O silêncio desdobrado no espaço

Crítica da peça Strindbergman

DINAH CESARE · JANEIRO DE 2010

Foto Emiliano Capozoli/Divulgação

O espetáculo *Strindbergman* tem sua ideia originária e formalização na esfera da referência. Quando explicita a imbricação e relação entre o dramaturgo August Strindberg e o cineasta Ingmar Bergman, parece abrir para o espectador as condições de possibilidades de realizar suas próprias dobras. Portanto, este âmbito de criação quase barroca nos permite encontrar aí seu lugar como obra contemporânea. Permitam-me ver o espetáculo a partir de um olhar de referências, a partir de minhas dobras.

Utilizo para o espetáculo o termo contemporâneo de forma mais livremente do que em relação à noção de "Teatro Pós Dramático" de Hans-Thies Lehmann. No livro do mesmo nome, Lehmann discorre a respeito de uma nova poética que é uma espécie de formalização teatral em resposta às transformações artísticas operadas desde as vanguardas históricas em conjunto com os contextos comunicacionais e com a ampla difusão da tecnologia da informação no século XX.

Neste sentido é que insisto na formalização barroca da encenação que desdobra o psiquismo da personagem Elisabeth Vogler na materialidade da cenografia de Nicolas Simonin. Ora, estão colocadas na cenografia as intenções de exercício de uma prática constituída na direção de eliminar as noções mais tradicionais de interioridade. Não se trata de dizer que a cenografia é como se fosse a cabeça da referida personagem, mas sim, que materializa as figurações de seu silêncio auto imposto nos vazios entre objetos de proporções um tanto deslocadas do que conhecemos pela visualidade cotidiana. Como poderíamos representar este corpo em silêncio? Uma das possibilidades seria abandonarmos a linha e escolher o traço. Gilles Deleuze afirma em *A dobra*: "O traço do barroco é a dobra que vai ao infinito" sendo "as redobras da matéria e as dobras da alma" [1]. Vejo assim a cenografia – uma resposta de traço, que contraditoriamente impõe objetos inteiros, porém, modificados, permitindo sua simbolização alegórica.

Foto Emiliano Capozoli/Divulgação

É importante dizer que a perspectiva de análise crítica é oferecida pela própria obra. Por vezes, acredito que o papel do crítico é apenas o de poder enxergar esta oferta e desdobrá-la. Insisto ainda, pois é a obra que me provoca e que não me permite parar. Sim! As ações da dupla de atrizes é coreograficamente constituída de forma pertinente com os referencias de excesso que a cenografia suscita – mesmo esta última sendo limpa por contradição declarada. As ações das referidas atrizes com sinais particulares, os passos, os gestos e as figuras de uma espécie de dança oferecem um contraponto ao excesso sub-reptício da cenografia e compõem uma ideia de encenação que exige um espectador ativo. Porém, o que parece faltar ao trabalho das atrizes é se constituírem, elas mesmas como um corpo de sensações que possam provocar afecções. Aqui é que, a meu ver, a análise se torna difícil, quase indecifrável.

A primeira coisa que se pode dizer a respeito das atrizes é que suas falas têm uma espécie de cantado e de recitação que dificultam ao espectador ouvir o que está sendo dito naquele momento. Não estou dizendo que não é audível, claro que não, mas sim, que a recitação não permite a atualização. Não conseguimos ver pessoas dizendo coisas. Isto prejudica, evidentemente, nossa apreensão da Alma de Janaína Suaudeau. Não quero dizer que suas falas não provoquem nenhuma imagem, porém, não conseguem perfazer o já dito movimento de referências que

se desdobram. De modo contrário, a atriz nos oferece uma fala impecável em francês e o que não se sustenta no palco se abre de sentidos no filme, onde vemos *A mais forte* de Strindberg.

A obra abre novamente minhas referências. Retorno a Lehmann. Este autor nos fala de como o corpo do ator no teatro dramático está submetido a um processo de abstração em favor dos "conflitos *espirituais* – em contraposição à predileção épica pelo detalhe concreto". Do modo como ele percebe o teatro realizado na contemporaneidade, esta abstração dá lugar a uma atração pela presença do ator que historicamente está na origem do teatro e que desde sempre se constituiu em um "elixir da vida das representações" (LEHMANN: 2007, 331). Estaria aqui uma das dificuldades de fazer teatro? O mistério da presença do ator? Nossa atração por sua corporalidade ao vivo? Certamente, no cimena a questão da presença suscita outras possibilidades de realização e de análise.

A atriz Nicole Cordery dá a ver, em alguns momentos, o enigma da presença do ator. Principalmente nas seqüências iniciais quando ainda está na "clínica". Talvez, fosse preciso uma investigação, por parte da atriz, das composições destes momentos. Em termos de percepção, parece que os movimentos se sobrepõem à composição interna e se dão a ver de um modo puramente formal. Como não existe pura forma estética, o que aparece são sentidos um tanto sublinhados.

A personagem da doutora, com atuação de Clara Carvalho, teria o potencial de duplicar a ficção da cena, pois não deixa de ser a médica de Elizabeth, ao mesmo tempo em que oferece uma fala direcionada ao espectador, quebrando a ilusão do palco. Estas ações contraditórias poderiam criar um âmbito formal de reflexão, porém, este movimento fica prejudicado pela fala recitada. Assim, o diagnóstico de Elizabeth dito pela doutora – que poderia ser um acerto da direção, uma operação que revelaria o roteiro original e provocaria um deslocamento do filme de Bergman – funciona menos como uma narrativização do que como uma explicação para o espectador. Fica explicitada a genialidade do cineasta em deixar lacunas para a ação do espectador.

Nota:
[1] "Embaixo a matéria é amontoada como um primeiro gênero da dobra, sendo, depois, organizada de acordo com um segundo gênero, uma vez que suas partes constituem órgãos *dobrados diferentemente e mais ou menos desenvolvidos*. No alto, a alma canta a glória de Deus, uma vez que percorre suas próprias dobras, sem chegar a desenvolvê-las inteiramente, *pois elas vão ao infinito*" (Deleuze, 1991: 13).

Referências bibliográficas:
DELEUZE, Gilles. *A dobra*. São Paulo: Papirus, 1991.

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