens cênicas, como teatro de animação, dança, música, teatro, entre outros. É possível perceber também a diversidade de pesquisas espaciais, desde a utilização da cena frontal, passando pela cena em arena e os espaços alternativos, até a transformação do edifício teatral. No entanto, além destes observa-se a existência de uma produção teatral realizada em ruas e em espaços abertos, numa proposta que enfatiza o elemento popular, mais precisamente, a possibilidade de tornar o texto grego mais acessível por intermédio, tanto do uso do espaço, quanto pela presença de signos e símbolos oriundos da cultura popular.

Em seu estudo sobre a moderna encenação de textos trágicos gregos, Patrícia Legangneux observa que um dos grandes desafios do encenador consistia em tornar acessível o texto grego para o espectador moderno, o que envolvia diversas estratégias de aproximação. Dentre estes recursos, o diálogo com a cultura popular teria sido sempre muito intenso, pelo fato de o teatro grego apresentar-se para o diretor moderno como uma forma de teatro utópica, isto é, de teatro de massa, onde todas as artes se fundem, num espetáculo essencialmente democrático. Esta mesma estratégia persiste no contexto do teatro pós-moderno. Assim, diversos diretores teatrais brasileiros têm recorrido à linguagem circense, ao teatro de rua, aos elementos folclóricos, às práticas religiosas de matrizes africanas e ao teatro de bonecos, como meios de sobrepôr ao texto grego elementos próprios de nossa cultura. Porém, para além de uma corrente estética e ideológica específica, o que se observa é que esta aproximação entre o texto clássico e a cultura popular vincula-se a diversas correntes estéticas do teatro, como o teatro ritual, o teatro épico, as práticas performáticas, o teatro da crueldade, a antropologia teatral, o teatro físico, entre outros. Consideremos três espetácu-

los realizados na caixa cênica que operam uma sobreposição do texto grego a elementos da cultura popular.

Em “Antígona, o nordeste quer falar”, texto de Gisa Gonsioroski, direção de Benvindo Siqueira, encenada no Rio de Janeiro, em 2003, essa referência à cultura popular se dá pela presença de elementos da cultura nordestina: folguedos, cordel, maculelê, bumba-meu-boi, capoeira, coco, embolada, entre outros. Segundo Macksen Luiz, o texto faz do mito de Antígona “a representação de uma cultura como parábola da resistência popular. Antígona se transforma em símbolo, que se confunde com figuras de folguedos nordestinos, e em portavoza da "pureza" e "dignidade" dos "excluídos" (LUIZ, 2003). Dá-se assim um junção entre as formas da cultura popular e o apelo ideológico do discurso político: as culturas populares, manifestações representativas da identidade do povo brasileiro seriam as principais vítimas de um sistema opressor do ponto de vista econômica, político e cultural. Neste sentido, a frontalidade do espaço mostra-se adequada com a intenção de construir uma linguagem cênica de características épicas, onde um discurso político se constrói: o imaginário popular nordestino se apresenta, simultaneamente, como forma de resistência cultural e política e como busca de uma linguagem espetacular marcada pelo elemento performático.

Outro espetáculo interessante, na medida em que foi apresentado em espaços absolutamente diferenciados, do ponto de vista formal, social, econômico e cultural é “Electra na Mangueira”, dirigido por Antonio Pedro, em 2002. O espetáculo foi criado e apresentado no Morro da Mangueira, no Rio de Janeiro, mas foi também exibido no Teatro Municipal desta mesma cidade, fato este que implica um jogo com a diferença de recepção do espetáculo em função do espaço apresentado. Os elementos da cultura popular e da cultura erudita eram aqui integrados, visto que a montagem possuía uma linguagem cênica e visual que se aproximava do elemento carnavalesco. Assim, a imagem cênica era marcada pela presença

de elementos rústicos e naturais, que remetem a culturas primitivas, do mesmo modo como toda a performance dos atores era marcada pela presença da cultura afro-brasileira.

Em 2003, foi realizada em Ouro Preto a montagem de “*Antígone*”, espetáculo de formatura dos alunos do Curso Livre de Teatro de Ouro Preto, com direção de Juliana Capilé, cenografia e figurinos de Gilson Motta e Juca Vilaschi. Enquanto a cenografia – feita por dois grandes grupos de praticáveis sobrepostos formando uma espécie de escada absolutamente irregular e instável – remetia a ruínas de antigas construções de estilo clássico, os figurinos faziam tanto uma referência às culturas africanas, como também a elementos da cultura popular mineira, mais especificamente, à congada. O espetáculo criava, portanto, uma imagem cênica, onde diversas culturas e identidades se sobrepunham. O que se verifica é que nestes procedimentos de historicização, o texto grego aproxima-se do espectador por intermédio de uma roupagem que é totalmente diferente de sua forma original. Ao mesmo tempo, o elemento arcaico, ritualístico essencial ao texto antigo é reforçado e atualizado por intermédio desta nova roupagem. Nota-se assim a presença de uma relação dialética onde os valores de proximidade e de distância passam a ser intercambiáveis.

Permaneçamos inicialmente nestes três exemplos, observando que é evidente no teatro brasileiro tornou-se um lugar comum à operação de dar uma cor local ou regional aos textos clássicos. Assim, são incontáveis as encenações que tomam como referência a cultura local como uma espécie de moldura do texto grego. Se, de um lado, a diversidade cultural brasileira favorece este tipo de abordagem, por outro, é importante notar que o próprio texto grego, tem como uma de suas marcas fundamentais, a flexibilidade para se adaptar a diversos contextos sociais, culturais e políticos, sejam estes locais ou internacionais, propiciando uma reflexão acerca de situações humanas complexas, em particular, daquelas situações onde emerge uma consciência trágica, conforme observa Freddy Decreus, em “*Le bruit court que nous n’en avons pas fini avec les Grecs*” (2001).

Outro ponto importante relativo ao ressurgimento da tragédia grega refere-se à própria emergência do mito. Decreus observa que, se uma das características do teatro moderno é sua busca das fontes originais da cultura, o que ocorre atualmente, em função mesmo do questionamento crítico em relação ao predomínio ideológico cultural europeu é que a questão da busca das origens cede lugar à busca de outros lugares de irradiação cultural. Quer dizer, a atualidade está mais aberta ao multiculturalismo. Esta mudança de hierarquia e de paradigma, que trouxe à tona novas tensões e oposições, gerou consequências imediatas para a encenação dos textos gregos. Assim, percebe-se que, aquilo que o pensamento ocidental tinha até então evitado – o confronto com Dioniso, a relação com o matriarcado, o olhar oriental, a perspectiva feminista – tende a ressurgir nas encenações atuais. É claro que todo este movimento de ruptura com as hierarquias e de descentralização repercute em pensadores como Michel Foucault e Jacques Derrida. Assim, se o ressurgimento da tragédia no contexto atual se dá em função de uma busca por um centro mítico, de um retorno às origens, nas encenações brasileiras, uma das expressões dessa busca se dá na relação estabelecida entre o texto antigo e os elementos da cultura popular, de matriz afro-brasileira.

Nos três espetáculos citados anteriormente, o espaço frontal se apresenta como um quadro onde são representados, por justaposição, o elemento grego e os elementos locais oriundos da cultura popular. Consideraremos agora as encenações realizadas em espaços alternativos ou não convencionais.

### **Desterritorialização e criação do espaço político: hibridismo e interatividade**

*As fenícias*, de Eurípides, direção de Caco Coelho, realizada pela companhia Circo de Estudos Dramáticos, foi apresentada nos jardins do Museu da República, antigo Palácio do Catete, no Rio de Janeiro, em 2001. Num espaço cênico em forma de arena, o espetáculo era construído com base em referências à linguagem circense. Por esta opção, observa-se o acento num elemento arcaico, mas, por outro lado, a proposta de sonoplastia estabelecia um vínculo direto com a cultura urbana contemporânea: a trilha sonora era executada ao vivo, com a utilização de sucata industrial. Este vínculo com a atualidade também se fazia notar nos figurinos. O fato de o espetáculo ter sido apresentado originalmente nos jardins do Museu da República, lugar de forte poder simbólico, seja por ter sido a sede do poder executivo até 1960, seja ainda por ter sido o lugar do suicídio de Getúlio Vargas, nos aponta para dois aspectos. Do ponto de vista da relação entre o texto e o espaço, a presença concreta do prédio revela-se fundamental na medida em que, assim como ocorre em muitos textos trágicos, e em particular neste texto de Eurípides, o palácio do rei é um elemento essencial na construção das tensões trágicas. Além disso, a presença do palácio invadida pelo elemento circense permite-nos estabelecer uma contraposição entre aquele que seria o espaço destinado à elite, ao poder e ao exercício da razão política e o espaço destinado à fantasia, à irracionalidade, à poesia e às camadas populares. Dá-se assim uma aproximação de espaços essencialmente diferenciados, aproximação esta que é típica da cultura pós-moderna. Assim, o espetáculo aponta para a integração de elementos da cultura popular ou de massa à cultura erudita, para a integração e o confronto entre espaços e os modos de vivências próprios a cada um dos espaços.

Outro espetáculo que se utilizava das técnicas circenses, só que, desta vez, de modo mais radical, foi “Prometeu”, realizado pela companhia Circo Mínimo, de São Paulo, em 1993. O espetáculo, que é feito apenas por um ator que fica durante todo o tempo da representação fazendo movimentos num trapézio, parece recontextualizar a linguagem circense, na medi-



da mesmo em que, não recorre a ela para a criação de um discurso sobre a cultura popular, no lugar disso, o que se nota é a construção de um discurso político sobre a contemporaneidade. Isto é, o espetáculo parece construir uma parábola do homem contemporâneo, que sempre estaria preso aos seus compromissos de produtividade e que seria vítima dos seus competidores. Desta forma, o espetáculo dirigido por Cristiane Paoli-Quito mantém a discussão central do texto – as relações de poder – deslocando-a para a atualidade, numa crítica ao sistema capitalista enquanto fator de opressão e de violação do sujeito. Deste modo, a linguagem circense ganha uma ressonância contemporânea, na medida em que, por ser apresentado também nas ruas, o espetáculo dialoga com o próprio espaço público, adquirindo o sentido de uma intervenção urbana. Assim, se fundem a tradição e a atualidade, o antigo e o contemporâneo, o popular e o clássico.

Numa perspectiva próxima a esta, a montagem de “A história trágica de Édipo Rei”, realizada pelo Grupo Andante, com direção de Marcelo Bones, foi apresentada nas ruas e praças de Belo Horizonte e em espaços alternativos, em 2008. Como elemento cenográfico, era utilizado um andaime, que possibilitava que a ação fosse desenvolvida em vários planos, viabilizando movimentos de ascensão e de queda. Neste sentido, esta estrutura cenográfica terminava por reforçar um elemento fundamental do texto, possuindo uma carga simbólica eficaz. O espetáculo contava com recursos narrativos e soluções cênicas que eram bem próximos à cultura popular (música executada em cena, influência da linguagem circense, contato direto com o espectador) e que, como tal, conciliavam-se com a ideia de divulgar o texto clássico às camadas da população que não frequentam as casas de espetáculo.

Outro espetáculo que pode ser de interesse para as reflexões aqui desenvolvidas é “Itãs Odu Medéia”, direção de Luciana Saul, realizado pela Companhia Arte Tangível. Assim como ocorre com outros espetáculos aqui citados, neste dá-se também uma aproximação entre o texto grego e a cultura de matriz africana. Contudo, diferente dos outros espetáculos que

construíam esta proximidade a partir dos elementos visuais e da performatividade, aqui se observa um aprofundamento nas pesquisas sobre o ator, com base na Antropologia Teatral. Mais precisamente, os rituais do Candomblé são o objeto de estudo para a performance do ator. O espetáculo “Itãs Odu Medéia” é constituído por várias versões do mito de Medéia e por textos relativos aos Orixás das religiões africanas, tendo sido apresentado no próprio galpão da companhia, na cidade de São Paulo. Observa-se assim a presença de elementos próprios das poéticas teatrais pós-modernas: a colagem de textos dramatúrgicos diversos, a valorização do processo de pesquisa, a relação com as teorias e práticas performáticas desenvolvidas a partir de Grotowski, o resgate de elementos míticos e arcaicos, a busca da interatividade com o público. Assim, no que diz respeito ao espaço cênico e à cenografia, constituída por onze espaços cada um representando um Orixá e, conseqüentemente, possuindo elementos cênicos próximos ao universo de cada um dos orixás, nota-se o diálogo com práticas artísticas contemporâneas que buscam a interação ativa dos espectadores.

Esta busca de uma experimentação no campo do espaço cênico e das artes visuais está presente também no espetáculo “Olhos Vermelhos – Um Tributo a Antígona”, do Grupo Pia Fraus, de São Paulo, com direção de Ione Medeiros. Aqui, distanciamos-nos do discurso e das práticas performáticas que resgatam elementos próprios das culturas populares para penetrarmos no campo da fusão das linguagens artísticas: o espetáculo fundia teatro, dança, bonecos, máscaras, circo, música e artes plásticas. O espaço cênico era constituído por uma espécie de passarela, com o público restrito a 50 pessoas, situado nos dois lados do corredor. Além dos diversos efeitos cênicos presentes no espetáculo, o interessante a notar aqui é que, no lugar de um cenário, tem-se uma instalação, a qual podia ser visitada pelo público independente do espetáculo. Assim, deparamos-nos com um fato estético que marca uma das tendências da cenografia contemporânea, a saber, a paradoxal autonomia da cenografia em relação à cena. Quer dizer, a cenografia serve como suporte para o trabalho da encena-

ção, conforme é sua função tradicional, mas também pode, por suas características formais, assumir uma independência em relação à cena, estabelecendo com o espectador outras relações de significado, e propiciando uma interação direta do público com a obra.

Os espetáculos aqui referidos apontam para um movimento de deslocamento do texto grego, onde este perde sua referência espacial original para que venham a se fundir diversas camadas de sentido oriundos das culturas populares, urbanas ou tradicionais, fusão esta que coincide mesmo com a própria ruptura das fronteiras entre as artes. Deste modo, é sob o signo do caos, da confusão que o trágico vem se reinscrever na história atual. Mais precisamente, a presença da referência às culturas populares nos espetáculos aqui abordados se deve não apenas à flexibilidade própria do texto grego, mas, sobretudo, ao referido fenômeno da compressão do espaço-tempo que tende a reforçar o multiculturalismo e a valorizar aquilo que seria o elemento “local” como um dos fatores característicos da própria pós-modernidade. O “localismo”, enquanto força que combate a desagregação social é, segundo Michel Maffesoli, (MAFFESOLI, 2004) um fator fundamental na medida em que envolve um retorno ao sentimento de pertencer a algo em comum, um vínculo de caráter afetivo que é dado pelo espaço e pelos valores comuns que aí são partilhados. Ao propor novos espaços para a realização do fenômeno teatral, a cena contemporânea opera no mesmo sentido de valorizar o espaço enquanto força de vínculo entre aqueles que participam do evento cênico. O elemento problemático encontra-se no fato de que, se por um lado, este espaço possui forte carga de identidade, na medida em que é constituído pelos signos e pelos materiais próprios das culturas populares, por outro, a sobreposição de realidades culturais e o rompimento das fronteiras entre as artes apontam para uma diluição do elemento identitário. Desta forma, a tensão entre as forças de conservação e as forças de diluição se reforça, de modo que o trágico contemporâneo emerge – assim como ocorria na Grécia antiga – do embate entre o particular e o universal, o passado e sua negação, o primitivo e o

novo, a religiosidade arcaica e a ciência, em suma, entre duas formas de *logos*. O trágico aponta assim para a ideia de ambivalência.

## **Conclusão**

É este novo contexto – a pós-modernidade – que faz ressurgir o conceito de ambivalência, como um dos conceitos que determina o trágico. A ambivalência diz respeito à consciência de se estar no seio de uma divisão entre dois mundos, onde nenhum dos polos se revela como verdade, como certeza. É esta flutuação, esta impermanência, que faz brotar a consciência trágica. Como tal, a tragédia põe em cena um conflito insolúvel, uma ausência de quadros estáveis de valores no qual a ação humana se fundaria. O trágico é, portanto, um discurso de caráter político e ontológico que se articula tendo em vista o questionamento do sentido de uma ordem dada. O pensamento trágico aponta para a ausência de fundamento, a ausência da unidade que sustenta e dá sentido à realidade, é a revelação da ausência de sentido no interior desta ordem, afirmando-se sob o signo da contradição e da luta: a ordem e o caos, a vida e a morte, a civilização e a barbárie. Ora, é esta consciência do dilaceramento, da ambivalência que se apresenta em muitos dos espetáculos aqui citados.

A cena pós-moderna rompeu com o elemento representacional e com a tentativa de reconstrução do universo grego, tal como se fazia presente no Modernismo. Por outro lado, a instabilidade e a mobilização do corpo presentes em certas experiências cênicas do final da década de 1960 cederam lugar na atualidade a uma vivência do caos, da desordem, da confusão dos valores, num tempo marcado pela emergência dos “localismos” e pela onipresença da técnica científica de caráter planetário, a qual impõe uma presença maciça da tecnologia e da mídia na vida cotidiana. Nesta estrutura, não há lugar para o discurso político não

tópico, pois todas as fronteiras espaciais e temporais se reduziram: o elemento particular é também universal. As identidades locais são afirmadas, mas também postas em questão, num processo ambivalente. Assim, o discurso trágico – quando transformado em imagem cênica – assume assim a feição da justaposição, da confusão, da polifonia, do ecletismo e hibridismo, mas todas essas formas parecem apontar para a instabilidade geral dos valores, para as incertezas e a impermanência como tônicas da vida atual.

Neste processo de releitura dos textos gregos, a cenografia tende a resgatar materiais que reforçam a presença do passado em confronto com a atualidade, como é o caso das matérias naturais e rústicas que dominam o espaço da cena. Além disso, o que se nota ainda é que, no que diz respeito à valorização das culturas populares, a cenografia tende a afirmar uma poética plástica e visual marcada pela sobreposição de elementos arcaicos, ritualísticos, religiosos, com elementos típicos da cultura de massa contemporânea. Informado por estas materialidades, o espaço cênico, em suas diversas configurações, assim como os recursos cenográficos apresentam-se como peças primordiais na construção de um discurso cujo sentido é essencialmente político. Tragédia, política, poder e espaço estão sempre integrados.

## Referências

DECREUS, Freddy. Le bruit court que nous n'en avons pas fini avec les Grecs, IN: BANU, Georges (org). **Études Théâtrales: Tragédie grecque. Defi de la scène contemporaine.** Louvain: Centre d'études teatrales, Université catholique de Louvain, N° 21, 2001.

EICHBAUER, Hélio. **O Globo.** Rio de Janeiro, 13 de novembro de 1969.

FOLEN, Helen. **Modern Performance and Adaptation of Greek Tragedy.** Washington,DC: American Philological Association. Presidential Address, 1998.

FRANCASTEL, Pierre. “Le theatre est-il un art visuel?”. In: **Le lieu theatral dans la société moderne**. Paris: CNRS, 1988, pp. 81-82.

GOLDHILL, Simon. **How to Stage Greek Tragedy Today**. Chicago/London: The University of Chicago Press, 2007.

HALL, Edith; MACINTOSH, Fiona; WRIGLEY, Amanda. **Dionysus since 1969: Greek Tragedy at the Dawn of the Third Millenium**. Oxford/New York: Oxford University Press, 2004.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna**. São Paulo: Edições Loyola, 1992.

HOWARD, Pamela. **Escenografia**. Madrid: Editorial Galáxia, 2004 (Biblioteca de Teatro).

LEGANGNEUX, Patrícia. **Les tragédies grecques sur la scène moderne**. Une utopie théâtrale. Lille: Presses Universitaires du Septentrion, 2004.

LUIZ, Macksen. Parábola da resistência popular. **Jornal do Brasil**, Caderno B, Rio de Janeiro, 09 de agosto de 2003.

MAFFESOLI, Michel. **Notas sobre a pós-modernidade**. O lugar faz o elo. Rio de Janeiro: Atlântida Editora, 2004.

MOTTA, Gilson. **O espaço da tragédia**. São Paulo: Perspectiva, FAPEMIG: Belo Horizonte, 2011.

MICHALSKI, Yan. Electra. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 2 de abril de 1965.

RATTO, Gianni. **Antitratado de cenografia**. São Paulo: Editora SENAC de São Paulo, 1999.

UBERSFELD, Anne. **Lire le théâtre II**. L' école du spectateur. Paris: Éditions Belin, 1996.

WERTHEIM, Margaret. **Uma história do espaço de Dante à Internet**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.