

Urdimento

REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS
E-ISSN 2358.6958

A práxis teatral e suas raízes visuais: Kane, Maeterlinck e o pós-dramático

Eduardo Tudella

Para citar este artigo:

TUDELLA, Eduardo. A *práxis* teatral e suas raízes visuais: Kane, Maeterlinck e o pós-dramático. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 4, n. 49, dez. 2023.

 DOI: 10.5965/1414573104492023e0203

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate



A Urdimento esta licenciada com: [Licença de Atribuição Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) – (CC BY 4.0)

A *práxis*¹ teatral e suas raízes visuais: Kane, Maeterlinck e o pós-dramático²

Eduardo Tudella³

Resumo

Discute-se neste artigo prováveis raízes visuais para a *práxis* teatral. Observei derivações originadas no verbo grego *théa*, assim como no substantivo *theatron*, encontrados já na Grécia antiga. Partindo desse contexto, identifiquei elos teóricos com Hans-Thies Lehmann, Peter Szondi e Ewald Hackler. Foram incorporadas à argumentação duas obras da dramaturgia internacional escritas em épocas distintas, a saber: *Les Aveugles* (1890) e *4.48 Psychosis* (2000), cujos autores são respectivamente, Maurice Maeterlinck (1862-1949) e Sarah Kane (1971-1999). Tal abordagem encontrou trechos que revelam aplicação consistente de imagens verbais no corpus dramaturgíco de cada uma dessas obras. Diante disso, sugiro atenção acadêmica para estudos sistematizados da *práxis* visual no teatro.

Palavras-chave: *Práxis* teatral. Imagem. Teatro pós-dramático. Iluminação para o teatro. Projeto.

The theatrical praxis and its visual roots: Sarah Kane, Maurice Maeterlinck and the Post-Dramatic

Abstract

This article discusses probable visual roots for theatrical praxis. I observed derivations originating in the Greek verb *théa*, as well as in the noun *theatron*, found in ancient Greece. Starting from this context, I identified theoretical links with Hans-Thies Lehmann, Peter Szondi and Ewald Hackler. Two works of international dramaturgy written at different times were incorporated into the argument, namely: *Les Aveugles* (1890) and *4.48 Psychosis* (2000), whose authors they are, respectively, Maurice Maeterlinck (1862-1949) and Sarah Kane (1971-1999). This approach found excerpts that reveal consistent application of verbal images in the dramaturgical corpus of each of these works. Given this, I suggest academic attention to systematized studies of visual praxis in the theater.

Keywords: Theatrical praxis. Image. Postdramatic theater. Theater lighting. Design.

¹ Este termo está destacado em itálico para evitar compreensões do senso comum que reduzem, em português, o sentido de prática ao ato ou efeito de praticar. Já introduzi na minha tese de doutorado a noção de *práxis* em suas diretas relações com o contexto grego antigo, onde o termo se difunde. O link acima conecta-se à primeira versão da tese em que o termo está destacado (p. 26).
Cf. <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/27309>.

² Revisão ortográfica, gramatical e contextual do artigo realizada por Janete Maria Gheller, graduada em Letras – Habilitação em Português e Literatura da Língua Portuguesa, sob o registro 194.467 do MEC.
 ghellerjanete@hotmail.com

³ Doutor em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia - PPGAC. Mestre em Design Teatral - Iluminação - New York University. Bacharel em Artes Cênicas - Direção Teatral pela Universidade Federal da Bahia. Professor associado da Universidade Federal da Bahia. Diretor, Designer e Professor-Pesquisador. Premiado, tanto na produção bibliográfica, quanto artística.  etudella@gmail.com
 <http://lattes.cnpq.br/3273156956850260>  <https://orcid.org/0009-0009-4449-5395>



La praxis teatral y sus raíces visuales: Sarah Kane, Maurice Maeterlinck y el posdramático

Resumen

Este artículo analiza las probables raíces visuales de la praxis teatral. Observé derivaciones originadas en el verbo griego *théa*, así como en el sustantivo *theatron*, que se encuentra en la antigua Grecia. A partir de este contexto, identifiqué vínculos teóricos con Hans-Thies Lehmann, Peter Szondi y Ewald Hackler. Se incorporaron al argumento dos obras de dramaturgia internacional escritas en diferentes épocas, a saber: *Les Aveugles* (1890) y *4.48 Psychosis* (2000), cuyos autores son, respectivamente, Maurice Maeterlinck (1862-1949) y Sarah Kane (1971-1999). Este enfoque encontró extractos que revelan una aplicación consistente de imágenes verbales en el corpus dramático de cada una de estas obras. Ante esto, sugiero atención académica a los estudios sistematizados de la praxis visual en teatro.

Palabras clave: Praxis teatral. Imagen. Teatro posdramático. Iluminación del teatro. Diseño.



Introdução

As presentes observações sobre a *práxis* teatral podem incluir certas limitações, uma vez que é impossível apresentar afirmações sobre o teatro que não vi. Afinal, só assisti aos espetáculos nas últimas seis décadas, sendo que esta arte é praticada há pelo menos vinte e cinco séculos. Quando alguém decide descrever ou analisar um espetáculo ao qual não esteve presente exercita a liberdade de aplicar julgamento pessoal, consulta a diferentes escritos, modelos ideológicos, e padrões subjetivos. Falar do teatro do passado, portanto, pode envolver imaginação, fantasia, sugestão, especulação. Por outro lado, embora existam muitos métodos de gravação e reprodução de um espetáculo, o espírito rebelde do teatro não aceita tal processo, uma vez que ele é transformado em outro fenômeno, como exemplo, pintura, gravura, desenho, fotografia, vídeo, entre outros, com intervenção de terceiros e aplicação de *media* artificiais. Além disso, mesmo esses exemplos não ganharão vida a menos que interajam com o sistema perceptivo de uma pessoa que o observa, uma vez que tais manifestações são efetivadas como imagens visuais fisicalizadas, à espera de um observador. Em última análise, uma vez encerrado o espetáculo, as imagens submergem na percepção do *spectátor* e a próxima performance só ganhará vida em uma operação que depende do público.

Portanto, ao me referir à *práxis* teatral, ao teatro, estou tratando do acontecimento teatral em si, cuja eficácia depende de pelo menos dois sujeitos: um que concebe, o artista, e outro, o *spectátor*. Tal acontecimento pode incluir o desejo de discutir, refletir, investigar a condição humana, encontrando meios estético-poéticos para construir certo grau de apresentação/representação, elaborando qualidade espetacular. Entendo que as raízes visuais do teatro já se encontravam no teatro grego antigo, no sentido organicamente presente no verbo grego *théa*, que se conecta a *theatron*, ambos ligados à visão. O teatro foi concebido por um sujeito, como uma ação para ser vista por outro.

Foram incluídos neste artigo trechos da minha tese de doutorado, com o intuito de aproximar a pessoa que lê das noções e conceitos que sustentam as

discussões aqui encaminhadas, promovendo certo grau de autonomia para o texto. Observações acerca da obra de Maurice Maeterlinck e Sarah Kane aparecem aqui para destacar a contundência das provocações visuais latentes na dramaturgia, em uma apresentação concisa.

Na abordagem especificamente desenvolvida aqui tais nuances interagem com o trabalho de Hans-Thies Lehmann, em *The Postdramatic Theatre* (2006). Desde sua publicação original em alemão, em 1999, o livro tem causado discussão internacional, sendo traduzido para diversos idiomas, primeiro em francês e japonês (2002), seguido por esloveno (2003), persa (2005), repercutindo fortemente na *práxis* teatral universitária brasileira desde sua publicação portuguesa, em 2007. Parecia haver surgido um manifesto, um documento definitivo de apoio – ou uma oportuna poética de programação – rapidamente incorporado por artistas e teóricos (Tudella, 2017). A **desconstrução** da personagem dramática tornou-se efetiva. Apesar da reação inicial, no entanto, o teatro pós-dramático logo teve relativizado seu apelo. Vale ressaltar que as ideias de Lehmann provocaram algumas dissensões. Elinor Fuchs (2008) considera tratar-se de certa generalização, quando Lehmann reúne diversas manifestações teatrais na mesma expressão.

Abrindo sua tradução para o idioma inglês, Karen Jürs-Munby - resume a proposição de Lehmann:

O estudo de Hans-Thies Lehmann respondeu obviamente à necessidade vital de uma teoria abrangente e acessível que articulasse a relação entre o drama e os modos teatrais “não mais dramáticos” que surgiram desde a década de 1970 (Jürs-Munby 2006, p. 1).

Essa tradução, que recebeu elogios do próprio autor, foi utilizada no trabalho em curso. A primeira observação relevante de Lehmann aparece logo no prefácio da edição anglo-americana. Ou seja, acentuando seu interesse na representação teatral e não no texto (literário-dramático), ele mencionou a tensão entre o teatro e o que chamou de teatro pós-dramático. Sua declarada intenção privilegia o acontecimento teatral, em detrimento do texto dramático-literário (formal ou improvisado), das palavras que o precedem e, por outro lado, reconhece a importância de Sarah Kane como autora que, a seu próprio juízo, produz uma das



obras mais importantes do contexto. Suas observações geraram provocação consistente para este trabalho, pois permitiram certa ligação entre teoria, dramaturgia e *práxis* teatral.

As preocupações com o papel do texto na cena pós-dramática e a subversão da palavra falada como um dos aspectos da ação (de uma personagem) implicam fortemente a necessidade de que **algo seja visto no teatro** (do já repetido verbo grego *théa*, ver). A abordagem mais notável do teatro grego, na obra de Aristóteles, teve tamanha repercussão entre os estudiosos de toda a modernidade, a ponto de levar a tragédia grega a ser academicamente conhecida como **aristotélica**. No entanto, o discurso poético incluído na manifestação denominada teatro pelos gregos, a importância das palavras ouvidas na tragédia, então, **greco-aristotélica**, nos diálogos construídos sob o calor dos acontecimentos trágicos, originados nos desejos profundos dos personagens, finalmente desapareceriam sob o prisma do teatro pós-dramático (Tudella, 2017).

De qualquer forma, o grau de heterogeneidade no pensamento pós-dramático e nas manifestações que ele valida pode levar à certa derivação, comentada na tradução publicada em Londres e em Nova York: “[...] a noção de teatro pós-dramático e sua valorização da dimensão performativa não implica que os textos escritos para o teatro não sejam mais relevantes ou não possam ser considerados neste contexto” (Jürs-Munby, 2006, p. 6). Tal afirmação pode parecer um mero apego à tradição condenada pelas “vanguardas” do século XX. Por outro lado, pode também incluir alguma perspicácia estratégica da revolução em voga. Afinal, a *práxis* teatral questionou, modificou e subverteu o texto dramático ao longo da história sem, no entanto, desconsiderar o seu papel decisivo em momentos relevantes do teatro (Tudella, 2013).

Todavia, o desejo de questionar as observações aristotélicas dá lugar a iniciativas como aquela mencionada por Tim Etchells, diretor da empresa *British Forced Entertainment*. “A peça fala sobre ação física e construção de cenários como formas de escrita, fala sobre escrever palavras para serem vistas e lidas no palco, em vez de faladas [...]” (Etchells apud Jürs-Munby, 2006, p. 9). O desejo de desconstruir o diálogo originado na iniciativa grega, incorpora profundamente, portanto, a experiência visiva, no diversificado modelo pós-dramático que assume

certa categoria de radicalidade interpretativa da ideia grega de cena (derivação da noção grega de *skene*, espaço transformado em lugar da ação pela presença do/a performer, da personagem). Quero dizer, desconsiderando o diálogo falado, permanece no pós-dramático – como legado do teatro concebido pelo pensamento grego – o que está latente no nominativo do próprio teatro, ou seja, a acentuação do teatro como imagem visual fisicalizada (Tudella, 2017). As considerações preliminares da tradução, como em alguns aspectos mencionados a seguir, representam excelente esforço para apresentar o novo teatro idealizado por Lehmann:

O adjetivo “pós-dramático” denota um teatro que se sente obrigado a operar para além do drama, num momento “após” a autoridade do paradigma dramático no teatro. O que isso não significa é uma negação abstrata e um mero desvio da tradição do drama. **Pós** drama significa que ele sobrevive como uma estrutura – embora enfraquecida e exausta – do teatro **tradicional**: como uma expectativa de grandes partes do seu público, como uma base para muitos dos seus meios de representação, como uma norma quasi-automática de funcionamento da sua dramaturgia (Lehmann, 2006, p.27).

No teatro pós-dramático, o texto deve, ou deveria, incluir certa teatralidade latente que o distanciasse da representação dramática de um cosmos ficcional fechado e da mimética de uma fábula. Separado do drama na segunda metade do século XX, o novo teatro trouxe a imposição da materialidade da cena e a desconstrução da hegemonia do texto (dramático-literário). A linguagem buscada pelo que Lehmann chamou de novo teatro pós-dramático exigia nova postura que incorporasse diversos instrumentos, acessórios e controles, com o objetivo de promover a excelência visual. Portanto, mesmo no confronto com o drama, ainda havia um traço que conectava teatro e pós-dramático, o contexto da imagem visual, mental ou fisicalizada (Tudella, 2017).

A peça, o texto, as palavras, as falas, deviam ser transformadas em um ou mais aspectos da cenografia, por vezes revelados em imagens reproduzidas por diversas *media* de áudio e vídeo. Tratando da noção de cenografia, é fundamental evitar traduções superficiais que reduzam o significado de **grafar** apenas para escrever, e considerar a amplitude deste termo em sua origem grega, *graphein*. Ou seja, mais do que somente expressar através de caracteres escritos, também no sentido clássico de desenhar, representar por linhas traçadas. Originalmente,

derivando da raiz PIE (proto-indo-europeia) *gerbh*, indicando riscar, esculpir. Assim, vale observar a noção de cenografia com o escopo que inclui significados alinhados à representação gráfica, ao traçado e ao desenho. Mais uma vez, estamos aqui lidando com uma cena a ser vista.

Mesmo quando o *spectátor* foi chamado a atuar como cocriador do espetáculo, implica certa reciclagem, reaproveitando e refazendo, livre de normas, analogamente ligado por Jürs-Munby, ao palimpsesto⁴. Vale notar o combate das noções aristotélicas de equilíbrio, assim como de totalidade do drama que apresenta abordagens de extensão e de duração inerentes à sua construção lógica e manejável, como espelho de um mundo apreensível.

O teatro pós-dramático poderia estar relacionado à descrença no controle, baseado no que hoje se considera o caráter escorregadio e fragmentado de vida contemporânea, revolvida por entranhas tecnológicas. Segundo Jürs-Munby (2006, p.12), o mundo não é mais a totalidade ficcional encerrada pela quarta parede, como acreditavam Denis Diderot (1713-1784), André Antoine (1858-1943) e August Strindberg (1849-1912). Em suma, o/a *performer* não mais representaria uma personagem, ele/a efetivaria a si mesmo/a diante do público. Não se trata de ficção. A performance acontece naquele momento e local definidos, como numa celebração. Talvez seja possível dizer que o desejo da ação pós-dramática era ser uma ação verdadeira, viva, presente ou “real” (?!).

Tratava-se de outro “naturalismo” ou um naturalismo elevado à altíssima e radical potência?

Se tivesse vivido em tempos pós-dramáticos, seria Émile Zola (1840-1902) aplaudido?

O tema deixaria de ser a condição humana e se voltaria o desejo de celebrar determinado fragmento, em espaço e tempo eleitos pelo/a *performer*, sugerindo um ritual? Para construir sua abordagem do teatro, Lehmann retornou à noção de totalidade. Soa como certa totalidade teatral, não primariamente dramática, caracterizando o espetáculo como uma espécie de texto total. O valor de uma peça, da palavra escrita, é reduzido, e ela passa a ser tratada como um aspecto

⁴ Papiro ou pergaminho, cujo texto original foi raspado para dar lugar a outro.

do teatro que compartilha relevância com imagens visuais, sonoras, além do sentido tátil, assim como do olfativo.

Ao eliminar a notória hegemonia (do drama), abriu-se espaço para uma parceria que exige flexibilidade do texto, uma vez que este deixou de representar a fala das personagens – se elas ainda pudessem ser encontradas – assumindo certa teatralidade autônoma. Esta nova função da palavra destruiu as figuras (personagens) de suposta profundidade que, no antigo teatro ‘dramático’, falavam/agiam. Imerso no universo da visão, Lehmann fez uma afirmação repleta de profundas pistas dos compromissos de seu novo teatro: “[...] em vez da ilusão do espaço tridimensional, o que está sendo 'encenado' é a planicidade da imagem, a sua realidade bidimensional e a realidade da cor como uma intervenção autônoma" (Lehmann, 2006, p. 18).

Confrontando a noção da tridimensionalidade com essas novas manchas bidimensionais de cor, ele indica relações entre cena e pintura, mergulhando num pensamento visual. O *spectátor* olharia para uma multiplicidade de camadas produzidas por um performer ou um grupo de performers, incluindo tecnologia (eletroeletrônico-digital), mas ainda escolhendo um momento e um local de encontro no qual o cotidiano devia se abrir acomodar a nova teatralidade. Mas ainda definindo um momento e um local de encontro com um ordenamento particular em que o cotidiano seria invadido pelos eventos. Seria o novo teatro uma nova tipologia “multiforme” do discurso teatral, causada pela falta de estabilidade na vida cotidiana? Como uma meditação autorreflexiva que incorporava ritmo, tom e silêncio – acentuando a sua qualidade musical – num teatro efetivado em gestos e formas grotescas, por vezes em espaços chamados **vazios** (Tudella, 2017). Portanto, encontraríamos alguma radicalização na *práxis* teatral pós-dramática, efetivada em assertivas visuais. No que diz respeito ao tratamento do espaço, Lehmann deixou vigorosa articulação visual para seu novo teatro. Uma de suas indicações mais relevantes é encontrada no prólogo:

Apesar disso, permanece discutível até que ponto e de que modo o público dos séculos anteriores foi levado pelas “ilusões” oferecidas pelos truques de palco, iluminação artística, fundo musical, figurinos e cenário, podendo-se afirmar que o teatro dramático foi a formação da ilusão (Lehmann, 2006, p. 22).

Seguindo o raciocínio que constrói tal afirmação, é possível sublinhar o papel decisivo da imagem visual fisicalizada na ilusão à qual o autor se refere, já que o teatro precisava – e dependia – da luz para mostrar no palco aparatos e arranjos usados com o intuito de ludibriar visualmente o *spectátor*. Além disso, a iluminação torna-se cada vez mais 'astuta', através da incorporação de tecnologias. Então, ao considerar o compromisso visual assumido pelo teatro pós-dramático, toda cautela será bem-vinda no trabalho do/a *lighting designer* que ainda se interesse pela obra de Lehmann. Sem cautela, ele/a poderá repetir truques do teatro realista que pretende condenar. Mesmo o *primevo* compromisso na iluminação já aparece nas imagens verbais inseridas por Lehmann (2006, p.26):

No que diz respeito aos textos teatrais mais recentes, os estudiosos têm falado sobre “textos teatrais não mais dramáticos”, como já foi mencionado, mas, o que ainda falta é uma tentativa de examinar o novo teatro e a diversidade dos seus meios teatrais com mais detalhe à luz de estética pós-dramática.

Como pode ser visto no exemplo acima, ele aplica o termo **luz** para se referir às ideias do teatro pós-dramático. Além disso, Lehmann confirma e reforça sua confiança na contribuição da luz, em alguns momentos, mesmo que, ao discutir a Poética de Aristóteles, faça uma importante ressalva:

Aristóteles está preocupado com o filosófico na tragédia. Ele considera a *mimese* como uma espécie de “mathesis”, uma aprendizagem que oferece mais deleite através do prazer de reconhecer o objeto da *mimese* – um prazer necessário apenas às massas, e não realmente ao filósofo (Lehmann, 2006, p. 40).

Uma vez que o público não é composto exclusivamente por filósofos, pode inferir que o teatro decidiu incorporar a relevância da imagem visual fisicalizada (o reconhecimento dos objetos), tornando-a indispensável na sua constituição. Citando o próprio Aristóteles, Lehmann apresenta o que pode ser considerado um argumento consistente na defesa do projeto de iluminação para a *práxis* teatral:

A compreensão é extremamente agradável, não apenas para os filósofos, mas também para os outros, da mesma maneira, apesar da sua capacidade limitada para isso. Esta é a razão pela qual as pessoas têm prazer em ver imagens; o que acontece é que, ao vê-los, elas passam a entender e descobrir o que é cada coisa (Aristóteles apud Lehmann, 2006, p. 40).

Afinal, tendo a imagem o poder de estar no lugar da **coisa**, Aristóteles parecia estar certo. Se hoje não é possível avaliar com precisão a relação dos seres humanos deste nosso tempo com a imagem, pelo menos testemunha-se o papel dessa mesma imagem na construção da cultura, registrado pelo próprio Lehmann ao longo de seu livro. No discurso em torno das primeiras manifestações históricas de vanguardas modernas, ele cita Michael Kirby:

A estética simbolista demonstra uma virada para dentro, afastando-se do mundo burguês e dos seus padrões, para um mundo mais pessoal, privado e extraordinário. A performance simbolista foi feita em pequenos teatros. Era desapegado, distante e estático, envolvendo pouca energia física. A iluminação era muitas vezes fraca. Os atores muitas vezes trabalhavam atrás de telas [...] A arte era independente, isolada, completa. Podemos chamar isso de modelo 'hermético' de performance de vanguarda" (Kirby apud Lehmann, 2006, p. 57).

Uma imaginação treinada e familiarizada com o estudo de iconografias teatrais das diversas fases da história reconheceria a qualidade visual, a atmosfera inscrita, ou desejada pelo teatro pós-dramático. Entretanto, antes identificar que o uso da tela e da penumbra não representa necessariamente inovação simbolista. Uma das nuances mais relevantes da questão é que, desde suas primeiras incursões, as chamadas vanguardas teatrais surgidas no século XIX trataram a iluminação como um aspecto integrador e indispensável *práxis* em questão.

Apresentando marcas radicais do que Lehmann entende como a pré-história das vanguardas, o simbolismo trouxe em sua provocação estética o aprofundamento em interações com o *logos* visual:

Com isso, tornou-se possível a dissolução do tradicional amálgama entre texto e palco, além da possibilidade de novo modo de reconectá-los. Olhando para a peça com uma dimensão poética independente e, simultaneamente, considerando a 'poesia' do palco dissociada da palavra, como uma poesia atmosférica de espaço e luz, tornou-se possível uma nova disposição teatral (Lehmann, 2006, p. 59).

Num certo sentido, ao apontar a contribuição da iluminação para as novas forças teatrais, para a sua "poesia atmosférica de espaço e luz", Lehmann desafiou a crítica que relacionava atmosfera e imagem na iluminação realista. Embora a revolução pós-dramática tenha perdido seu apelo, resta destacar os

compromissos visuais desse teatro e avaliar em que medida esse anseio visual foi descartado, se foi. O pós-moderno afirmou-se pela elaboração independente da poética de imagens visuais teatrais, exigindo do discurso visual contributos estéticos muito particulares.

Lehmann sublinhou o texto *4.48 Psychosis*, da autora inglesa Sarah Kane, cuja estreia ocorreu em 23 de junho de 2000, pouco mais de um ano após morte da autora em fevereiro de 1999, como obra relevante para a discussão do modelo pós-dramático.

4.48 Psychosis

Nesta abordagem da dramaturgia de Sarah Kane evito análises médicas, relações com presumível desequilíbrio ou doença mental, já que os meus campos de estudo são de interesse estético, buscando aspectos da imagem visual, fisicalizada e/ou, mental.

Na compreensão do próprio Lehmann, a dinâmica radical do teatro pós-dramático pode incorporar diversificados textos que interajam com suas proposições. *4.48 Psychosis* foi lido como desafio no que se refere a proposições visuais para uma performance, evitando detalhar a análise para manter a presente escrita nos limites de um artigo. Por outro lado, buscando aproximação com as raízes visuais na gênese do teatro, o objetivo principal é encontrar provocações visuais latentes. Num certo sentido, pode-se até argumentar que a construção de *4.48 Psychosis* não determina explícita intenção teatral, uma vez que não há construção convencional de diálogo ou identificação de personagens falantes. Nada impede que o texto seja compreendido como um poema a ser lido, nada o liga à reconhecida estrutura literário-dramática na qual se espera a elaboração lógica de um ambiente onde a ação cênica será fisicalizada.

Por outro lado, é possível observar no texto certo controle exercido pela autora para comunicar e expressar alguma condição de desordem no discurso, como se a aparência do caos fosse elaborada artificialmente por quem escreveu. As fronteiras entre a possível doença mental de Kane e suas escolhas como artista

são evitadas no presente estudo. Embora, ao considerarmos o discurso que ela coloca em jogo – a voz de quem fala sobre desequilíbrio, sofrimento, sentimento de culpa, nutrindo relações com a morte e gritando por socorro – é possível identificar alguma organização do discurso, o que demonstra interesse em verossimilhança. Apresentam-se aqui considerações de um leitor movido por determinada compreensão visual do texto, sem a profundidade de um teórico, crítico ou diretor, muito menos de um neurobiólogo, de um psiquiatra ou mesmo de um psicanalista (Tudella, 2013).

O acontecimento teatral é projetado para além do seu momento *primevo*. Na situação elaborada por Kane podem se apreendidas duas presenças: uma que pergunta e outra que (não) responde, além do *spectátor* (aquele/a que observa), que pode ser interpretado/a como testemunha, um terceiro presente. Se o momento de abertura for tratado como um diálogo – mesmo que realizado por um ator ou atriz sozinho/a na *performance* – a testemunha poderá perguntar: “Onde e quando a situação se passa?”

Sarah Kane (2001, p. 206) escreveu:

Estou triste | Sinto que o futuro não tem esperança e que as coisas não podem melhorar | Estou entediada e insatisfeita com tudo | Sou um completo fracasso como pessoa | Sou culpada, estou sendo punida | Eu gostaria de me matar | Eu costumava chorar, mas agora estou além das lágrimas | Perdi o interesse pelas outras pessoas | Não consigo tomar decisões | não consigo comer | não consigo dormir | Não consigo pensar | Não consigo superar minha solidão, meu medo, meu desgosto | Estou gorda | Não consigo escrever | Eu não posso amar | Meu irmão está morrendo, meu amante está morrendo, estou matando os dois | Estou avançando para a minha morte | Tenho pavor de remédios, não consigo fazer amor | Eu não posso foder | Não posso ficar sozinha | Não posso estar com outras pessoas | Meus quadris são muito grandes | Eu não gosto dos meus órgãos genitais [...].⁵

Um conjunto de discursos, discurso único ou discurso fragmentado, remetendo àquilo que no drama realista poderia ser apresentado na *didaskalia*

⁵ I am sad | I feel that the future is hopeless and that things cannot improve | I am bored and dissatisfied with everything | I am a complete failure as a person | I am guilty, I am being punished | I would like to kill myself | I used to be able to cry but now I am beyond tears | I have lost interest in other people | I can't make decisions | I can't eat | I can't sleep | I can't think | I cannot overcome my loneliness, my fear, my disgust | I am fat | I cannot write | I cannot love | My brother is dying, my lover is dying, I am killing them both | I am charging towards my death | I am terrified of medication I cannot make love | I cannot fuck | I cannot be alone | I cannot be with others | My hips are too big | I dislike my genitals [...]. (Tradução nossa)

(*διδασκαλία*)⁶ de abertura e/ou durante a ação, ainda que uma personagem do realismo não se declare tão explicitamente. Ela pode estar tão triste, pode estar caminhando para a própria morte, a ponto de não ser capaz de demonstrar na própria escrita. Por outro lado, Sarah Kane apresenta uma situação que pode representar considerável desafio e uma armadilha para *designers* da iluminação teatral. A personagem pode constituir ou a *performer* pode estar se referindo a uma pessoa que clama por ajuda. De qualquer forma, tal pessoa está em algum lugar e tempo. Com a decisão de afastar o texto da abordagem 'dramático-realista', este lugar e tempo devem ser aqueles nos quais a ação acontece: um shopping, qualquer praça de uma cidade, o palco da principal casa de ópera do país (como exemplos), ou onde quer que um artista (ou grupo de artistas) decida trabalhar com o texto de Sarah Kane.

A passagem acima parece indicar uma exposição crua de uma pessoa que descreve a si mesma. Efeitos superficiais **espetaculosos** podem mascarar negativamente ou teatralizar excessivamente os ambientes, destruindo uma atmosfera que pode estar revelando um grito de socorro: “Não quero morrer [...] não quero viver” (Kane, 2001, p. 207). Se é possível ouvir fragmentos de fala, é plausível que se possa ver fragmentos dinâmicos de imagens, ou, imagens fragmentadas. Perceber através da aferência e da eferência, envolvendo o sistema nervoso sensorial, sistema da visão, incluindo a contribuição oculomotora para a percepção. Em suma, o que o espectador, na sua condição de ser humano, quer ver, vê, pode ver, ou é autorizado a ver.

No título, a psicose vem acompanhada do número '4,48'. Assim, cabe perguntar por que ela escolheu tal título para a peça, caso possamos compreender seu texto como tal. Sabe-se que a autora acordava todas as manhãs neste horário e via, naquele momento de escuridão, grandes clarões de luz que afastavam os sentimentos confusos ou episódios de psicose. O termo psicose se destaca no texto (sem a interferência de outras interpretações, inclusive aquelas voltadas para abordagens não teatrais da questão), por meio do isolamento, já que não é explicitamente repetido em nenhum outro momento. No que diz respeito ao contexto visual, o isolamento e o posicionamento, de modo geral, são importantes

⁶ Literalmente: ensino, instrução.

indicações para a composição, para o *in situ* (o/a personagem no palco, o/a performer no local da ação) como imagem visual fisicalizada. Por outro lado, o termo psicose – mesmo que de forma superficial e não científica – pode remeter a certo estado de desajuste, sugerindo a ação.

O texto-imagem 4:h48 aparece logo após a apresentação citada acima: “Às 4:48 | quando a depressão visita | vou me enforcar | ao som da respiração da minha amante [...]” (Kane, 2001, p. 207). Lidas após o título, essas palavras podem indicar uma ação que ocorre em um horário e em um lugar, um momento que antecede 4h48, antes da visita do desespero, na companhia da amante. Ou, talvez, a ação comece precisamente às 4h48h. Por que 4:h48 e por que 4:h48 reaparece? O texto contém:

Depois das 16h48 não voltarei a falar (Kane, 2001, p. 213). Às 4h48 | quando a sanidade visita | por uma hora e doze minutos estou em meu perfeito juízo. | Quando passar, irei embora de novo, [...] (Kane, 2001, p. 229).

E mais: “Às 4:48 | Vou dormir [...]” (Kane, 2001, p. 233). Para sempre?

Afinal, o tempo flui ou permanece congelado? Será que o controle da mente, relacionado ao momento preciso, às 4h48, levará ao silêncio, ao sono, à morte?

Na evocação do título e ao longo do texto, Kane pode ter sugerido uma provocação temporal que seria incorporada à performance, não necessariamente no sentido de tempo linear ou de pressupostos realistas. Ou seja, os movimentos elaborados pela iluminação podem propor momentos nos quais o tempo e suas variações, como andamento, pulsação, ritmo são considerados no sentido musical. Sem incluir compromissos com a representação figurativa, mas com extrema atenção e ênfase na pessoa que fala, como corpo e como imagem, como **corpo-imagem**. Corpo que generosamente se oferece como *medium* para a construção de imagem Tudella, 2013).

Objetivamente, ângulos decorrentes do posicionamento das fontes de luz artificial que operam no local onde o corpo se encontra podem gerar sombras que determinam visualmente as relações entre quem fala, no texto literário-dramático, e quem age (o que inclui a fala), no ambiente ou lugar teatral. Como exemplo, uma sombra que projeta firmemente as fronteiras físicas do corpo de quem fala (age), sugerindo atenção ao ponto onde ela (a sombra) atinge o ambiente, ou, por outro

lado, todo o corpo pode ter sua sombra diluída, sugerindo a remoção dos seus limites lógicos, desvanecendo. Estamos tratando de aspectos da abordagem visual que podem dar consistência artística ao tratamento concebido por um/a *lighting designer*. Tais observações referem-se apenas a um instrumento (unidade, refletor). E se outras fontes de luz artificial forem somadas, multiplicando as sombras?

Em relação às cores e texturas, que relações podem ser estabelecidas? Não se pretende aqui esgotar possibilidades, pois não parece possível, nem necessária aqui, a extensa enumeração completa de prováveis caminhos de abordagem visual para qualquer que seja a obra. Contudo, recomenda-se visitar outros momentos do texto para sustentar a argumentação. Encontra-se, então, uma referência ao tempo, duração, presença e permanência:

(Um longo silêncio.)
– Mas você tem amigos.
(Um longo silêncio.)
Você tem muitos amigos.
O que você oferece aos seus amigos para torná-los tão solidários?
(Um longo silêncio.)
O que você oferece aos seus amigos te apoiem tanto?
(Um longo silêncio.)
O que você oferece?
(Silêncio)” (Kane, 2001, p. 205).

Kane opera com grande generosidade deixando livre a pessoa que lê para determinar a duração referente às quantificações do silêncio, como silêncio **longo** ou **muito longo**. Que extensão é sugerida, ou determinada, pelo termo silêncio? E mais: é possível entender essa indicação como um silêncio vocal, mas não necessariamente, gestual ou de movimento, silêncio corporal. Se a pessoa assumindo a função de *lighting designer* estiver trabalhando com um diretor familiarizado com a pesquisa de Lehmann, há grande possibilidade de que surjam observações desse autor nos debates:

Não pode ser reduzido a um efeito meramente visual externo. Quando o movimento físico é desacelerado a tal ponto que o próprio tempo de seu desenvolvimento parece ser ampliado como através de uma lupa, o próprio corpo fica inevitavelmente exposto em sua concretude. Ele está sendo ampliado através das lentes de um observador e é simultaneamente “cortado” do *continuum* tempo-espaço como um

objeto de arte. Ao mesmo tempo, o aparelho motor é alienado: cada ação (andar, levantar-se, levantar-se e sentar-se) permanece reconhecível, mas é alterada, como nunca visto (Lehmann, 2006, p. 164).

O corpo tornado radicalmente concreto tem o poder de revelar mais do que mera aparência externa. Ele funda a noção de lugar teatral, o que pode expor lacerações internas, subjetivas do ser. A luz assume papel num contexto que lhe pertence: é o seu domínio iluminar, ou, revelar visualmente.

O silêncio mencionado no texto, de duração desconhecida, pode representar excelente tema de pesquisa para o/a *designer*. Pesquisa diferente daquela que se processa em busca de respostas para problemas teóricos. Trata-se da busca de imagens, da sucessão de imagens visuais fisicalizadas, que serão inscritas dinamicamente no tempo ficcional-teatral. Não existem “coelhos para serem tirados da cartola”. Em outras palavras, não há respostas prontas, mas, sim, questões específicas. Truques de fumaça podem não ter nenhum valor nessas imagens. *Gobos*⁷ digitais que se aglomeram, circulam e/ou se contorcem podem não contribuir. Cores que estão ‘sendo muito usadas’ podem até continuar a ser usadas, mas, em outros casos. Ou seja, não há saídas prontas. Há problemas específicos de *design* (Tudella, 2017).

Numa provável *performance*, as imagens visuais fisicalizadas contribuirão para suscitar questionamentos diversificados. Avançando no texto observa-se que a autora tomou uma decisão visual, gráfica, fazendo seu texto operar também como imagem visual fisicalizada: após o diálogo inicial ela divide a página com uma linha, marca com um traço que pode indicar o fim de um fragmento e o início de outro, o que pode sugerir diversidade de lugares e tempos. Quem é a pessoa que na abertura permanece em silêncio e onde ela está? Ela existe, está fisicalizada na ação

A seguir, e separado pela linha incisivamente traçada, percebe-se um desdobramento de imagens verbais que misturam a descrição figurativa de um lugar, com toques de fantasia:

⁷ No projeto de iluminação de teatro, um “gobo” (provável forma abreviada de “go before optics”) “instalado antes do conjunto óptico original do instrumento) é um dispositivo/acessório usado para projetar padrões/imagens em um palco ou outras superfícies. É essencialmente um estêncil ou máscara colocada na frente de uma luminária para controlar a forma e a textura da luz que ela emite.

Uma consciência consolidada reside em um salão de banquetes escuro perto do teto de uma mente cujo chão muda como dez mil baratas quando um raio de luz entra, enquanto todos os pensamentos se unem em um instante de acordo, o corpo não é mais expulsivo, pois as baratas compreendem uma verdade que ninguém alguma vez pronuncia [...] (Kane, 2001, p. 205).

A pessoa responsável pelo *lighting design* encontrará nesse fragmento muitas questões, possibilidades e provocações. A autora mergulhou num modo de pensamento visual; os aspectos poéticos da construção literária podem se misturar às imagens verbais latentes nas palavras. Difícil de determinar, e talvez não importante, onde reside o acento ou a relevância: na elaboração poética e verbal, ou nas imagens visuais. Há um desafio: o salão de banquete às escuras, universo de elevada provocação visual.

Além disso, o salão está próximo do teto de uma mente, cujo chão lembra o movimento de 10 mil baratas. Por que baratas? Qual a relação entre a pessoa que narra e as baratas? O ambiente escurecido é bruscamente invadido por um feixe de luz que pode conectar pensamento, corpo e baratas. Contudo, já no salão escurecido era possível ver o movimento das baratas e identificar o próprio salão. A intensa luz, entretanto, rompe a escuridão - ou a penumbra? Pragas, trevas, luz e revelação; sugere atmosfera mítica, mística e até bíblica.

As questões se avolumam. Se, num espetáculo provocado pelo texto de Kane, artistas decidirem fisicalizar aquela mente particular na qual se instalaria o movimento das baratas, respondendo à provocação originada pelo diálogo que antecede à referida descrição, a fantasia gerada por uma imagem verbal pode levar o *spectatôr* a incorporar plausibilidade em qualquer ação (incluindo sons, palavras, diálogos) que seja apresentada ou representada. Portanto, o fio condutor na unidade do discurso será uma fantasia visual, uma espécie de norteamento para o jogo proposto pela *performance*. Assim, tudo será validado no contexto dessa fantasia. Ou seja, o que é possível num lugar como esse?

Aliás, um diretor pode também considerar o fragmentado texto como um conjunto de **estados** da pessoa fisicalizada na ação. Tanto esses fragmentos quanto o **estado da pessoa**, podem estar vinculados aos **estados de imagem** mencionados por Lehmann quando ele relaciona o teatro com a elaboração de

imagens, em uma pintura cujo processo de pintar é invisível ao *spectátor*, ao observador: “O teatro aqui mostra menos uma sucessão, um desenvolvimento de uma história, e mais um envolvimento de estados internos e externos” (Lehmann, 2006, p. 68). Às 4h48 uma depressão visita (quem?) (Kane, 2001). Simultaneamente, todavia, surge a sanidade (Kane, 2001). É possível estabelecer contraste entre os momentos (estados) em que a pessoa com depressão incorpora diferentes formas de pensar o mundo e sobre si mesma, e aqueles em que a mesma pessoa está se comportando, como na segunda ocorrência das 4h48, sob as regras de **sanidade**?

Afinal, há um momento no qual se lê: “Estou vendo coisas | Estou ouvindo coisas | Não sei quem eu sou [...]” (Kane, 2001, p. 225). Aqui a autora pode estar apontando para imagens inscritas ao longo do texto. Há muitos, além dos já mencionados, que invocam o interior de uma mente: “Vou me afogar na disforia | no lago negro e frio de mim mesmo | o poço da minha mente imaterial [...]” (Kane, 2001, p. 213). Ou seja, para compreender o que pode ser lido e vislumbrado em: “[...] **Estou vendo coisas**”, vale começar por um olhar apurado que sublinhe as imagens mentais e encare o desafio de incorporar, como exemplo, o lago negro e frio, alojado no poço de uma mente desprovida de matéria.

Ainda, e não menos relevante, é mister sublinhar as dezenas de referências específicas à luz e à iluminação, como já mencionado, incluindo escuridão, visão, olho, vista, noite, cor, dia, brilho e hora. Quando o substantivo luz é particularmente considerado, certos períodos chamam a atenção: “Lembre-se da luz e acredite na luz” (Kane, 2001, p.206). “A escotilha se abre | Luz forte (Kane, 2001, p. 225). Tais invocações da luz estabelecem vínculos com a fé e a verdade, mas também com o aprisionamento e a violência, acentuando situações que se repetem ao longo do texto. Vale citar também as inúmeras referências à Bíblia, entre aquelas que citadas a seguir, para aproximar a pessoa que lê das imagens que ardiem na mente da autora: “[...] acontecerá [...]” (Kane, 2001, p.228). Há outro exemplo, também evocando a escuridão: “[...] Eis a luz do desespero | o brilho da angústia | e sereis levados às trevas [...]” (Kane, 2001, p. 228).

Ampliam-se momentos de grande provocação imagética para o *lighting design*: “Tive visões de Deus” (2001, p. 228). Deus, cuja invocação é repetida sete vezes, aliás, número presente também nas menções aos exames a que são

submetidos pacientes com enfermidades mentais, para observar graus de concentração e memória. Como se não bastasse, vale destacar o modo visual que norteia o construto do texto, a disposição especial das palavras como interferência visual na própria página, que pode ser vista no exemplo abaixo:

A escotilha abre
Luz forte

Uma mesa, duas cadeiras e sem janelas

Aqui estou
e lá está meu corpo

dançando no vidro [...] (Kane, 2001, p. 230).

Dada a situação (ou acontecimentos que orientam o texto), esse fragmento pode sugerir ou indicar psicose, entrelaçada com a elaboração de imagens visuais: a escotilha (uma porta, uma entrada ou saída?) leva a um ambiente duramente exposto pela rigidez, pela crueza da iluminação. Isolados, mesa e cadeiras. Quem ali permanece encontra-se alienado do exterior, já que não há janelas.

Para a pessoa que narra, a vida encarna a sensação de corpo dançante disposto sobre uma superfície que pode ser fria, escorregadia, cortante, delicadamente perigosa e assim por diante. Insegurança, desespero, incerteza, solidão, dor e angústia reunidos num pequeno, mas, grávido de logos visual, fragmento, O/A *lighting designer* poderia tentar fazer com que o spectátor fosse capaz de perceber o intervalo, um espaço vazio ou o silêncio expresso graficamente na próxima página.

Esta breve abordagem se refere ao texto verbalmente impresso como exemplo de provocação visual. Numa *performance*, tal categoria de observações poderia desempenhar papel crucial na elaboração do ponto de vista de um/a designer. Confrontando com aquele da pessoa, ou grupo de pessoas que o realiza, este processo poderá contribuir para um conceito que sustentará o projeto de iluminação (Cf. Watson, 1990, p. 8). Observe-se, portanto, a possibilidade de estabelecer os ambientes em que as situações e os fragmentos ocorrem. Afinal, Kane permeou seu texto com diversas instâncias de luz e iluminação, abrindo rotas para abordagens diversificadas. O acontecimento teatral dele originado,

integralmente ou em fragmentos, dá aos artistas envolvidos a oportunidade de incorporar logos visual diferenciado.

Observa-se, portanto, que a partir das considerações críticas de Hans-Thies Lehmann, passando pela obra de um diretor que ele cita como expoente do teatro pós-dramático, Robert (Bob) Wilson, e finalizando com o texto de uma autora que recentemente gerou burburinho como novidade extrema. Sarah Kane, cujo trabalho foi endossado pelo pensamento teatral de Lehmann, a interação entre cena e contexto visual se confirma intensa (Tudella, 2017).

O movimento em *Os cegos* de Maeterlinck

Contribuindo para a discussão do tema central neste artigo, ou seja, a investigação de prováveis raízes visuais do teatro, proponho uma conexão que pode parecer inusitada do ponto de vista cronológico. Observo tangências com Maurice Maeterlinck, em cuja obra vislumbro movimentos da expressão visual na pulsação do teatro. Vale destacar o texto de Maeterlinck mencionando seu teatro estático (*drama statique*), na condição de corporificação da imagem na *práxis* teatral. Imagem aqui observada para além do registro e reprodução efetivados pelos atuais meios analógicos e eletroeletrônico-digitais, e considerar imagens *primevas* presentes na ancestralidade espetacular.

Pode-se dizer que Maeterlinck foi um autor atípico, incomum, tendo recebido o Prêmio Nobel de Literatura em 1911:

[...] na apreciação das suas múltiplas atividades literárias, e especialmente das suas obras dramáticas que se distinguem por uma riqueza de imaginação e por uma fantasia poética que revela, por vezes sob a forma de um conto de fadas, uma profunda inspiração, ao mesmo tempo que apelam de forma misteriosa aos próprios sentimentos dos leitores e estimulam a sua imaginação (Nobel, 2012, p. 1).

O tratamento dramaturgício apresentado por Maeterlinck impressionou Peter Szondi (2011), que o considerou responsável por um novo rumo no drama. Szondi menciona as notas iniciais de *Os cegos* [*Les Aveugles*, (1890)] nas quais o dramaturgo **pinta** aquela que pode ser considerada a imagem 'zero' da obra, melhor, uma espécie de suspensão imagética onde se revela o logos visual inscrito

numa peça. A extensão da imagem criada por Maeterlinck, da qual Szondi menciona fragmentos, está repleta de provocações que remetem à luz:

Uma floresta do norte, muito antiga, de aparência eterna, sob um céu brilhantemente estrelado. No centro, e de frente para as profundezas da noite, está sentado um padre muito velho, envolto numa grande capa preta. Suas costas e cabeça, ligeiramente voltadas para cima e mortalmente imóveis, repousam no tronco de um enorme e imenso carvalho. O rosto tem uma lividez imutável de cera, onde os lábios roxos estão entreabertos. Olhos mudos e fixos não olham mais para o lado visível da eternidade e parecem ensanguentados sob um grande volume de dores e lágrimas antigas. Os cabelos, de uma brancura grave, caem em mechas duras e raras no rosto mais iluminado e mais cansado que tudo ao seu redor, no silêncio atento da mesma floresta. Mãos finas estão rigidamente presas às coxas. À direita, seis velhos cegos estão sentados em pedras, tocos mortos e folhas. À esquerda e separadas deles por uma árvore arrancada e pedaços de pedra, seis mulheres, também cegas, estão sentadas diante dos velhos. Três delas oram e lamentam com voz surda e quebrada. Outra é muito idosa. A quinta, numa atitude de demência muda, tem uma criança adormecida sobre os joelhos. A sexta é uma jovem luminosa, cujos cabelos inundam todo o seu ser. Elas, como os velhos, usam roupas largas, escuras e uniformes. A maioria espera, cotovelos apoiados nos joelhos, rosto entre as mãos; e parecem ter perdido o hábito do gesto inútil e já não voltam a cabeça para os murmúrios abafados da ilha. Grandes árvores sepulcrais, teixos, salgueiros, ciprestes, cobrem-nos com as suas sombras fiéis. Um tufo de asfódelo longo e doente floresce perto do padre durante a noite. Há uma escuridão profunda, apesar do brilho da lua, que aqui e ali, tenta tirar, por um momento, a escuridão da folhagem (Maeterlinck, 1890, p. 75-76).

Ewald Hackler, em seu artigo não publicado que trata de tangências entre Maeterlinck e Samuel Beckett (1906-1989), enfatiza a especificidade dramaturgica da qual o texto *Os cegos* está impregnado. Segundo Hackler (1983, p. 25), a peça não inclui um “enredo”: “[...] o guia de um grupo de cegos, um padre, havia morrido durante uma excursão pela floresta; os cegos sentam-se ao redor do padre morto e aguardam seu retorno” Hackler (1983) estabelece uma primeira comparação entre Maeterlinck e Beckett apontando a semelhança com *Waiting for Godot* (1948/1949): “[...] a categoria da ação, no drama, é substituída pela categoria da situação, pela descrição da condição” (Hackler, 1983, p. 25). E complementa a observação: “O drama como espaço tradicional de ação perdeu sua função original. *Les aveugles* não é mais drama, no sentido grego de dran (*δρᾶμα* - se é verdade que esta palavra é de fato a origem do substantivo 'ação')” (Hackler, 1983, p. 25). Há uma sugestão implícita da raiz daquilo que seria chamado **teatro do absurdo**.

Szondi, por sua vez, comenta discursos que caminham paralelamente no texto ou mesmo em sentido contrário, num ‘diálogo’ que descaracteriza a reconhecida condição do drama, como pode ser lido no trecho abaixo:

Terceiro Cego – É hora de voltar para o asilo.
Primeiro Cego – Precisamos saber onde estamos.
Segundo Cego – Esfriou desde sua saída
(Maeterlinck, 1890, p. 77).

Maeterlinck incorporou precisas imagens verbais no seu diálogo fragmentado – se pudermos chamar seu texto de diálogo, interrompido pelos sons da ilha. Há uma espécie de presença-ausência incorporada na imobilidade, pois o único que poderia enxergar e guiar o grupo é agora um cadáver. E mesmo os cegos que estão juntos há anos, não se conhecem. Resta esperar por alguém que permanecerá ausente, pois apesar de muito próximo e no centro da situação, o sacerdote está imerso no silêncio e na imobilidade da morte. O lamento expresso na oração de três cegas estabelece a atmosfera sonora que se revela um aspecto essencial da situação, instalada na escuridão de uma floresta de árvores sepulcrais, situada numa ilha (Tudella, 2013).

O corpo de um velho morto expressa a força visual da imobilidade que faz avançar a **invisível** intriga no diálogo. As posturas podem ser observadas como racionamento da ação física, e a profundidade do som **mudo e surdo** é amplificado na morte, projetada a partir dos lábios roxos de um rosto inerte, numa espécie de ritual ou cerimônia. afirma: “Tudo isto diz finalmente que as *dramatis personae* estão longe de ser agentes causais ou sujeitos de uma ação. Eles são simplesmente **objetos** de uma ação” (Szondi, 2011, p. 221). Objetos para serem vistos.

A categorização de **teatro estático** pode ser compreendida uma vez que a **situação** criada por Maeterlinck não parece conter ou empreender ação dramática. Segundo Hackler (1983, p. 25), como em outras obras da fase inicial de sua dramaturgia, Maeterlinck concebe uma peça cujo caráter musical parece sobreposto à finalidade visual. É uma espécie de paradoxo já que o teatro foi concebido como arte para se ver. Na sua primeira tentativa de romper o limite imposto pela ausência da visão, o Primeiro Cego nada mais faz além de levantar-

se e tatear. Logo depois, ao tentar dar um passo, tropeça, cai e diz: “Há alguma coisa entre nós [...]” (Maeterlinck, 1890, p. 78). Entre ele e seu “interlocutor” solidifica-se uma barreira imensurável, construída pela cegueira que define a extensão do mundo até o limite do gesto, no corpo imóvel. A peça inscreve-se visualmente através de acontecimentos nos quais a incapacidade de ver projeta o extremo da situação.

Hackler cita ainda a análise de Max Dvořák (1874-1921) para a pintura *A Queda do Cego* (*Der blindensturz*, 1568), de Pieter Bruegel, o Velho (1525-1569):

A natureza é indiferente [...]. Em algum lugar uns pobres cegos foram vítimas de um acidente... Ninguém vai prestar atenção [...] Mas o que pode parecer um acaso, um acontecimento único, temporal e espacialmente limitado, encarna o destino do qual ninguém pode escapar e ao qual toda a humanidade está cegamente] (Dvořák apud Hackler, 1983, p. 29).

Bruegel deixou-se provocar pela parábola da contaminação escrita pelo evangelista Mateus (15,1-20), a partir da qual ele questiona a atitude dos cegos que, guiados por outros cegos, correm o risco de cair no próximo abismo. Na versão apresentada pela pintura de Bruegel, o primeiro cego que guiava seus companheiros de viagem acaba de cair e levará inevitavelmente os demais consigo. O ambiente inclui uma igreja ao fundo. Estaria ele dizendo que nem mesmo a proximidade com Deus impedirá a queda do ser humano, incapaz de enxergar o próprio caminho e seguindo um guia morto?

Maeterlinck, por sua vez, encarcera *Os Cegos* no isolamento de uma ilha escura e traz ao palco um cão que pode ver e escolher seu caminho e lugar no mundo. O ser humano, todavia, está preso na impotência e na ignorância. Hackler sugere correspondências entre o teatro simbolista e o teatro do absurdo ou, melhor, entre Maeterlinck e Beckett, sublinhando o que chama de **princípio artístico da contração**, caracterizado pela exclusão de tudo o que não é essencial à situação. Ele também acentua a passividade e destaca a estratégica dialética de Maeterlinck, que pinta a humanidade imersa no isolamento mortal de um infinito vazio, cujo destino é a morte. Como define Hackler, há um retrato terrível e exato daquilo no que o ser humano moderno se tornou, como visto em *Esperando*

⁸ There is something between us (Tradução nossa)

Godot, onde não se reconhece uma pessoa e, se há dois nomes como Estragron e Vladimir (Tudella, 2013), pode-se incorporar certa variação tragicômica de Pozzo e Bozzo. Seria a humanidade pós-moderna a expressão da mais apurada excelência? Traços de isolamento, de passividade, de ignorância, de deformação, de embrutecimento, de romantização, de desequilíbrio, apontam para o desaparecimento da cultura e, sucessivamente, da espécie humana?

Aspectos conclusivos

Qualquer pessoa pode **iluminar** uma situação do modo que considera adequado. Contudo, se investigarmos a dramaturgia como problematização visual, surge uma questão: que iluminação pode interagir com as imagens verbais elaboradas por Maeterlinck? Ou, vale desconsiderar tal questão e **desenhar a própria luz**, alcançando o poder quase divino da criação, correndo o risco de tentar inventar algo que já existe, que já se encontra na dramaturgia? Por outro lado, mesmo quando o/a *lighting designer* exerce liberdade para analisar cuidadosamente as imagens verbais elaboradas por Maeterlinck, no momento da criação da situação cada artista deve incluir sua própria **marca** – ou *kharakter*, em grego. Esta marca será efetivada caso o/a *lighting designer* introduza variáveis visualmente relevantes na interação com o logos de cada obra teatral.

Mesmo diante de uma situação extrema que ocorre no mais profundo da noite, numa floresta na qual cegos e cegas dependem de um cadáver para se manterem vivos, há uma presença forte que está ali para ver os acontecimentos: o *spectátor*. A *práxis* teatral inscreve-se pela força visual de uma situação em que, sendo o único que pode **ver**, o *spectátor* ganha imenso poder. Tal poder só será afetado através da luz e da iluminação, através da imagem teatral em todas as suas expressões: sonora, musical, verbal, visual, mental ou fisicalizada na cena.

Em vez de impor conclusões fechadas e fixar um discurso, parece possível sugerir a abertura do olhar, envolvendo todo o corpo para incluir o coração e a mente na observação do teatro como profunda expressão e comunicação visual humana. Isto não sugere apenas emoção, mas também sentimento, não somente sensação, mais também percepção (inserindo a compreensão neurocientífica).



A atenção e a investigação da cena, com a interação de meandros do pensamento teórico com a *práxis* visual, pode promover educação de artistas, contribuindo para a simplicidade da arte teatral, libertada da imposição de idiossincrasias que apagam o interesse do teatro na discussão da condição humana.

Referências

FUCHS, Elinor. Review postdramatic theatre, *TDR: The drama review* 52(2): 178–183. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

JURS-MUNBY, Karen. Introduction. In: LEHMANN, H-T. *Postdramatic theatre*. London: Routledge, 2006. p. 1-15.

HACKLER, Ewald. *O teatro pioneiro de Maurice Maeterlinck*. (não publicado).

KANE, Sarah. *Complete plays*. London: Methuen, 2001.

LEHMANN, H. -T. *Postdramatic theatre*. Translated by Karen Jurs-Munby. London: Routledge, 2006.

MAETERLINCK, M. *L’Intruse; Les aveugles*. 3rd. Bruxelas: Paul Lacomblez, 1890.

MAETERLINCK, M. *The Life of the Bee, translated by Alfred Sutro*. New York. 1914. <https://www.gutenberg.org/ebooks/4511>, 2023, 07, 22.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno. [1880-1950]*. São Paulo: Cosac & Naify. 2011.

THE NOBEL PRIZE IN LITERATURE 1911. NobelPrize.org. Nobel Prize Outreach AB 2023. Tue. 7 Nov. 2023. <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1911/summary/>

TUDELLA, Eduardo. *Práxis cênica como articulação de visualidade: a luz na gênese do espetáculo*. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013.

TUDELLA, Eduardo. *A luz na gênese do espetáculo [online]*. Salvador: EDUFBA, 2017.



WATSON, Lee. *Lighting design handbook*. New York: McGraw-Hill, Inc., 1990.

Recebido em: 22/11/23

Aprovado em: 23/11/23

Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC
Programa de Pós-Graduação em Teatro – PPGT
Centro de Arte – CEART
Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas
Urdimento.ceart@udesc.br