



O ESPAÇO DA TRAGÉDIA

Maria Abadia Cardoso*

Universidade Federal de Uberlândia – UFU

ma_cardoso_h@hotmail.com

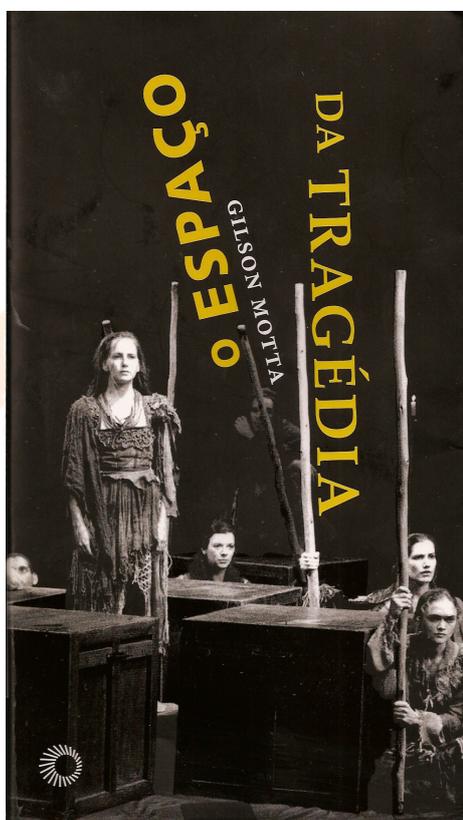
[...] As tragédias vivas do nosso próprio mundo não podem de maneira nenhuma ser assimiladas, ou seja, ser vistas à luz daqueles sentidos de antes; elas são, por mais dignas de pena que sejam, acidentais. Novos tipos de relação e novos tipos de lei, que estabelecem vínculos com nosso sofrimento presente e o interpretem, são as condições da tragédia contemporânea. Mas enxergar novas relações e novas leis é também modificar a natureza da experiência e todo complexo de atitudes e relações que dela dependem. *Encontrar* significação é ser capaz de tragédia mas, obviamente, foi mais fácil encontrar uma ausência de significação.

WILLIAMS, Raymond

A “ausência de significação”, apontada por Raymond Williams na epígrafe acima, evidencia o olhar que o mundo contemporâneo lança para acontecimentos considerados banais dada à sua grande presença no cotidiano. Esse processo, por sua natureza já nefasto, faz com que as guerras, a fome, a violência contra as diversas minorias, catástrofes ambientais, etc., percam o seu teor de tragicidade e sejam vistos apenas como “acidentais”.

* Doutoranda em História Social pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia, integrante do Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura (NEHAC) e bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes). Autora do livro **Mortos sem Sepultura**: diálogos cênicos entre Sartre e Fernando Peixoto (Hucitec, 2011)

Tal passagem insere-se num exercício reflexivo mais amplo que busca fundamentalmente pensar a historicidade do conceito de tragédia. Todavia, nos permite apontar alguns questionamentos: se do ponto de vista histórico, acontecimentos catastróficos perderam seu sentido de trágico, como explicar, do ponto de vista artístico, a retomada de textos clássicos na contemporaneidade? O que leva muitos encenadores a manifestarem interesse pela tragédia grega? Como a cenografia contribui para a construção do sentido de tragédia na atualidade? De que maneira a encenação destes textos dialogam com o “problema geral do trágico”? E ainda, qual o espaço/ lugar de encenação de textos trágicos no mundo contemporâneo?



A possibilidade de responder a tais indagações está associada à exigência de articular o viés histórico e o viés artístico. É justamente este empreendimento efetivado por Gilson Motta no livro **O espaço da tragédia na cenografia brasileira contemporânea**, lançado agora pela Editora Perspectiva. Segundo palavras do próprio autor:

[...] interessa-nos aqui refletir sobre o espaço que a tragédia ocupa na visão dos encenadores brasileiros contemporâneos e, como esse espaço de manifesta em termos formais, de modo a questionarmos acerca das imagens, dos sentidos e dos significados que ele propõe.¹

Se muitos realizadores da cena, tais como Peter Stein, Ariane Mnouchkine, Peter Hall, Antoine Vitez, Peter Sellars e, entre os brasileiros, Antunes Filho, José Celso Martinez Corrêa, Bia Lessa, Marcio Aurélio, entre outros, tiveram como “matéria prima” em suas produções a tragédia grega, na perspectiva da técnica teatral, conforme aponta Motta, algumas questões se tornaram complexas, a saber, a própria adaptação do

¹ MOTTA, Gilson. **O espaço da tragédia na cenografia brasileira contemporânea**. São Paulo: Perspectiva, Belo Horizonte: FAPEMIG, Brasília: CNPq, p. XVIII.

texto dramático, a presença ou ausência do coro, a postura do ator e a construção do espaço cênico. Certamente este deslocamento do texto clássico para a atualidade é um desafio para o próprio processo criativo destes encenadores. Ao mesmo tempo, a proposta de Motta, ao construir uma análise sobre estes processos criativos, se torna igualmente desafiadora.

Para o desenvolvimento de sua abordagem foram documentos prioritários as colocações dos criadores teatrais (diretores e cenógrafos), bem como o discurso da crítica jornalística. O estudo está focado na “revivificação” da tragédia grega na cena brasileira contemporânea, priorizando por “questões históricas e metodológicas” o eixo Rio – São Paulo. Todavia, o leitor ainda verificará que, ao longo da pesquisa, o autor fez um levantamento das produções de outros centros teatrais brasileiros (Belo Horizonte, Curitiba, Brasília e Porto Alegre). Dada a presença de atividades teatrais, as cidades de Campinas, Londrina e Ouro Preto também foram contempladas. “[...] Nesse movimento, foram identificadas cerca de cinquenta produções realizadas entre os anos de 1990 e 2008”.²

No primeiro capítulo intitulado “A tragédia grega e a cena pós-moderna”, Motta nos apresenta autores que se pautaram em problematizar a cena trágica, a exemplo, Edith Hall, Helene P. Foley, Simon Goldhill, Freddy Decreu, entre outros. As análises de Hall trazem os seguintes aspectos: o interesse pelos mitos gregos reelaborados por Esquilo, Sófocles e Eurípedes será retomado principalmente a partir dos anos de 1960, sendo encenados com “perspectivas políticas radicais e com uma busca maior de experimentalismo do ponto de vista estilístico”.³ No século XX os textos gregos foram recuperados com o propósito de discutir problemas políticos como questões ambientais, guerras civis, holocausto, tensões entre o Oriente e o Ocidente, etc., a redescoberta foi estimulada também devido ao encontro do Ocidente com outras propostas teatrais que colocam em questão as percepções entre cena e sala, ator e espectador.

² MOTTA, Gilson. **O espaço da tragédia na cenografia brasileira contemporânea**. São Paulo: Perspectiva, Belo Horizonte: FAPEMIG, Brasília: CNPq, p. XXII.

³ Ibid., p. 5

Além de apresentar os motivos sociais, políticos, estéticos e ideológicos que movem a montagem dos textos trágicos, este capítulo ainda pauta-se em mostrar como a prática da encenação se relaciona com o “problema geral do trágico”. Dado o seu caráter histórico, o trágico terá diferentes sentidos. Para o autor, o conceito é permeado por uma dupla tradição: a da poética da tragédia e a da reflexão sobre o trágico. Neste caso, a experiência do século XX é singular:

Em suma, embora o século XX tenha inicialmente se esquecido da noção de tragédia por intermédio de diversas formas de sedução, de promessas de felicidade dadas pela sociedade de consumo, ele também trouxe à tona a dimensão do trágico, seja em função do ressurgimento de uma reflexão ontológica e existencial, seja ainda devido às diversas formas de exploração, guerra, desigualdade e violência geradas continuamente em nossa sociedade.⁴

Por meio das referências de Goldhill, que analisa quatro espetáculos **Os Átridas** (direção de Mnouchkine), **Gospel at Colonus** (direção de Lee Breuer), **Medeia** (direção de Warner) e **Édipo Rei** (direção de Annie Castledine), o autor mostra o modo como os diretores teatrais europeus e norte americanos dão forma ao texto clássico na atualidade.

O estudo da montagem de textos antigos no Brasil é mote do segundo capítulo “A tragédia grega e a cena brasileira”. Para o autor, o chamado moderno teatro brasileiro na década de 1940 marca o início da opção por textos clássicos. Num momento que a política cultural do Estado Novo busca harmonizar o passado e o presente, o novo e o velho, o moderno e o tradicional, o repertório clássico tem uma múltipla função: agradar a classe emergente, diferenciar os amadores dos profissionais e elevar a produção nacional. A montagem de **Alceste**, de Eurípedes, pelo **Grupo Dramático da Universidade Católica do Rio de Janeiro**, bem como **Medeia** pela **Companhia dos Artistas Unidos** com a direção e cenografia de Ziembinski datam deste período.

Já nos anos de 1950 aparecem novas versões do mito elaboradas pela dramaturgia francesa **Édipo** de André Gide pela **Escola de Teatro da Prefeitura do**

⁴ MOTTA, Gilson. **O espaço da tragédia na cenografia brasileira contemporânea**. São Paulo: Perspectiva, Belo Horizonte: FAPEMIG, Brasília: CNPq, p. 16.

Rio de Janeiro, Antígona de Jean Anouilh pelo **Teatro Brasileiro de Comédia**. Sobre a cenografia destes espetáculos, o autor faz a seguinte ponderação:

Do ponto de vista formal, se analisarmos as imagens e os textos críticos sobre esses espetáculos, notaremos o predomínio de uma estética que tende à representação estilizada do antigo, isto é a cenografia, por exemplo, buscava “indicar” um tempo-espaço próximo ao universo grego, enquanto a caracterização dos atores também buscava uma reprodução da imagem dos gregos.⁵

Já a encenação de **Electra** de Sófocles pelo **Grupo Decisão** em 1965 evidencia uma ruptura como o modo de representar o mundo grego. Há o deslocamento do que se denomina “espaço trágico”: “[...] o personagem dá a impressão de ser concebido num movimento de deslocamento espaço-temporal; por sua vez, o texto dialoga com a realidade sociopolítica da época”.⁶

Por meio da análise da cenografia dos espetáculos **Hipólito** (direção de Tite Lemos e cenografia de Marcos Flaskmann) e **Antígona** (direção de João das Neves e cenografia de Hélio Eichbauer), Motta evidencia a tendência de “não representar o mundo grego”.

Ainda segundo o autor, o período que se estende de meados dos anos de 1960 até o final da década de 1970, há no Brasil a tendência de assimilação de novas propostas estéticas, tais como, teorias e práticas de Antonin Artaud, as releituras de Brecht, a descoberta de Grotovski e do **Living Theatre**.

Entre outras, o leitor ainda encontrará neste capítulo, uma apresentação intensa da cenografia de **Medeia** (1970, Silnei Siqueira), de **Antígone** (1986, **Stúdio**) e **Electra** (1987, Jorge Takla). Chegando o autor a conclusão que:

[...] no período em questão – décadas de 1940 aos anos de 1980 – em termos de cenografia, por exemplo, há uma nítida passagem da representação fundada no realismo e no elemento referencial para uma crescente estilização e depuração da cena, que será cada vez mais marcada pela redução dos elementos, valorizando o aspecto intimista e minimalista. [...]. A transição de qualquer época histórica e de qualquer estilo artístico não é, evidentemente, linear, ela é feita de

⁵ MOTTA, Gilson. **O espaço da tragédia na cenografia brasileira contemporânea**. São Paulo: Perspectiva, Belo Horizonte: FAPEMIG, Brasília: CNPq, p. 31.

⁶ Ibid., p. 35.

antecipações e de recuos, o que dificulta uma conceituação mais clara acerca dos limites temporais entre o moderno e o pós-moderno.⁷

O terceiro capítulo “A cenografia pós-moderna, uma introdução” inicia uma discussão conceitual acerca do que seria cenografia “organização do espaço teatral e dos signos do espaço cênico”.⁸

Para Motta, pensar a cena contemporânea é entrar no campo da diversidade e da multiplicidade. Torna-se nítida a mudança de um período em que as diversas tendências mostravam-se de modo exclusivo para um contexto em que há a convivência pacífica de diferentes diretrizes estéticas. De modo geral, há quatro tendências: presença da caixa cênica, realizações de Bob Wilson; desconstrução da caixa cênica com Piscator, Brecht e Meierhold; recusa ao espaço frontal e ao edifício teatral com George Fuchs, Appia, Piscator e Meierhold, e a busca por espaços alternativos desenvolvida por grupos como **Teatro da Vertigem**, **Brava Companhia** e **Teatro da Invasão**.

Apoiando-se na reflexão de Aronson, Motta evidencia que a cenografia pós-moderna adquire, entre outros, os seguintes aspectos: presença de descontinuidade e da ruptura, ênfase na relação entre espectador e o objeto, ausência entre os elementos visuais da produção, mistura de estilos, colagens. Além deste autor, são referenciais importantes para pensar o tratamento da cenografia J.P Sarrazac, Lehmann e Ubersfeld.

O estudo do modo como as encenações de tragédias gregas contemporâneas dialogam com as teorias pós-modernas é a proposta do quarto capítulo “Cenografia e tragédia grega, a cena brasileira pós-moderna”.

As diferentes encenações de **Antígona**, a saber, a do **Grupo Oi Nós Aqui Traveiz** datada dos anos de 1990, a do **Teatro Dulcina**, em 1995, pelo diretor Alexandre Mello, a do **Teatro Nelson Rodrigues**, em 1992, por Moacyr Góes e a do **Grupo Satyros** em 2002 são analisadas sob diferentes perspectivas. É válido destacar a particularidade desta última montagem:

O espetáculo faz uso de recursos tecnológicos, como o vídeo, possibilitando um jogo entre a imagem real dos atores e a imagem

⁷ MOTTA, Gilson. **O espaço da tragédia na cenografia brasileira contemporânea**. São Paulo: Perspectiva, Belo Horizonte: FAPEMIG, Brasília: CNPq, p. 60.

⁸ Ibid., p. 64.

virtual. O personagem Creonte aparece diversas vezes sob a forma de projeções de vídeo, além disso, sua voz também é registrada em áudio. O efeito resulta bastante eficaz, propiciando correlações entre o universo do texto e uma sociedade altamente policiada. Além disso, de modo paradoxal, o próprio poder – ou a imagem do poder – torna-se mais familiar, na medida em que se revela distante, como uma transmissão de TV. Daí a associação entre o universo da peça e o da era George Bush.⁹

Ainda neste capítulo, o autor faz referência, entre outras, às encenações realizadas em espaços alternativos ou não convencionais, tais como, **As Fenícias**, de Eurípedes, com direção de Caco Coelho; **Prometeu**, com direção de Cristiane Paoli Quito. A reflexão que o autor faz de **As Bacantes** de José Celso M. Corrêa é inspiradora:



[...] concluímos que o espetáculo **As Bacantes**, de José Celso, tende a ser exemplar porque contém diversos elementos formais que caracterizam a cena pós-moderna (performance, teatro ritual, teatro da crueldade, teatro político), por propor um tipo espetacularidade que, fundada numa filosofia da cultura brasileira, isto é, a Antropofagia de Oswald de Andrade, transforma as relações entre espectador e cena, e ainda porque repercute as teorias contemporâneas sobre o trágico, que encontram sua matriz no pensamento de Friedrich Nietzsche: o trágico como afirmação plena da vida, em suma, o trágico como alegria.¹⁰

Sob diferentes perspectivas, Motta evidencia que a leitura/interpretação dos textos trágicos na cena e na cenografia pós-moderna faz-se de forma muito diversificada. Em seu conjunto, estes quatro capítulos compõem a primeira parte da obra intitulada “A tragédia grega e a encenação contemporânea”. Percebe-se que neste movimento reflexivo, a cenografia vem para o centro, contudo o aprofundamento de seus aspectos conceituais, filosóficos, estéticos e históricos permite lançar um novo olhar para a própria linguagem teatral.

Se esta primeira parte pauta-se fundamentalmente em questões de ordem teórica, a segunda parte do livro efetiva uma contundente análise de espetáculos. O

⁹ MOTTA, Gilson. **O espaço da tragédia na cenografia brasileira contemporânea**. São Paulo: Perspectiva, Belo Horizonte: FAPEMIG, Brasília: CNPq, p. 89.

¹⁰ Ibid., p. 110.

processo criativo de Antunes Filho nas encenações de **Fragmentos Troianos** (1999), **Medeia 1** (2001), **Medeia 2** (2002) e **Antígona** (2005) é o objeto de estudo do segundo capítulo. A proposta é “[...] interessa-me aqui observar a imagem cênica dos espetáculos trágicos de Antunes Filho, neste percurso que vai de **Fragmentos Troianos** até **Antígona**, no qual a visualidade cênica e os espaços são problematizados de diversos modos”.¹¹

As colocações de Antunes Filho, bem como a leitura da crítica especializada, entre outros, Sebastião Milaré, B. Néspoli e Jeferson Dell Rios e trabalhos acadêmicos sobre a produção do diretor foram documentos primordiais para a reflexão. Após uma abordagem sobre a cenografia do espetáculo, Motta evidencia o modo como se deu a relação entre passado e presente em **Fragmentos Troianos**:

Retomando a temática que fornece força ao texto de Eurípedes, a encenação de Antunes Filho mostra a história como uma repetição de atrocidades, guerras e crueldade e, nesse movimento, o valor de uma vitória na guerra é relativizado em função da carga de injustiça e sofrimento que essa vitória vem gerar naqueles que foram vencidos.¹²

Apoiando-se nas colocações do próprio diretor sobre a concepção de **Medeia**, o autor ressalta dois aspectos importantes desta montagem: uma proximidade entre o espaço criado e o espaço teatral do Teatro Nô; a tentativa de conceituar a relação palco e platéia de uma estética pós-moderna. É válido descrever a observação feita a respeito da cenografia:

[...] a cenografia possui um caráter minimalista, sendo dotada de poucos elementos. Com a presença da natureza a partir da referência aos quatro elementos, a presença do estilo japonês e a aproximação de palco e da platéia, o espaço cênico e a cenografia parecem nos remeter à sensibilidade e à espiritualidade orientais. Se, por um lado, o vínculo com o pensamento oriental e suas formas artísticas aparece como fator decisivo na elaboração do trágico em **Medeia**, por outro, ele vem ao encontro de uma necessidade de redução da plasticidade em prol da afirmação da força da palavra como elemento essencial. Deste modo, no momento em que é realizada **Medeia**, a redução dos elementos da cenografia, como afirmação de um minimalismo, está profunda

¹¹ MOTTA, Gilson. **O espaço da tragédia na cenografia brasileira contemporânea**. São Paulo: Perspectiva, Belo Horizonte: FAPEMIG, Brasília: CNPq, p. 116.

¹² *Ibid.*, p. 123.

conexão com o pauro de Antunes Filho com a questão ética e técnica dos atores.¹³

Ainda na reflexão sobre *Medeia*, o leitor encontra, além das referências estéticas, formais e históricas de Antunes Filho – as quais foram cuidadosamente apresentadas por Motta – o modo como o diretor veicula/interpreta o chamado pós-modernismo.

No que se refere à montagem de *Antígona*, para Motta, Antunes Filho propõe uma leitura bastante singular do texto de Sófocles. Há alguns eixos temáticos e questões formais e estéticas presentes no espetáculo: no primeiro caso se tem a valorização do debate sobre a condição humana, prioridade ao tempo cíclico, interdependência entre a vida e a morte. Já no segundo, há a ambigüidade do coro, valorização da palavra, influências de Lionel Abel e Tadeuz Kantor, entre outras. Existe uma particularidade nesta produção:

[...] Nota-se que entre *Fragmentos Troianos* e *Antígona* existe um movimento de autocrítica por parte de Antunes Filho, o que faz com que ele negue o fechamento da obra numa determinada leitura, privilegiando a abertura do sentido do texto e da encenação. Esse trajeto marcaria a diferença entre uma estética moderna e pós-moderna.¹⁴

O estudo sobre as adaptações de *Medeia*, de Eurípedes é o foco do segundo capítulo “A tragédia e a cidade: *Medeia*, de Eurípedes”. O autor evidencia as diferentes versões que o texto recebeu do século XVI até o século XX. Além disso, mostra do ponto de vista histórico é possível compreender o porque de o mito ser retomado com maior frequência a partir dos anos de 1990: temas como a relação entre o bárbaro e o civilizado, valorização da ótica feminina, pensamento anticolonialista, entre outros, ganham amplitude.

A proposta deste capítulo é abordar a cenografia de duas montagens de *Medeia*: pelo *Teatro do Pequeno Gesto* (2003) no Teatro Maria Clara Machado e por Bia Lessa (2004) no Teatro Dulcina no Rio de Janeiro.

¹³ MOTTA, Gilson. *O espaço da tragédia na cenografia brasileira contemporânea*. São Paulo: Perspectiva, Belo Horizonte: FAPEMIG, Brasília: CNPq, p. 141.

¹⁴ Ibid., p. 158.

No que se refere à primeira montagem, as colocações de Bárbara Heliodora, Lionel Fischer e Macksen Luiz constroem uma leitura específica: há uma “restrição aos resultados obtidos na pesquisa da Companhia em função de um predomínio de épico sobre o dramático, que atenuaria o efeito trágico e sua comunicabilidade”.¹⁵ Mas baseando-se nas colocações de Antonio Guedes (um dos diretores do espetáculo) vê-se que: “[...] o que se buscava no espetáculo não era contar o mito já suficientemente conhecido por todos, mas justamente questionar a sua teatralidade a partir desta valorização do épico”.¹⁶

Já a montagem de Bia Lessa, para Motta, distancia-se do conceito tradicional de cenografia, a apropriação do espaço e a potencialização do edifício teatral aparecem como tema do espetáculo. Da mesma maneira, os elementos da natureza cumprem uma função:

A presença desses elementos da natureza tende a evocar a ancestralidade, uma memória afirmando a presença de um tempo arcaico, assim como as características de **Medeia** como feiticeira, como conhecedora dos segredos da natureza são valorizados como forma de construção do sentido do trágico. [...] no espetáculo de Bia Lessa a relação com a natureza passa a ser um fator de estruturação da cena, na medida em que, conforme nota Macksen Luiz, ocorre um embate entre os atos e os elementos, ou seja, o próprio espaço aparece lutar com os personagens.¹⁷

Para refletir sobre esta montagem, além dos posicionamentos dos diretores e dos críticos teatrais, outros referenciais filosóficos foram importantes, tais como Nietzsche, Benjamim, Heidegger, entre outros.

O estudo da montagem da trilogia **Oréstia** pelo Grupo Folias D`Arte em 2007 é o tema central do capítulo “**Oréstia**, do Grupo Folias”. Os depoimentos do diretor Marco Antonio Rodrigues e de outros membros do grupo foram importantes para Motta refletir sobre os temas que o espetáculo apresenta, tais como, a questão das Leis de Incentivo; o compromisso social dos artistas, repertório e o espaço de criação teatral, entre outros.

¹⁵ MOTTA, Gilson. **O espaço da tragédia na cenografia brasileira contemporânea**. São Paulo: Perspectiva, Belo Horizonte: FAPEMIG, Brasília: CNPq, p. 183.

¹⁶ Ibid., p. 185-186.

¹⁷ Ibid., p. 204.

Desta forma, a cenografia é fundamental para a leitura do espetáculo, cujo tratamento é essencialmente épico. Esta característica épica que se apresenta visível tanto na utilização das técnicas de distanciamento feitas pelos atores (quebra da ilusão, relação direta com o espectador, uso da narrativa, utilização de microfones, entre outros) quanto na encenação (recursos narrativos em vídeo, utilização da imagem como documento histórico, relação direta do texto com a realidade histórica do espectador, utilização de cenários móveis e funcionais, presença de objetos dotados de história, presença de um ator-personagem como espectador da ação, música cênica que, às vezes, ironiza a própria ação, entre outros). A cenografia possibilita, assim, a criação de um espaço fictício ou dramático, mas também mostra as condições que produzem a ficção, estando, portanto, inteiramente de acordo com a perspectiva brechtiana.¹⁸

Por meio de deslocamentos e (re) proposições, os textos trágicos adquirem, em sua forma e conteúdo, diferentes perspectivas na cena contemporânea. O *lôcus* privilegiado para efetivar tal leitura é a cenografia. Esta, por sua vez, apesar de ser um dos elementos do fenômeno teatral, não está dissociada das demais instâncias que compõem a linguagem. Certamente a ampla formação de Gilson Mota como pesquisador, professor, cenógrafo, *performer* e diretor teatral lhe permite se movimentar de maneira muito apropriada por todo o universo teatral. O resultado de tal empreendimento só poderia ser o conhecimento de uma das faces da história do teatro brasileiro.

Por todos estes motivos, a leitura da obra **O espaço da tragédia na cenografia brasileira contemporânea** torna-se instigante e fundamental.

¹⁸ MOTTA, Gilson. **O espaço da tragédia na cenografia brasileira contemporânea**. São Paulo: Perspectiva, Belo Horizonte: FAPEMIG, Brasília: CNPq, p. 226.