

A ENCENAÇÃO COMO OBRA DE ARTE AUTÔNOMA: três olhares sobre Os Lusíadas

Staging as autonomous art work:
three perspectives on The Lusiads

Gerson Praxedes Silva
Universidade Federal da Bahia - UFBA

Resumo: O artigo investiga três encenações brasileiras que possuem como ponto de partida comum a obra Os Lusíadas, de Luís de Camões. Essas montagens ocorreram em São Paulo, Brasil. A relevância para os estudos da Encenação reside nas distintas concepções artísticas da mesma obra, em diferentes circunstâncias históricas e políticas; e nos processos coletivos inerentes às poéticas teatrais, no intuito de apontar a encenação teatral como obra de arte autônoma.

Palavras-chave: Encenação Teatral; Dramaturgias Contemporâneas; Teatro Brasileiro.

Abstract: This article investigates three Brazilian staging that have as a common starting point Luís de Camões' work "The Lusiads". They were held in São Paulo, Brazil. The relevance to Drama studies lies in different artistic conceptions of a given work, in distinct historical and political circumstances; and in collective processes inherent in theatrical poetics, in order to consider a theatrical performance as an autonomous art.

Keywords: theatrical staging; contemporary dramaturgy; Brazilian Theater.

A encenação teatral é um fenômeno complexo, no qual transparecem diferentes aspectos artísticos que se entrelaçam e solicitam distintos modos de aproximação. A multiplicidade de elementos que a compõem e as tantas formas possíveis que podem resultar as propostas estéticas dos encenadores e dos criadores envolvidos na realização cênica implica verticalidade em seu estudo. Essa complexidade de formas e a amplitude de possibilidades que se apresentam neste quadro-cenário teatral torna cautelosa – talvez o melhor termo seja *impossível* – qualquer definição que se queira ou se pretenda única.

Na procura de respostas, novas perguntas são lançadas e a investigação nesse campo tem avançado e oferecido instrumentos teóricos mais consistentes (FERNANDES, 2010; GUINSBURG, 2008), que dialogam complementarmente com as práticas teatrais. Refletir sobre a encenação também exige atenção aos suportes teóricos de outros campos das ciências humanas. Olhar para uma peça de teatro significa adentrar um mundo pleno de significações. A imagem, estática ou em movimento, sua forma e conteúdo, associada a palavras, sons ou silêncios, a clarões ou penumbras propositalmente consentidos e com sentidos explícitos ou não, solicita ao observador estender-se a outros campos perceptivos.

Tendo sempre trânsito livre entre as dimensões do real e do ilusório¹ – que se entrelaçam

1 Pareyson (1989, p. 23), quando discorre sobre as seculares questões sobre forma e conteúdo, argumenta que “*Se a arte tem uma dimensão significativa e espiritual, aliando-se com outros valores em conúbio inseparável, e alcança ter também finalidade e funções não artísticas, mas sempre inscritas na vida espiritual do homem, isto é porque ela contém a vida de onde emerge. E aquilo por que a arte se distingue das outras atividades é a elaboração destes conteúdos; não tanto o ‘quê’ mas antes o ‘como’, isto é, precisamente,*

e tecem partituras paralelas que dialogam –, a “mentira” cênica se desvela e aponta outros espelhos da vida, no meio desta. Essa figura refletida apresenta formas de muitos matizes: naturalistas, caricaturais, farsescos, simbólicos, alegóricos, de sentidos e propósitos os mais diversos. A autonomia da linguagem cênica se apropria de distintos elementos em favor de sua expressão, sendo que o texto – dramático ou não, completo ou fragmentado – atua como fagulha provocativa de imagens, relações e signos cênicos. Essa autonomia se configura pelas experimentações a partir do início do século passado, quando a cena procura reflexões sobre a sua própria expressividade, também influenciada pela linguagem cinematográfica que nascia no período.

A linguagem da cena solicita independência porque possui códigos de signos muito próprios e complexos. Desde que chegou a nós, a encenação alterou de forma radical o modo de concepção do teatro. O surgimento da luz elétrica foi decisivo para a projeção da figura do encenador e também a do cenógrafo, e sua origem trouxe consigo duas importantes vertentes estéticas: a naturalista e a simbolista. Patrice Pavis (2008, p. 185) evidencia as alterações temáticas dos estudos posteriores:

Para o teatro de encenação é, pois, lógico dirigir a análise para o conjunto da representação em vez de considerar esta última como derivada do texto. Os estudos teatrais e, sobretudo, a análise do espetáculo se interessam pelo conjunto da representação, a tudo o que cerca e excede o texto. [...] Passamos assim, num intervalo de cinquenta anos, de um extremo ao outro, da filologia à cenologia.

a forma, como quer que esta seja entendida: o estado final e conclusivo da arte, a elegância da representação ou da expressão, a perfeição da imagem, o êxito do processo artístico, a autossuficiência da obra”.

Daí os pontos de vista de um encenador serem primordiais e sintonizados com as propostas do dramaturgo/adaptador, do cenógrafo, do elenco e de toda a equipe de criação de uma obra e suas (boas) relações humanas e criativas. O modo como irão abordar o que está pré-determinado em um texto, o que será suprimido, o que se colocará em relevo, o que substituirá o texto em favor da plasticidade de uma cena é justamente a releitura, o sentido, a proposta do espetáculo, este livre e desvinculado da palavra escrita, mas com ela embutida e transposta em outra linguagem.

É a interpretação de uma obra de outrem, enfatizando aspectos do tema tratado, ampliando ou reduzindo o foco em determinadas questões, conforme os critérios dessa nova autoria. A forma com que uma simples palavra é pronunciada pode alterar determinados sentidos da mesma, bem como o contexto em que está inserida. Torna-se o trabalho de encenação, em consonância com um núcleo de artistas também empenhados em deixar claro o que se pretende de tal obra, tal a visão cenocentrista.

O teatro pós-dramático, pela travessia do tempo e conforme Lehmann (2007, p. 31), conhece o espaço vazio e o espaço saturado: “Ele de fato pode ser ‘niilista’ e ‘grotesco’, mas *Rei Lear* também o é. Processo, heterogeneidade e pluralismo valem igualmente para todo teatro – o dos clássicos, o dos modernos e o dos ‘pós-modernos’.” Essa autonomia da teatralidade vai ganhando corpo e dimensão artística em um processo que se considera mais amadurecido no início deste século.

Tânia Brandão (2010) investiga os padrões de historiografia nos registros históricos do Teatro Brasileiro e discorre sobre as peque-

nas listas de histórias que se denominam “Teatro Brasileiro”, mas que se resumem basicamente às produções cariocas e “por vezes” paulistas, deixando claro o vínculo econômico-político centralizado. Além disso – e principalmente –, conforme a autora, a arte do teatro não aparece na História como um fazer. A questão humana – o trabalho coletivo exaustivo e empenhado na realização de um objetivo artístico comum – implicada nessas poéticas não possui qualquer importância nos registros historiográficos.

Para Brandão (2010, p. 372), “o fato de o teatro ser construído, produzido, fabricado – quer dizer, não ser fato da natureza, mas episódio [...] complexo e ato de vontade – não é reconhecido ou descrito, não ecoa. Não há nenhuma palavra sobre este fazer inusitado e arrebatador”. No rastro desta análise pertinente, as atuais investigações têm gerado um interesse crescente em documentações e registros de espetáculos, e essa ebulição é notada pelo crescente volume de pesquisas dedicadas ao tema.

A investigação paciente e os registros das vivências de processos teatrais têm trazido à tona memórias do teatro brasileiro e se constitui importante recorte dos estudos teóricos e práticos das artes cênicas. Esses registros trazem experiências vivenciadas e experiências posteriores ao acontecimento. A crônica analítica de quem testemunha o momento vivo do espetáculo de teatro é primordial. Diferentemente, as reconstituições também apresentam sua pertinência ao observar por outros e diferentes ângulos o espetáculo acontecido, o que resulta maior riqueza de olhares sobre o mesmo f(ato).

Pavis considera deformante a reconstituição do ato teatral – e antes dele e com ele está é

uma opinião comum no meio artístico – , pois que ela fica refém de materiais substitutos, resíduos da cena viva que não conseguem captar o todo da experiência vivenciada do ato. Porém, na mesma reflexão, adverte que a análise da experiência vivida também pode sofrer deformações. Sobre a questão, o autor (2008, p. 16) frisa que “é preciso distinguir com cuidado o que é da ordem das intenções ou das declarações dos artistas e o que é o resultado artístico, o produto final entregue ao público, o único que deveria reter nossa atenção”, e em seguida esclarece que, ainda assim, não exclui a reconstituição histórica de suas análises, mas antes a coloca depois da experiência do confronto direto do espectador.

A reconstituição da cena pode se dar por outra gama de impressões e interpretações. É possível aqui a diferenciação das funções semânticas – a produzir sentidos mais literais e lógicos de comunicados artísticos –, e as funções estéticas – mais profundas e com outros códigos sobrepostos às primeiras funções –, sem responsabilizar-se com hierarquias de valor de uma sobre a outra. Desse modo, Epstein (1986, p. 35) sugere que “a ambiguidade e a autorreflexibilidade parecem então ser características do fenômeno estético”². Os estudos estão imbuídos

2 Para Epstein (1986, p. 34), “*Os signos utilizados na ciência têm uma acentuada função semântica, uma vez que devem ser enunciáveis, traduzíveis e devem preparar o cientista para a ação, isto é, a observação ou experimentação. Devem ser unívocos. Os signos das obras de arte, por sua vez, não demandam respostas ativas dirigidas a objetivos explícitos, apenas preparam estados. Além disso, podem ser interpretados plurivocamente.*” O autor pontua ainda uma citação de Moles, pertinente a essa reflexão: “*Numa peça de teatro, o argumento, a ação, a história contada pertencem à informação semântica, bem como as estruturas gramaticais e as implicações lógicas. O desempenho dos atores, o calor da voz, a expressão, a riqueza da encenação, pertencem à informação estética.*” (MOLES apud EPSTEIN, 1986, p. 36).

também de processos perceptivos e imaginativos que geram novos olhares e perspectivas sobre o objeto – agora estático – de estudo. As análises se debruçam a observar esse objeto por mais tempo, e dedicam seu sentido de observação mais detalhada sem o crivo do tempo reduzido em função do ritmo e do movimento cênico em uma encenação.

Dessa maneira, essa releitura dos elementos que compõe o fenômeno espetacular teatral, afastada do calor de uma apresentação e longe da presença humana em quaisquer espaços teatrais convencionados ou não, pode acrescentar outras interpretações a respeito de sua composição, o que amplia e enriquece discussões sobre a sua poética. A cena estática, ao permitir outros entendimentos do mesmo fato, se consolida como outras formas possíveis de conhecimento e olhar artístico. O teatro, assim, continua sendo de quem o assiste. Mas o trabalho documental crítico e reflexivo da arte da encenação – e/ou dos discursos sobre ela –, por outros prismas, aponta ser o teatro também de quem o revisita.

Luís de Camões e sua obra *Os Lusíadas* surgem num contexto cultural e histórico bastante conturbado e fascinante, marcado por um período de transição histórica que se convencionou chamar de Idade Média e Renascimento. Há inúmeras hipóteses e conjecturas sobre a sua biografia, e os estudiosos que se propõem a decifrar a sua vida se deparam com um sem número de incertezas sobre os fatos. Porém, pela sua obra, faz-se uma espécie de biografia romanceada.

Desse modo, compreende-se o porquê da maioria dos estudiosos procurarem no plano da obra respostas para tantas questões psicológicas do homem. Sua lírica canta o amor, na sua grandeza e miséria, o desconcerto e a in-

completude. Sua épica canta as aspirações, a coragem e a força do homem. Homem no sentido amplo de um espírito coletivo e individual, motivado pelo ideal de conquista de suas potencialidades, movido pelo anseio de superação das próprias limitações, porém, com as fragilidades e imperfeições nunca esquecidas e sob um manto de forças imperiais e crenças religiosas a serviço das colonizações.

Portanto, uma obra que, estando no centro do conflito entre influências fortemente antagônicas, vai de todo modo associar homem e obra e simbolizar a dualidade da época e/ou o conflito psicológico do poeta. A consciência dessa contradição que encerra a condição humana – por vezes à altura de um Deus, por outras (e muitas) vezes mera criatura da vontade divina, instrumento errante entregue às circunstâncias mundanas – faz do poema épico um canto singular. E é muito possível que em camadas mais profundas esse pensamento aparentemente contraditório do poeta seja complementar. Assim, ao mostrar uma unidade acima das polaridades, ele se distancia do senso comum dos opostos.

Os Lusíadas são os portugueses, descendentes de Luso³. É um poema épico que se propõe a cantar os feitos heroicos de um povo, o português, no seu processo de formação histórica, com ênfase na expansão marítima e é, por isso, ambientado na viagem de Vasco da Gama e seus Argonautas às Índias. Não obstante seus muitos narradores, há uma voz impessoal, algo como uma entidade abstrata que narra a estória e se identifica com o próprio poeta. Desse modo, longe da aparente variedade de pontos de vista, a narrativa é

3 Luso, para Carolina Michaëlis de Vasconcellos (1931, p. 11 a 13), é “*Companheiro de Baco nas suas míticas expedições aos extremos do Ocidente europeu. Luso era considerado como povoador e primeiro rei-pastor da última Tule, à qual teria dado o nome de Lusitânia*”.

perpassada pelo ponto de vista do autor. Apesar de ser um poema porta-voz da fé católica que solicita expansão, traz em seu núcleo central a mitologia greco-romana e a cultura pagã. Camões escreveu um épico humano e histórico. A epopeia arcaica reúne mito e história. Exige a presença e interferência dos deuses no plano das ações humanas. Na concepção de Camões, a interferência continua, porém a tônica é sobre a história feita por homens de carne e osso. Para isso, há uma inversão de papéis: Os homens são decididos, impassíveis e firmes, o que seria o papel dos deuses. Estes é que são movidos por contradições e sentimentos humanos como paixões, ciúme, ódio, crueldade, dúvida, grandeza e miséria. O poeta, de forma paradoxal e criativa, critica os desmandos, as injustiças e a decadência dos feitos do homem moderno.

À primeira vista, esse é um canto de guerra em defesa dos desbravadores, um elogio aos conquistadores. Aos que empreendem aventuras em busca de conquistas humanas, em detrimento dos que têm suas terras conquistadas e devastadas. E, de fato, não há como negar isso. Porém, parece guardar em seu baú – feito tesouro antigo – um possível fundo falso. Em lugar da discussão dialética entre o bem e o mal, entre o certo e o errado, entre o deus cristão e os deuses pagãos, o poema – próprio da herança renascentista e admitindo ser esta um conjunto de ideias e valores culturais presentes desde épocas remotas que atravessam o tempo – parece ser escrito para uma parcela de pessoas que partilham da mesma sede de conhecimento.

Assim, para os viajantes com semelhantes fomes de desvendar a “Máquina do Mundo”, o poema serve de fonte alentadora, como na função das lendas na mitologia antiga. O poeta e seu canto transcendem as ques-

tões maniqueístas, se vistos com olhar mais aprofundado. Desse modo, o aperfeiçoamento do *ser* é o que se estabelece como farol no conjunto desse épico de Camões, ainda que esse brilho na face sorridente e idealista traga borrões na maquiagem desfeita.

Culturas foram dizimadas quando os povos do Hemisfério Norte resolveram desbravar o Hemisfério Sul no período das Grandes Navegações. Nas Américas, por exemplo, grandes templos Incas e Astecas foram transformados em firmes bases para apoio de catedrais religiosas, principalmente cristãs, impostas autoritariamente nos processos das colonizações, tudo a convencer que é depois desta vida que virá o paraíso. Essa justificativa do sofrimento na Terra para uma nobre vida no Céu é cantilena ainda muito difundida.

Os portugueses, assim, atuaram como raça dominadora, não obstante Camões ter-se esforçado para fazer heróis Vasco da Gama e os seus. Os viajantes desbravadores sempre estiveram a serviço de interesses dos Estados. Desde os gregos essas aventuras do espírito humano visaram conquistas, dinheiro, aumento de territórios pela usurpação de patrimônios alheios, e hoje não é diferente. Os poderes estatais sempre necessitaram – e necessitarão – de homens valorosos, os quais legitimam suas ações políticas, sociais e religiosas.

Camões, ao propor o silêncio do canto antigo em favor de outro renovado, está enunciando uma formulação paradoxal. Embora ele anuncie o valor do novo canto, este é embebido pelos ideais da antiga musa. Assim, solicita a releitura da mitologia à luz do seu tempo. Esse outro olhar não desrespeita a tradição e nem procura se contrapor a ela. Antes, vê a necessidade de recriar ludicamente uma função maior e vital pre-

sente no âmago das narrativas mitológicas. Ontem e hoje, as relações políticas entre nações e seus discursos permeiam as velhas questões entre colonizador e colonizado. As sutilezas dos poderes multinacionais atuam por outros meios, regras e controles de mercados. O liberalismo econômico não parece apresentar soluções para os difíceis problemas relacionados com fronteiras, conquistadores e/ou conquistados, tampouco as estratégias estatais também capazes de exercerem regimes ditatoriais à sua maneira. No caminho teológico, o paraíso não se encontra no plano do humano e do agora, e pode levar a outras e inúmeras formas de dominação e controle.

Nesse quadro, o poema, como as encenações, são obras abertas (ECO, 2003), campos de probabilidades e de situações ambíguas, capazes de distintas escolhas interpretativas. O mito permanece vivo enquanto se mantém aberto a inúmeras leituras, significados, sentidos. A encenação teatral pode ser vista como instrumento para a propagação dos cantos antigos, que ecoam no espaço e no tempo de agora. As releituras das narrativas míticas podem apontar, dessa maneira, tanto para a tolerância e o respeito contemporâneos às diferenças culturais como servir para novas e justificadas invasões bárbaras. Essas são questões importantes para os encenadores. É bastante provável que o grande poema épico teve a aceitação que teve porque não escapa de ser um relato colonizador, mas o conjunto que o compõe mostra ser maior que suas partes, também notado pela alteridade das propostas cênicas.

Na primeira montagem, com direção de Celso Nunes e adaptação de Carlos Queiroz Telles, no Teatro Ruth Escobar, ficaram realçados os ideais do Renascimento, em montagem caracterizada pela ousadia das relações diferencia-

das entre atores e espectadores, do espaço e da cenografia, os quais privilegiaram subir literalmente da treva/porão para a luz/andar de cima, com ironias contundentes aos discursos dos poderes da Corte e do Clero. Inse-re-se também nas propostas contraculturais, dentro de uma prática estética que privilegia a sensorialidade e a sensualidade na cena.

O corpo humano tem forte simbologia no estabelecimento de vínculos comunicativos com o espectador, calcado fortemente dentro das premissas do teatro antropológico que aparenta mais robusto em 1972 em comparação a um teatro mais narrativo em 2001 no Brasil, e o conjunto da encenação de Nunes se configura contrário aos desmandos autoritários e seus dedos em riste.

Os recursos dramaturgicos contaram com a música e o coro dos jograis para o andamento da narrativa. O figurino, a iluminação, as músicas e as coreografias eram corroborações que simbolizavam sentidos de libertação individual e social. O espetáculo e seu coletivo atuante de individualidades deixou um lastro de vida e movimento, antítese da morte, do poder e da repressão política no Brasil daquele tempo, seja pela proposta do encenador e do dramaturgo, seja pela característica da época. A exploração de expedientes épicos da dramaturgia e da encenação mostra um Camões diluído e Vasco da Gama é a representação do herói, em nome de um coletivo maior.

Em 1972, as fronteiras entre o regime militar instaurado e a resistência diante de suas forças repressoras eram mais explícitas do que atualmente, e o espetáculo de Nunes e Telles toma partido pela causa libertária. Desse modo, um lirismo ambíguo vem à tona, demonstrando que o lema da paz e do amor não significava ter olhos alienados pela crua

realidade das ruas, justamente propunha-o em contraposição ao estado repressivo do período. Ao mostrar simultaneamente as ambiguidades dos olhares do colonizador e do colonizado e suas relações simultaneamente, grita ser um hino à vida livre, condensação e apelo de sensualidades dentro da concepção libertária daqueles anos.

Pode-se questionar o modo aparentemente maniqueísta da encenação em tratar das questões relativas aos períodos históricos da Idade Média *versus* o Renascimento. A rigidez estabelecida entre escuridão e clareza não se sustenta atualmente. Mas, se pensados dentro do contexto social e político vivido à época do espetáculo, a simbologia contrastante tem a sua razão de ser. Além disso, a presença dos jograis de arlequins – figuras destacadas da *Commedia Dell'Arte* que narram e amarram cenas –, aponta as artimanhas teatrais presentes à época medieval como elementos desafiadores àquelas ordens vigentes. Desse modo, o complexo período da transição entre o medieval e a renascença, com todas as suas imbricações, é realçado e posto a dialogar criticamente no contexto contemporâneo pelo espetáculo.

Na segunda montagem, com direção de Iacov Hillel e adaptação de José Rubens Siqueira, a passarela por onde navegava a encenação era observada por espectadores nas arquibancadas de ambos os lados. Eles assistem não só a uma histórica alegoria poética que se descortina ante seus olhos, como ao outro espectador do lado oposto, testemunha que também presencia o mesmo fenômeno e que serve, assim, de contraponto para um distanciamento crítico simultâneo. A caravela deslizava no mar do palco real da Estação Júlio Prestes.

O espetáculo de Hillel caminhou, em vários aspectos, para o traço épico. Os deuses, que apareciam em imagens gravadas em vídeo, tinham suas projeções em grandes telas por boa parte da sala. Camões se apresenta como uma personagem que presencia tudo, embora por vezes distanciada e invisível dentro da trama e, em outros momentos, presente e participante, como na cena em dueto com o Velho do Restelo nas suas ferozes críticas ao movimento expansivo. Um narrador diferenciado, em outro tempo e espaço, em movimento para dentro e para fora da trama, é uma atitude constante no espetáculo.

Os monólogos e os solilóquios ganham relevo, em detrimento dos diálogos, mais raramente ocorridos, em elenco coeso e preciso nas muitas marcações de conjunto. Povoado de muitas cenas com elenco numeroso, é esse elenco que desponta, em lugar de destaques individuais de atores, com exceção do poeta e das figuras principais da trama. O movimento e a ação sem palavras também são perceptíveis na encenação, que opta pela reprodução de época.

A cena do encontro dos deuses perde muito de sua força conflitante, seja pelo mesmo tom proferido por eles no início do espetáculo, a respeito de outro tema – a História de Portugal –, seja pelas imagens sequenciais nas gravações, que impossibilitam as reações simultâneas do embate discursivo em participações nos concílios. As guerras projetadas em vídeo também não parecem acrescentar, dadas tantas incursões nesse sentido via cinema e outras linguagens midiáticas. O modo de exposição no vídeo – colocado no alto do espaço da sala – remete a obras que questionaram as antenas tecnológicas controladoras dos totalitarismos. No entanto, a vinculação a essas questões

ficam mais nos aspectos da forma e menos nas questões políticas sociais representativas que suscitaram em outros contextos.

O espetáculo procura evocar a face esotérica do poema de Camões, que o mostra tolerante com todas as culturas. Também mostra as equivalências das línguas das culturas destacadas. Esses contrapontos, porém, não diminuem a grandiosidade das façanhas dos navegantes, que soam mais evidentes em favor de uma raça, a dos conquistadores. O tratamento operístico, a bela música e cenografia, em meio a grandes recursos tecnológicos, figurinos e iluminação realçada com telas, que se desfazem e se recompõem de formas diversas e em distintos pontos do espaço, fazem do espetáculo um conjunto harmônico.

A terceira encenação, com direção de Márcio Aurélio e adaptação de Valderez Cardoso Gomes, realizou o intento da produtora de viajar a Portugal, a qual estabelece de antemão como espaço cênico o palco à italiana, também na Estação Júlio Prestes. A cenografia, que dispensa panos que remetem a velas e passados distantes, vislumbra um olhar mais presente e/ou futurista, também realçado pelos figurinos dos argonautas no patamar de astronautas. Uma espécie de moldura metálica deixa transparecer o interior de uma embarcação e o balanço do mar é sugerido pelos nautas em contínuo movimento dos corpos, mesmo sem sair do lugar. Tábuas fixas que se tornam móveis e flexíveis, por um momento optam pelo mimetismo, em cena de grande tempestade, sofrida pelos marinheiros ao sabor das ondas, ou entregues a elas. A cenografia também estabelece diálogo entre elementos estruturais do teatro e das embarcações náuticas.

Camões cede lugar a um escrivão, que di-

vide a narração com Vasco da Gama e os marinheiros como fios condutores da epopeia. Com relação às questões dos poderes entre nações, o espetáculo mais sugere as diferenças. Não há conflitos armados, por exemplo, as relações são construídas de outra maneira. A impressão de merecimento glorioso aos nautas por Júpiter e os deuses soa estranho porque resulta muito rapidamente no espetáculo, devido à viagem estar nos seus inícios, sem ainda um devido esforço dos navegantes para tanto.

Isso ocorre porque foram suprimidas do original todas as passagens do passado de glórias dos portugueses, que Júpiter lembra rapidamente como elementos de persuasão em seu discurso de convencimento. Ele refaz a rota das memórias vitoriosas para chegar ao momento presente dos nautas no duvidoso mar com ventos inimigos, ou seja, é a mesma gente valorosa que já atravessou tantos outros desafios e agora atravessa o oceano. Mas essa abreviação das dinastias é justificada em favor do ritmo da cena. Refazer todo o longo discurso do bardo no original sobre a gênese da pátria não acrescenta no conjunto da encenação. Assim, a licença poética fala mais alto, e em favor da linguagem teatral.

O elenco equilibrado de bons atores e atrizes, performers e bailarinos não perde o ritmo estabelecido pela direção cerebral de Aurélio e transita com segurança pelas marcações precisas e enxutas. Em pontos determinados da encenação há uma aproximação do público, quase convidado a rir juntamente com os atores, mas, na maior parte, há certa distância, proposital, que estimula a observação e a reflexão. As cenas de conjunto formam imagens bem construídas e eficientes.

A iluminação transita mais pelo tempo e pela

beleza do que produzindo atmosferas, e estabelece contínuas conexões harmônicas com a música e a cenografia. O espetáculo não chega a estabelecer fortemente um contraponto crítico ao colonialismo, o que pode ser intencional por parte da direção, já que a qualidade da interpretação não pretende estabelecer empatias pela verossimilhança, mas o jogo de poder se insinua com frequência e sutilmente.

Nos espetáculos, à luz do pensamento contemporâneo, os discursos totalitários são tratados ora com ironia e sarcasmo, ora com respeito crítico ou mesmo com pouca ênfase repetitiva – o que implica consequente perda da sua força – e/ou ainda simplesmente eliminados por não estarem em primeiro plano nas novas criações. Há que se destacar a enorme tenacidade de todos os realizadores dessas novas epopeias.

Aspectos relacionados aos personagens e o tratamento dado a eles dentro das encenações, analisados comparativamente, deixam rastros da autonomia da encenação. Diferentemente da matriz original do poema – por onde passaram todos os escritores e os encenadores –, no espetáculo de Nunes e Telles, o poeta Camões se dilui nos jograis de arlequins, que perambulam pelo espaço cênico. Em Hillel e Siqueira, ele inicia entorpecido de lembranças. Quando desperto, decide ora narrar e ora distanciar-se dos fatos, sem contar as personagens dos deuses que narram em boa parte da trama em seu nome. Na montagem de Aurélio e Gomes, o poeta divide-se entre o Escrivão, Vasco e Vênus, além dos marinheiros.

Vasco da Gama, n'A *Viagem* de Nunes, está no globo de Da Vinci, alçado a herói. Em Hillel, ele perde esse posto, mas a montagem também considera em relevo a renas-

cença pelo símbolo semelhante, embora aqui Camões é quem aparece no globo. Não obstante, Vasco desempenha a função do líder de vigoroso espírito, bem como no espetáculo de Aurélio, aqui como líder de viés mais diplomático e com ares mais comerciais do que de batalhas rústicas.

O Velho do Restelo, na encenação de Nunes, discursa enquanto empreende ações definidas. A fala do ator acompanha as ações que procuram impedir a passagem dos espectadores para o plano superior, a qual dá sequência à encenação e que sai do espaço físico do porão – representação da Idade Média – para outro plano que simboliza o Renascimento, e, além disso, também retira os escravos dos seus lugares de trabalho. Em Hillel, a personagem utiliza-se da voz como elemento primeiro e principal, inclusive em dueto com o próprio Camões, quando este se coloca presente, como marinhaio, no discurso. No espetáculo de Aurélio, quase que solitário em destaque frontal característico do palco italiano, o Velho do Restelo faz um discurso contundente e direcionado tanto aos nautas quanto à plateia, esta em suposto plano do Cais em relação aos nautas que partem, dentro da história.

Os reis e personagens importantes das outras culturas são apresentados com poucas nuances e quase que de forma semelhante nas três encenações e nos textos adaptados, não obstante, seus redutos nobres se apresentarem de formas distintas, adaptadas às estéticas e espaços de cada espetáculo. O gigante Adamastor é descrito como figura disforme e ameaçadora pela voz de um marinhaio e a cena é acompanhada de efeitos de luz e som que perpassam o espaço da cena e o público, na montagem de Nunes. No espetáculo de Hillel, a personagem é uma voz que vem

do alto e também preenche o espaço todo, em evidente sentido de ameaça opressiva aos nautas e por consequência a todos os espectadores dentro da sala. Na montagem de Aurélio, um ator que representa o gigante se traveste de poderes, aparecendo em plano superior ao de Vasco, portanto, falando de cima para baixo, com figurino portentoso que lembra os deuses e o filme *The Matrix*.

Os deuses, no espetáculo de Hillel, à primeira vista, aludem à sociedade vigiada pelo aparato tecnológico, hoje elevado à potência máxima, mas são enfraquecidos nesse sentido talvez pelos ares naturalistas de suas interpretações. Eles têm atitudes mais brandas, com exceção de Baco que se insinua em ira constante, atitude normal para o personagem dentro da trama do poema e nas três encenações. Na montagem de Nunes, os deuses também se apresentavam do alto e com distintas marcas do poder, mas não foram concebidos para uma linguagem multimídia. Desse modo, não reportam diretamente a outras linguagens e estabelecem o poder e as intrigas no etéreo em cena aberta sobre plataformas. No espetáculo de Aurélio, os deuses revestem seus poderes divinos pelas posturas eretas e rígidas, e nos figurinos negros com aparência de monásticos ortodoxos. Comandam cenas e episódios por vezes, e circulam como que invisíveis em determinadas cenas a mostrarem suas (oni) presenças constantes.

As renovações, no que se refere às maneiras de interpretar de um ator, são múltiplas e sempre recolocadas em questão, pelo viés positivo que isso significa, e parecem tender atualmente a um teatro mais calcado na narrativa em detrimento de uma antropologia do ator, mas os processos aplicados às composições das personagens continuam discutidos e aplicados. No fundo, é sempre

o trabalho humano como instrumento a ser aperfeiçoado para servir à arte. No caso das encenações investigadas, o realismo psicológico pouco se aplica, mas a voz e o corpo são preponderantes em todas, percebidos nas atuações e nos processos de trabalho.

Os espaços cenográficos dos espetáculos são distintos. Na montagem de Nunes, o espaço estabelece principalmente a verticalidade na cena, mas não se atém a ela somente. Em Hillel, a longitudinalidade define o espaço; e no espetáculo de Aurélio é escolhida a frontalidade do palco italiano. A cenografia soube extrair o máximo das condições espaciais concedidas de cada montagem. Ao se referir à fundamental aliança entre encenadores e cenógrafos, Pavis (2010) reitera a importância das fidelidades artísticas expandidas a todos os artistas em seus agrupamentos integrados em torno de um espetáculo. Realçadas por nuances, elas somam talentos individuais em trabalho e fricção de confiança mútua na concepção das criações artísticas.

O teatro pode-se colocar como um espaço, um refúgio de vivências humanas para além dos cotidianos e para encontros significativos entre artistas e espectadores inquietos. Diante das constatações que decompõem quaisquer certezas estéticas herdadas, a encenação não parece, no entanto, esmorecer. Por instinto de sobrevivência, mascara suas formas e se transmuta constantemente, de modo a procurar a cumplicidade do espectador, do qual não pode prescindir. Lehmann (2007, p. 175) se esmera em conceituar a ilusão e suas camadas para mostrar que o teatro pode ir além do ilusionismo sem deixar de ser teatro.

O teatro pós-dramático tem um explícito desapego à demasiada importância dada ao texto, mas isso não é novidade. Constantin

Stanislávski já deixava claro que o texto dramático tinha imenso valor em si, mas quando transposto para o teatro, esse valor deixava de ser preponderante. Somente ganhava sentido quando incorporado pelo ator, este indo além das camadas textuais, atravessado pela vida da personagem dentro da trama e pelas circunstâncias dadas a ela em relação com as demais personagens pela dramaturgia.

Afora esse aspecto, Lehmann (2007, p. 246) aponta como relevos do teatro pós-dramático a respiração, o ritmo e o instante da presença carnal do corpo e frisa que a procura agora é de um espaço e de um discurso sem hierarquia, unidade e sentidos fixáveis em uma multiplicidade de vozes. Nos espetáculos investigados, estes termos todos encontram eco e mantêm a discussão ativa sobre o fazer artístico. Será porque estão enquadrados dentro das perspectivas pós-dramáticas ou porque o teatro nunca foi somente diálogo e sim multiplicidades de vozes, de signos, de símbolos, de sentidos? Em movimento constante, as desconstruções e a fragmentação do sentido germinam novos e outros sentidos e construções.

As poéticas teatrais sugerem sempre estar a serviço de um fazer coletivo. Tão impregnada de talentos individuais necessários, é obra essencialmente cúmplice e coletiva. Essa complexidade cênica deixa entrever fissuras e espaços que são preenchidos pelas questões que permeiam estudos históricos, antropológicos, psicanalíticos, linguísticos, semânticos, entre outros, o que exige graus maiores de compreensão e estudo dos mais variados campos do conhecimento. Os processos colaborativos, assim, mostram não ser novidade no panorama teatral brasileiro, ainda que por outros meios de organização da produção. O “como” se deram essas pro-

duções é, nesse sentido, diferenciado dos grupos constituídos e suas novas formas de produção teatral. Estas pactuam de outras dinâmicas participativas quanto ao *modus vivendi* de núcleos coletivos de criação.

No teatro, não se escapa de uma relação humana cúmplice e de entrega mútua ao trabalho por todos. E o encenador, dentro de novos contextos, não é “dono de uma subjetividade absoluta que se traduziria em todas as decisões e escolhas da encenação”, e sim “uma escuta amplificadora, um pensamento alargado” (PAVIS, 2010, p. 228). De certa forma, sempre se está diante de paradoxos: desde que os encenadores se sentiram autorizados a emitir suas versões autorais de textos seculares, eles também manifestaram as possibilidades de se deixarem atravessar pela obra, numa relação recíproca de influências que teima em não se deixar afetar por olhares redutores de quaisquer lados.

O gosto pelas poéticas teatrais e as reflexões teóricas que se entrelaçam complementarmente emergem como força preponderante que estrutura e realça as aventuras teatrais e seus criadores, o mesmo favor que acende o engenho em relação à poesia, para Camões. Essa inquietude dos criadores independe do que se capta em verbas públicas ou privadas, ou ainda, independe da importância dada ao Teatro e sua arte pelas pátrias, amadas ou não, e às suas máquinas governamentais ontem e hoje. Nesse sentido, se pode dizer que o poema e as consequentes encenações brasileiras investigadas mantêm um evidente compromisso artístico. Assim, e pela diversidade explícita de suas formas, a encenação se confirma enquanto arte autônoma.

Recebido em 17/11/2015

Aceito em 21/03/2016

Referências Bibliográficas

- AURÉLIO, Márcio. *Entrevista concedida*. São Paulo, 25 de jul. 2011.
- BRANDÃO, Tânia. As lacunas e as séries: padrões de historiografia nas “Histórias do Teatro no Brasil”. In: *Para uma história cultural do teatro*. MOSTAÇO, Edécio (Org) et al. Florianópolis/ Jaraguá do Sul: Design Editora, 2010.
- CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1980.
- ECO, Umberto. *Obra Aberta: Forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- EPSTEIN, Isaac. *O Signo*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1986.
- ESCOBAR, Ruth. *Programa do Espetáculo. A Viagem* sob direção de Celso Nunes. São Paulo, set. 1972a.
- ESCOBAR, Ruth. *Programa do Espetáculo. A Viagem* sob direção de Celso Nunes. Edição Especial da Revista Palco + Plateia. São Paulo, out. 1972b.
- ESCOBAR, Ruth. *Programa do Espetáculo. Os Lusíadas* sob direção de Iacov Hillel. São Paulo, mar. 2001.
- ESCOBAR, Ruth. *Programa do Espetáculo. Os Lusíadas* sob direção de Márcio Aurélio. São Paulo, Nov. 2001.
- FERNANDES, Sílvia. *Teatralidades Contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2010.

GOMES, Valderez Cardoso. *Os Lusíadas*. Adaptação teatral inédita de Os Lusíadas, de Luís de Camões, para a encenação de Márcio Aurélio. São Paulo, 2001.

GOMES, Valderez Cardoso. *Entrevista concedida*. São Paulo, 02 de mar. 2011.

GUINSBURG, J.; FERNANDES, Sílvia. (Orgs). *O Pós-Dramático: um conceito operativo?* São Paulo: Perspectiva, 2008.

HILLEL, Iacov. *Entrevista concedida*. São Paulo, 23 de jul. 2011.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

NUNES, Celso. *Entrevista concedida*. Salvador, 28 de set. 2011.

PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PAVIS, Patrice. *A encenação contemporânea: Origens, tendências, perspectivas*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

SIQUEIRA, José Rubens. *Os Lusíadas*. Adaptação teatral inédita de Os Lusíadas, de Luís de Camões, para a encenação de Iacov Hillel. São Paulo, 2001a.

SIQUEIRA, José Rubens. *Entrevista concedida*. 18 de jan. 2013.

TELLES, Carlos Queiroz. *A Viagem*. Adaptação teatral inédita de Os Lusíadas, de Luís de Camões. São Paulo, 1972a. (Versão 1).

TELLES, Carlos Queiroz. *A Viagem*. Adaptação teatral inédita de Os Lusíadas de Luís de Camões para a encenação de Celso Nunes. São Paulo, 1972b. (Versão 2).

UBERSFELD, Anne. *Para ler o Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

VASCONCELLOS, Carolina Michaëlis de. Prefácio. In: CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Edição Nacional. Lisboa: Imprensa Nacional de Lisboa, 1931.