

O espírito dos lugares

Hervé Guay



Em Junho de 2007 assisti a um colóquio sobre as práticas de criação em meio universitário¹. Uma estudante da Universidade Concordia (Montreal) queixava-se dos problemas com que se tinha deparado enquanto colaboradora na escrita dentro dum colectivo de trabalho. Tratava-se de um espectáculo construído a partir de descrições de bailes de fim de ano feitas por adolescentes. Ela explicava a sua frustração em relação à direcção que o trabalho tinha tomado nos seguintes termos: "Logo de entrada, a cenografia e o conceito dominaram o *show*". No fundo, Lindsay Wilson – era o nome dessa estudante de escrita criativa – lamentava que a escrita, a palavra, não estivesse já no centro da representação. Por outras palavras, deplorava que a realidade material tivesse destronado a realidade imaterial e esvaziado a cena da sua "alma"².

Pelo meu lado, quero argumentar em favor da posição contrária. Vou tentar demonstrar que uma ficção, que se

elabora a partir duma cenografia, é susceptível de revelar as dimensões profundas, subterrâneas, menos aparentes, ligadas a um lugar. São essas dimensões imateriais, metafóricas, transmitidas por uma cenografia que eu chamo aqui "o espírito dos lugares". E, a meu ver, comunicar uma visão do mundo através do tratamento do espaço é um dos efeitos mais interessantes duma ficção assente na cenografia. Três etapas favorecem essa visão. De início, o espectador descobre para que lugar concreto o conduz a cenografia. A seguir, tem de decifrar que tipo de metáfora trabalha esse lugar, como é que ela o transforma, para descobrir, por fim, para que é que essa metáfora remete ou, se se preferir, que analogia é criada desse modo com o envolvimento social do teatro³?

Recorrerei a cinco espectáculos para ilustrar o que digo. Esses cinco espectáculos assentam em lugares muito concretos mas muito diferentes uns dos outros. O primeiro, *La forêt*, transporta o espectador para um lugar o mais

< >

Hippocampe,
de Pascal Brullemans,
enc. Éric Jean,
Théâtre de Quat'Sous,
2002
(< D. Quesnel;
> Dominic Anctil).

¹ Nesse colóquio na Universidade do Quebeque em Montreal, realizado em Junho de 2007, participaram jovens investigadores da Sociedade de Estudos Teatrais do Quebeque sob o tema "Prática da criação na investigação universitária".

² Cf. Souriau: "O texto constitui a superfície espiritual da obra, a que se pode atingir antes de toda a incarnação, toda a transposição" (1963: 34).

>

Hervé Guay é crítico de literatura e de teatro no jornal *Le Devoir* (Montréal) e na rádio. É professor de História do Teatro e de Dramaturgia na Universidade do Quebeque, em Montreal. Foi durante 7 anos Presidente da secção do Quebeque do Centro Canadano da AICT e é actualmente conselheiro da Sociedade do Quebeque de Estudos de Teatro.

canadiano que se possa imaginar. *Hippocampe*, contrariamente ao que o seu título evoca, situa-se num pequeno apartamento de Montreal. O 6^o *Salon international du théâtre contemporain* convida o visitante a percorrer uma feira comercial do tipo salão do livro. *Mnemopark* exhibe em cena uma reconstituição da Suíça em modelo reduzido, enquanto *Hey Girl!* nos transporta para o dealbar dos tempos, quando Eva emerge da costela de Adão.

Nesses espaços com características arquitecturais específicas, observemos agora como a ficção salta de repente dum lugar concreto para um espaço que convida à reflexão ou ao sonho. Em suma, vejamos como os criadores conseguem activar o espírito dos lugares a partir dos quais elaboram uma ficção cenográfica.

A cenografia de *La forêt* é duma grande simplicidade. Cerca de quarenta troncos de árvores, despidas da maior parte das suas folhas, cobre o palco. Este bosque está mergulhado numa noite perpétua. Ai se sucedem, como num sonho ou num conto para adultos, 80 quadros com a duração aproximada de um minuto. Essas sequências dão quase a impressão de simultaneidade, de tal modo elas se desenrolam de forma rápida em diversas partes desse bosque.

Alguns quadros põem-nos na pista de uma ficção possível: entre outros, o de um rapaz que se refugia numa cabana construída numa árvore. Passado algum tempo, compreendemos que esse rapaz, atravessado por desejos e por medos, é também um jovem incendiado pelo desejo e o inebriamento. É também um ser aguilhoado pelo medo de ser abandonado pelas mulheres que ama. Por isso as persegue com as suas abordagens em todos os recantos dessa floresta. Está decidido a satisfazer os seus fantasmas sexuais, mas também aterrorizado pelo medo de envelhecer e de morrer. Pelo seu onirismo, esta cenografia arrasta-

nos para uma floresta primitiva, um espaço pulsional onde se exibem os medos e os desejos de um homem nas diferentes idades da sua vida. É uma cenografia muito pictórica, uma espécie de vanidade moderna que torna o espectador consciente das pulsões profundas a que continua sujeito nas diferentes etapas da sua vida. O espírito desse lugar é o de um eu arcaico atravessado por pulsões contraditórias a que nenhum mortal pode escapar.

Dez anos mais tarde, o espectáculo intitulado *Hippocampe* desenrola-se num lugar bem mais quotidiano, um modesto apartamento a que os habitantes de Montreal chamam de forma familiar uma meia-cave. Uma colega descreve-o do seguinte modo: "paredes 'vermelho bordel', mobília usada, piano vertical, candeeiros e quadro *kitsch*" (Dumas 2002: D6). Outra característica: esse apartamento só tem janelas estreitas ao nível do chão que iluminam escassamente uns quartos famélicos. Normalmente, esses apartamentos são habitados por estudantes ou por pessoas modestas que não têm recursos para se oferecerem melhor. Essa cenografia também está na origem do espectáculo. Magalie Amyot concebeu-a em colaboração com o encenador Éric Jean antes mesmo do arranque dos ensaios. Os actores improvisaram nesse espaço para elaborarem a história à qual o autor Pascal Brullemans deu depois forma escrita.

Portanto, as personagens que foram criadas emanam directamente do lugar. São principalmente pessoas que frequentaram esse lugar em duas épocas: no presente, por estarem ligados a Carl, o inquilino actual, e no passado, quando o local era um cabaré animado. O ponto de contacto entre estas duas épocas é Suzanne, a mãe de Carl, que ficou amnésica por causa dum acidente. Uma visita ao filho, que acaba de se instalar no apartamento, desperta nela, pouco a pouco, memórias esquecidas. "Quero mergulhar na minha vida, declara ela, reencontrar as

^{<3} Inspiro-me, sem preocupação de grande rigor, no método crítico preconizado por Northrop Frye e aplico-o aqui à análise do espaço no teatro contemporâneo. Já agora, permito-me parafrazeá-lo quando escreve: "A crítica tem sempre dois aspectos: um virado para a estrutura da literatura e outro virado para o outro fenómeno cultural que forma o ambiente social da literatura" (1973: 25).

⁴ O espectador compreende então a palavra "hipocampo": evoca o pequeno peixe, mas remete mais fundamentalmente para a parte do cérebro que desempenha um papel primordial no processo de memorização.

<>
v

⁶ *Salon international du théâtre contemporain*, direcção de Daniel Brière e Alexis Martin, Espace libre, 2005.

minhas imagens". O filho vê-se envolvido nesse mergulho no passado da mãe. Fantasmas começam a assombrar a sua casa e a atravessar – literalmente – as paredes. A dualidade desse apartamento faz recuar o tempo da memória, das recordações de que uma mulher tenta apropriar-se de novo. Assim, o quotidiano desse apartamento é glorificado pelo olhar retrospectivo que o espectador é convidado a lançar sobre um apartamento *a priori* banal. A primeira imagem de *Hippocampe* é crucial nesse aspecto. Através dela, o título do espectáculo é explicitado⁴. O contacto do espectador com essa meia-cave faz-se indirectamente através das prostitutas no engate de passeio à luz dos candeeiros de iluminação pública. Ao som duma música inebriante, o espectador só entrevê pelas janelas os movimentos das pernas delas com sapatos de salto alto. São pernas cujo movimento se assemelha ao de um hipocampo que efectua repetidamente descidas hipnóticas abaixo da superfície. É precisamente a isso que o espectador é convidado durante esta ficção cenográfica em que um lugar esconde outro lugar e na qual o quotidiano se transforma numa encruzilhada de existências passadas e presentes, ligadas pelo fio condutor das recordações.

O ⁶ *Salon international du théâtre contemporain* é uma paródia assente numa experiência espacial cada vez mais comum nos nossos tempos: a das feiras comerciais que se dirigem a consumidores com gostos comuns. No Quebec, essas feiras têm quase sempre o nome de salão. Há evidentemente, o salão do livro, o salão do erotismo, o salão da mulher, o salão náutico, o salão das artes decorativas. Alexis Martin e Daniel Brière do Nouveau Théâtre Expérimental tiveram a ideia de imaginar como seria um salão do destino no teatro dos nossos tempos. Os seus múltiplos colaboradores divertiram-se a inventar os produtos que um tal salão poderia oferecer aos

consumidores / espectadores / participantes. Cerca de trinta actores voluntários ergueram os pavilhões e acolheram os visitantes durante oito dias. O visitante deambula entre eles e, se o desejar, deixa-se levar pelo jogo do consumo informando-se sobre os produtos propostos pela indústria teatral. No quiosque que animam, os actores prepararam um discurso de vendedor de banha da cobra aberto às interações. Um dos prazeres do visitante é, portanto, embaraçar os actores. O jogo começa do lado do vendedor e do lado do visitante e pára quando este decide ir ver outra coisa, deter-se noutra pavilhão. O espírito dos lugares é o do consumo, da mercantilização, em particular, da cultura. Todos tentam aqui vender ao visitante produtos teatrais mais ou menos falsificados. Trata-se de uma sátira à sociedade mercantil em que nos movemos, mas sobretudo à integração do teatro nesse sistema, pela via dos múltiplos ateliês, formações e *marketing* a que as companhias se entregam para seduzir os consumidores crédulos que muitas vezes somos. No plano da forma teatral, a deambulação⁵, o jogo partilhado, assim como a cumplicidade dos espectadores e dos actores e actrizes que podem trocar, dialogar e divertir-se, estruturam essa denúncia das derivas mercantis das nossas sociedades e dos nossos teatros.

Mnemopark transporta o espectador para uma Suíça de brincar, em modelo reduzido, percorrida por pequenos comboios eléctricos. Um ecrã ao fundo e um panorama de montanhas idílicas à esquerda preparam o espectador para uma visita guiada proposta pelo grupo de teatro Rimini Protokoll. Quatro reformados e uma animadora da representação, na casa dos trinta, levam-nos a percorrer essa Suíça miniaturizada que é posta em relação com a Suíça de hoje graças a documentos visuais projectados num grande ecrã. Estas entrevistas, retiradas de filmes de Bollywood, estas imagens duma Suíça reconstituída em

⁵ Durante o seminário de Almada, Juan Antonio Hormigón chamou a atenção para o parentesco deste dispositivo cénico com o teatro de mnsões em que se representavam os milagres e os mistérios na Idade Média.

miniatura, lançam uma luz inédita sobre a natureza, apresentada ainda como muito preservada. Esse vaivém entre o verdadeiro e o falso sublinha de passagem a distância entre a imagem turística da Suíça e as transformações que a paisagem e o modo de vida sofreram nesse país nas últimas três ou quatro décadas. A ficção cenográfica, ao mesmo tempo lúdica e documental, desencadeia também no espectador/visitante uma reflexão sobre as transformações que atingiram um ambiente do qual se continua a veicular uma imagem de conto de fadas. O lugar remete para um ambiente em plena deterioração que a Suíça de postal ilustrado veiculada pela publicidade, os promotores e as autoridades governamentais ocultam. O palco transforma-se num espaço de consciencialização ecológica neste novo teatro documentário que assenta no jogo entre o verdadeiro e o falso ao mesmo tempo que fornece aos espectadores elementos estratégicos para alimentarem a sua reflexão, uma reflexão política que, naturalmente, ultrapassa largamente o quadro da Suíça.

Para terminar, debruçar-me-ei brevemente sobre *Hey Girl!* de Romeo Castellucci. A cenografia deste espectáculo é, em grande medida, abstracta. No essencial, é uma grande caixa cinzenta, se se excluir uma pequeníssima parte do palco, apesar de ser a mais significativa, a saber, a crisálida de onde, ao fim de algum tempo, emerge, ao som duma música angustiante, uma jovem mulher. Por poucas referências cristãs que se tenha – e Castellucci é italiano –, desencadeia-se uma ficção, a de Eva a libertar-se da costela de Adão, que se põe a viajar pelos séculos a grande velocidade. Esses séculos são reconhecíveis no espaço abstracto através de objectos tais como, por exemplo, uma espada medieval, algemas que conotam a escravidão e um enorme frasco de Chanel n.º 5. A justaposição de objectos põe-nos na pista da mitologia, hipótese apoiada pelas brumas e pela música ensurdecadora, com que o espectáculo começa, e é reforçada pelas referências a Joana d'Arc ou à escravidão de que somos testemunhas. Essa travessia do tempo em acelerado é paradoxalmente favorecida por um ritmo lento e por um espaço cerimonial que amplifica o alcance dos símbolos e transporta o espectador para outro espaço-tempo. Um tal espaço convida-nos assim a considerar a experiência humana na longa duração.

Em conclusão, não só a cenografia de um espectáculo é capaz de gerar uma ficção, como também o espaço literal que essas ficções cenográficas propõem é susceptível, por sua vez, de engendrar um espírito dos lugares, por analogia com o contexto de hoje. Esse espírito dos lugares indica que a cenografia pode também remeter para concepções do mundo altamente intelectualizadas. Uma ficção cenográfica permite, por exemplo, esboçar uma grande variedade de espaços que colocam questões essenciais. Entre os muitos possíveis estão espaços pulsionais inspirados na psicologia das profundezas, espaços memoriais⁶, onde o passado e o presente estão inextricavelmente ligados, espaços lúdicos, onde o presente é olhado de maneira crítica, espaços documentários, onde o futuro é examinado à luz do passado e incita à reflexão política, espaços míticos, que convidam a considerar a experiência humana na longa duração sem a despojar do seu mistério.

Na sua forma, estas ficções cenográficas assentam quase sempre num dialogismo próprio do acontecimento teatral, quer dizer, numa polifonia dos componentes do espectáculo entre si, inscrita no próprio espaço. Isto permite que tensões e fricções de uma ordem diferente das psicológicas passem a barreira da ribalta, possam exprimir-se com ou sem palavras. A meu ver, "o espírito dos lugares" que estas ficções cenográficas produzem não tem nada a invejar a um teatro cujo ponto de partida é a palavra, palavra tantas vezes associada como a melhor maneira de elaborar um pensamento matizado no teatro.

Referências bibliográficas

- CARLSON, Marvin (2001), *The Haunted Stage: The Theatre as Memory Machine*, Ann Arbor, The University of Michigan Press.
- DUMAS, Ève (2002) "Hippocampe: Un amour de chambre", *La Presse*, 2 de Novembro.
- FRYE, Northrop (1973), *The Critical Path: An Essay on the Social Context of Literary Criticism*, Bloomington, Indiana University Press.
- SOURIAU, Étienne Souriau (1963), *Les grands problèmes d'esthétique théâtrale*, Paris, Centre documentaire universitaire.

Tradução de Luis Varela

⁶ Marvin Carlson consagrou uma obra ao teatro como máquina memorial em que demonstra até que ponto a prática teatral está obcecada pela memória. Mas ele interessa-se menos pela memória enquanto objecto dum espectáculo do que enquanto dimensão essencial da experiência teatral. A este propósito, escreve: "O meu próprio interesse é algo diferente, todavia, focalizando não apenas o que está a ser representado (...), mas também os meios da representação, não só os actores, mas também todo o equipamento do teatro, as coisas que literalmente aparecem outra vez esta noite no espectáculo" (2001: 7-8).