

Prefeitura da cidade do Rio de Janeiro
e Secretaria Municipal de Cultura apresentam



Questão de Crítica
Vol. VIII, nº 64, maio de 2015
ISSN 1983-0300

PATROCÍNIO:



CRÍTICAS

Para dissecar as imagens

Crítica da peça *Dissecar uma nevasca*, de Sara Stridsberg

Autora: Daniele Avila Small

Resumo: O texto pretende analisar a peça *Dissecar uma nevasca*, da dramaturga sueca Sara Stridsberg, encenada por Bim de Verdier em São Paulo no ano de 2015, a partir das premissas do espetáculo e em relação a outras peças apresentadas na cidade na mesma época. Os assuntos abordados tratam da questão de gênero suscitada pelo personagem central da peça, a Rainha Cristina da Suécia, e das estratégias formais da encenação na lida com a produção de imagens na imaginação do espectador.

Palavras-chave: dramaturgia sueca, gênero feminino, recepção teatral, produção de imagens

Abstract: The article analyzes the play *Dissecar uma nevasca* (*Anatomy of a Snowfall*) by Swedish dramatist Sara Stridsberg, staged by Bim de Verdier in São Paulo in 2015, regarding the play's propositions and its relations to other plays running in the city at the same time. The matters addressed are related to gender discussions incited by the play's main character Queen Christina of Sweden. It also considers the formal strategies of the *mise-en-scène*, the way it handles the production of images in the spectator's imagination.

Keywords: Swedish drama, feminine gender, theatrical reception

Para fazer uma análise de *Dissecar uma nevasca*, texto de Sara Stridsberg encenado por Bim de Verdier, que contou com o apoio de instituições culturais da Suécia e estreou em janeiro de 2015 no Sesc Belenzinho, podemos começar por situar a realização da peça em um contexto de projetos afins que o antecederam e pontuar relações com outros espetáculos nos quais podemos encontrar aspectos que ajudem a refletir sobre a peça em questão.

A realização do espetáculo se deu em um intercâmbio internacional entre Brasil e Suécia, com encontros e ensaios realizados em Uppsala e em São Paulo. Na equipe de criação, a diretora é de origem sueca, mas também reside no Brasil; já os demais atores são brasileiros e a equipe técnica (responsável por cenário, iluminação, figurinos e vídeos) vem da Suécia.

A peça ficcionaliza a história da Rainha Cristina, tema explorado em outras obras suecas, como no caso da peça *Cristina*, de August Strindberg. A propósito, a atriz que faz o papel da protagonista, Nicole Cordery, tem uma significativa história de pesquisa sobre o escritor. Além de este ter sido seu objeto de pesquisa de mestrado na Sorbonne Nouvelle — Paris 3, com orientação de Jean-Pierre Sarrazac, Nicole realizou e atuou em espetáculos feitos a partir de textos de Strindberg, sobre Strindberg ou relacionados à sua dramaturgia. O mais notável dos trabalhos talvez tenha sido a produção francesa *Strindbergman*, que reunia dois grandes artistas suecos: a peça *A mais forte* de Strindberg (com cenas realizadas em vídeo), em diálogo com a encenação do roteiro do filme *Persona* de Ingmar Bergman, com direção de Marie Dupleix. A peça esteve em cartaz em São Paulo e no Rio por ocasião do ano da França no Brasil.

Em São Paulo, Nicole foi curadora da Mostra Strindberg, evento realizado em setembro e outubro de 2012 para homenagear o centenário de morte do autor, com atividades em diversas unidades do Sesc: Belenzinho, Bom Retiro,

Ipiranga e Santo Amaro. A atriz participou de uma leitura de *Cristina*, com direção de Felipe Vidal, a que tive oportunidade de assistir — sendo este meu primeiro contato com o personagem histórico da monarquia sueca. O evento também me deu a oportunidade de participar de um debate sobre a peça *Senhorita Julia* com, entre outros artistas, a atriz Julia Bernat e a diretora Christiane Jatahy, que participaram da Mostra com a peça *Julia*.

Em 2015, dois meses depois de ter assistido a *Dissecar uma nevasca* e enquanto elaborava uma reflexão sobre o espetáculo, tive oportunidade de rever duas peças de Christiane Jatahy, *Julia* e *E se elas fossem para Moscou?*, e de conhecer uma montagem peculiar do clássico de Strindberg, *Miss Julie*, encenada por Katie Mitchell. As três peças foram apresentadas no contexto da MITsp — Mostra Internacional de Teatro de São Paulo, justamente pela afinidade de propostas: foram criadas a partir de um diálogo entre teatro e cinema, embora com operações e intenções diversas e noções de teatralidade muito diferentes. Mas, curiosamente, a *Miss Julie* de Katie Mitchell também é uma espécie de "strindbergman", pois encena um set de filmagem de *Senhorita Julia* (do ponto de vista de outro personagem feminino) e produz um filme que muito se assemelha à linguagem do cinema de Bergman. Essas peças ficaram inevitavelmente enredadas no meu pensamento e, embora as distâncias entre elas sejam maiores que as aproximações, não consegui me desvencilhar do problema. Assim, proponho escrever esta crítica também para entender o que se pode dizer de *Dissecar uma nevasca*, fazendo uma relação com os outros espetáculos.

Para concluir este preâmbulo, devo mencionar que a oportunidade de rever *Dissecar uma nevasca* foi frustrada devido ao cancelamento da temporada no Palácio da Justiça de São Paulo, motivado por um ato de censura por parte do Tribunal de Justiça da cidade, que exigiu que os artistas cortassem

determinados textos e cenas do espetáculo. O lamentável episódio é sintomático da onda reacionária que parece estar ganhando espaço no país. Os artistas preferiram cancelar a temporada, gesto que apoio integralmente, com duplo pesar. Por enquanto, a próxima oportunidade é só no Stockholm Fringe Festival (Stoff), que vai acontecer em outubro de 2015. Dentre centenas de artistas inscritos, de mais de cinquenta países, a peça foi escolhida para a mostra oficial e para a mostra competitiva.

Voltando a Sara Stridsberg e à Rainha Cristina. Stridsberg escreve sempre sobre personagens femininos — como nos conta a diretora em seu texto no programa da peça. Trata-se também do primeiro texto da autora encenado no Brasil. Ela também dá o seu próprio depoimento sobre o teatro, ao escrever um texto sobre um personagem histórico que foi tema de um autor, conterrâneo seu, tão lido, relido e celebrado no mundo todo. Ela marca, pois, uma posição, dá ao trabalho a cara de seu tempo e permite que se perceba, na comparação, os saltos da ideia mesma de dramaturgia que o teatro contemporâneo concebe.

De antemão, já me interessa o olhar do teatro para a história: quando a arte, com ferramentas de construção ficcional, aborda esta narrativa que tem compromisso com a verdade. A tensão que se instaura entre verdade e ficção, memória e criação, compromisso e liberdade, é um lugar fértil para o pensamento. No que diz respeito à lida com a história, fico com a impressão de que a autora está mais interessada em produzir imagens do que em simplesmente fazer um drama histórico. A Cristina de Stridsberg é uma imagem produzida por um olhar que se volta ao passado, mas com toda a carga do presente.

Segundo Nestor Correia, que assina a tradução junto com a diretora, Cristina parece ter sido uma personalidade singular: manteve a Academia Dell'Arcadia,

em Roma, centro de discussões políticas no qual apenas pessoas solteiras eram admitidas; correspondia-se com Padre Antônio Vieira em discussões sobre castidade e erotismo; foi chamada “A Rainha Cultural”, por seus largos investimentos na cultura; atuou contra a queima de bruxas; abdicou da monarquia e abandonou a Suécia levando consigo o que quis. Correia chega a afirmar que Cristina Vasa tornou-se um ícone LGBT — e é pelas questões de gênero suscitadas pela peça que esta análise pretende enveredar, pelo menos no que diz respeito à abordagem temática. O debate contemporâneo sobre gênero parece atualizar a história da Rainha Cristina.

A dramaturgia revela um claro desejo épico. As primeiras falas do texto apresentam um lugar, uma paisagem, uma situação, mas sem se comprometer com nomes próprios e datas. Os personagens da peça têm nomes representativos de suas condições e de seus papéis na trama: Filósofo (Daniel Ortega), Poder (André Guerreiro), Rei Morto (Renato Caldas), a Menina-Rei (Nicole Cordery). Outros personagens têm nomes próprios, como Maria Eleonora (Bim de Verdier), Belle (Rita Grillo) e Luve (Daniel Costa) — estes dois últimos fazendo referência direta à beleza e ao amor. A encenação acompanha essa proposta quando coloca em cena uma maquete, manipulada pelo personagem manipulador: o Poder, que fala na primeira pessoa do plural, e é de fato um conjunto, deixando claro que não é um sujeito, mas uma alegoria.

Em seu primeiro diálogo, a Menina-Rei coloca sua condição fundamental: não vai se casar. Opção radical para uma mulher no século XVII e mais radical ainda para a herdeira de um trono. Coloca-se de início a inadequação do personagem quanto ao seu gênero e ao lugar de poder que ocupa.

O texto é propositadamente expositivo. Os diálogos são informativos: relatam fatos do passado, condições do presente, tudo é dito e falado de modo a não

dar deixar lacunas na narrativa. A dramaturgia lança mão de códigos perfeitamente reconhecíveis. As polarizações são claras, diretas, sem zonas de sombra, a não ser por ela: Cristina, a Menina-Rei, um buraco-negro. Todo o resto é simples, para que ela possa ser absolutamente complexa.

As escolhas da direção são sucintas e pontuais. A opção por colocar o espaço cênico entre duas plateias, de frente uma para a outra, evidencia o desejo de uma visualidade transparente, porosa. Outra opção da cenografia pontua o conceito da encenação: a neve que cai continuamente durante as quase duas horas de espetáculo marca a inexorabilidade do fluxo do tempo e o ambiente nada solar do contexto da história. O modo como os atores fazem personagens e como se dirigem à plateia é simples, mas não de uma forma ingênua e pouco elaborada. Eles conseguem fazer uma composição montada, construída, e ao mesmo tempo mantêm o devido grau de espontaneidade. Há em certos atores um humor calculado, cujo objetivo não é fazer rir, mas o humor de quem tem mais a dizer do que realmente diz. Vejo mais claramente esta abordagem meio cínica do humor, mas também sedutora especificamente em algumas atuações, nos atores André Guerreiro e Renato Caldas, e também no trabalho de Daniel Ortega, que proporciona ótimos momentos da peça, como a aula do Filósofo sobre o que é uma rainha e a cena em que faz comentários sobre a realeza como anomalia.

Desde os primeiros momentos, o gênero é apresentado como lugar de problema. A Menina-Rei é uma inadequação, num mundo em que cada um tem que estar certo do seu lugar. Ela rejeita todas as atribuições do lugar, mas não o lugar: se afirma Rei, soberano, mas nega as tarefas determinadas, como a guerra, o matrimônio como instituição social e política e, sobretudo, a maternidade. Uma família real, de fato, depende da continuidade. Ter filhos é

um imperativo. "Uma criança real é propriedade do estado"¹, diz o Poder. O corpo da rainha também.

O seguinte diálogo entre ela e o filósofo parece sintetizar o problema:

O FILÓSOFO: Você não quer parir?

A MENINA-REI: Prefiro me suicidar.

O FILÓSOFO: E você não quer guerrear?

A MENINA-REI: Não é para mim. Eu prefiro caçar.

O FILÓSOFO: Seu corpo não é uma responsabilidade do estado e você não está interessada em expandir o reino? Correto?

A MENINA-REI: Entendeu corretamente.

O FILÓSOFO: Então vem minha pergunta consequente. Se a tarefa do rei é guerrear e a tarefa da rainha é assegurar a sucessão, qual é então a sua tarefa?

(Pequena pausa. A Menina-rei levanta o olhar.)

O FILÓSOFO: A conclusão tem que ser que você não é nem rei nem rainha.

(A Menina-rei se levanta rapidamente.)

A MENINA-REI: Obrigada. Apaga o filósofo.

Embora pareça uma ideia longínqua, ainda hoje se vive de acordo com a premissa de que o corpo é propriedade do estado. Nesse sentido, não há distância entre Cristina Vasa, monarca sueca do século XVII, e as mulheres que morrem fazendo abortos clandestinos no Brasil do século XXI. Aqui vemos a condição da mulher por uma perspectiva histórica — e quanto mais longe na

¹ Esta e as próximas citações entre aspas se referem a passagens do texto, que não está publicado em português.



história e no mapa, mais insana parece a mentalidade que orienta o mesmo pensamento nos dias de hoje.

A Menina-Rei se posiciona: “Eu não sou do tipo que tem prazer com homem, não é do meu gênero.” É espirituosa a colocação “não é do meu gênero”, no sentido de “não é do meu feitio” quando se trata de uma questão de gênero propriamente dita. O que há de natural em um gênero? A mãe, Maria Eleonora, questiona o que ela é, defende que ela é “algo que não entendemos”, questiona se não é o dispositivo do estado que a endurece. A androginia, a homossexualidade, o questionamento dos lugares de poder, são todos pontos correntes nas discussões de gênero. Acredito que a radicalidade do posicionamento de *Dissecar uma nevasca* é a ênfase na problematização do feminino na negação da maternidade — comumente tomada como o alfa e o ômega do ser da mulher, o que há de mais natural na mulher, o que completa e faz da mulher uma mulher de verdade. Não se acha natural a mulher não desejar a maternidade. O Rei Morto, em uma cena em que dá à filha dicas para uma boa caça, alerta: “Deixa para lá as machorras”, e depois explica: “Fêmeas adultas inférteis que aparecem na floresta sem cria.” A mulher infértil é uma anomalia a ser descartada. É aí que o texto de Stridsberg e a montagem da peça me parecem singulares.

A Menina-Rei diz para o Rei Morto: “O ato de parir. É bárbaro. O simples pensamento faz meus órgãos doerem. Uma ave de rapina que me rasga o coração, o fígado, o baço e depois voa para longe. Isso não é para mim.” Mas não é só no discurso declarado do personagem que isto aparece, a dramaturgia tem outras estratégias para criar imagens para além das narrativas. Há dois momentos em que Belle, aquela com quem a Menina-Rei tem uma relação sexual e possivelmente amorosa, descreve imagens de bebês

mortos, como outra forma de dar a pensar essa impossibilidade nos desejos da protagonista.

Na primeira ocasião em que isso acontece, Belle narra uma história que depois entendemos ser acerca do nascimento da própria Menina-Rei. Depois de um pesadelo, povoado de alucinações e de previsões funestas, o rei acorda para receber o seu herdeiro que lhe é apresentado como um natimorto (“a criança lembra um morto”). Mas era apenas uma menina. Na segunda ocasião, já num momento mais avançado da peça, Belle relata a morte de sua própria filha, descrevendo detalhes dos sinais de falência do corpo da criança recém-nascida. A reação de Belle com a maternidade é pura morte. A própria Menina-Rei foi um bebê morto. O Rei Morto conta que a encontrou morta no chão do corredor (a mãe a teria jogado no chão porque tinha expectativa de ter um menino) e lhe trouxe de volta à vida. Uma narrativa mítica para um personagem trágico.

Tendo essas questões em mente, a relação mesma do personagem com a infância, de modo geral, e com as imagens da maternidade e da manipulação de vidas (na guerra, por exemplo) parece materializada em uma cena em que a Menina-Rei brinca com as suas bonecas. Foi esse momento da peça que me fez ver a complexidade da imagem de uma Rainha Cristina criada na atuação de Nicole Cordery. Essa cena se segue à narrativa de Belle do nascimento de Cristina, que mencionamos acima, e precede a cena da morte do pai. A atriz está em um canto do espaço cênico, sentada no chão, brincando com algumas bonecas. Com delicadeza, levanta a saia da boneca, dobrando aos poucos o tecido, passa o dedo com indiferença no que seria a vagina e o ânus da boneca, e em seguida encena a curra da boneca por um boneco-soldado. Ela faz a comemoração do boneco com uma expressão sincera de divertimento. Depois é novamente violenta com a boneca. Arranca seus cabelos e faz com

que as suas vísceras de palha sejam arrancadas pela mão de outra boneca. Ela disseca a boneca violentada. Nessa sequência, aparece a dimensão autoral da atuação de Nicole, que disseca as imagens possíveis desse personagem.

O dissecar é uma forma violenta de tentar entender, um processo no qual é preciso sujar as mãos para saciar a própria curiosidade. A lida com um personagem violento, cruel, pressupõe em alguma medida um dissecar de si, uma pesquisa interna da violência, dos desejos obscuros e do prazer com a crueldade — mesmo que não se busque na poética do espetáculo uma identificação dramática, mesmo com uma estrutura dramatúrgica e de encenação que não enfatizam esse lugar do ator. Os momentos em que a violência melhor aparece na atuação são também aqueles nos quais a crueldade parece mais banal, como um entretenimento de alguém que se pensa em uma condição de direito natural, de sangue. Da minha memória do espetáculo, parece que justamente nessas passagens a atriz olha para os espectadores, mas pode ser uma imagem criada pela minha percepção. Mesmo com o texto da peça em mãos e podendo rever o espetáculo gravado em vídeo, essa memória específica da peça permanece sem possibilidade de comprovação.

E aqui encontro o que eu procurava para falar sobre *Dissecar uma nevasca* em relação a *Julia*, de Christiane Jatahy, e *Miss Julie*, de Katie Mitchell, perfazendo um triângulo de peças sobre mulheres a partir de textos suecos. Pretendo ser breve e talvez deixar para me alongar sobre o assunto em outro texto. Refiro-me à capacidade de produção de imagens e à natureza dessas imagens nos espetáculos.

Vamos à digressão.

Sobre *Miss Julie*, podemos dizer que a peça produz imagens prontas. No palco, há um set de filmagem com tudo a que se tem direito, onde os atores, câmeras e sonoplastas, enfim, toda uma equipe se movimenta na realização de um filme, que é editado no momento do espetáculo. O filme é projetado num telão no alto do palco, acima do cenário e da enorme coreografia no palco, da qual em muitos momentos não vemos muita coisa. Ou seja: o filme ali produzido e projetado é um filme, não há uma linguagem cinematográfica atravessada pelo teatro ou em diálogo com o teatro. As imagens do filme são perfeitamente resolvidas, nada falta. Algumas imagens desse filme são simbólicas, metafóricas, como na própria peça de Strindberg, da qual se pode dizer que uma determinada coisa significa outra.

Em *Julia* de Christiane Jatahy, o cinema não "resolve" porque não há nada para ser resolvido. A linguagem fílmica e a linguagem teatral estão ali para se embarçar mutuamente. O que é imagem filmada, por mais que tenha beleza e apuro e até sua dose de espetacularidade, não vem para fornecer algo acabado ao espectador. Pelo contrário, as imagens fílmicas em *Julia* são como pedaços filmados de narrativa que conversam com pedaços de narrativa ao vivo. Essa operação produz faíscas, como disparadores de imagens que vão ser criadas pela imaginação do espectador, não apenas pela visualidade da cena. Além disso, parece que há um certo risco na filmagem ao vivo. A movimentação foi elaborada e ensaiada, mas o acaso não parece excluído da cena.

Aí a diferença radical para o trabalho de Mitchell, que resolve e entrega tudo. Em *Miss Julie*, há tudo para agradar ao público "culto" de teatro, exibindo aquilo que facilmente se identifica como qualidade. Qualidade, na linguagem prosaica de espectadores-consumidores e críticos-orientadores-de-consumo, é a total ausência de arestas, o espetáculo com acabamento e polimento padrão

Hollywood, no qual o espectador não pode ver a peça "levantando a cabeça"², precisa seguir com o olhar para onde está sendo guiado. E, mesmo quando há diferentes focos possíveis, a passagem entre eles não deixa sequer um espaço vazio. É quase como se não fizesse diferença se na plateia há 1.500 espectadores ou 25. Está tudo dado na cena. É belíssimo, engenhoso e de um virtuosismo impressionante, mas só há produto final, não há qualquer vislumbre de processo.

Se fosse o caso de nos estendermos, diria ainda que em *E se elas fossem para Moscou?* a divisão do espetáculo em dois — filme e peça apresentadas em espaços diferentes e assistidas em dias diferentes — potencializa ainda mais essa criação na imaginação, quando acrescenta a memória da outra parte e o desejo de concatenar a cena vista em outro dia com a cena que está sendo vista naquele momento. Daí, a meu ver, a importância de ver as duas partes dessa peça: a relação com as imagens ganha fôlego e potência. Há a sensação de falta, de incompletude, e há o movimento de colaboração da imaginação. Há uma relação complexa (no melhor sentido) com a criação de imagens na mente do espectador.

O que acontece em *Dissecar uma nevasca* é que as imagens não são entregues. Há uma secura na visualidade do espetáculo, uma economia na encenação que é como uma trama, uma estrutura vazada, sobre a qual os atores transitam. As cores não estão preenchidas, os contornos não estão definidos. A cena sempre se rasga, se abre, para o espectador entrar com o olhar. As imagens precisam ser produzidas. E não é com o virtuosismo de atuações que se conquista esse tipo de relação, mas talvez com uma

² Em seu ensaio *Escrever a leitura*, publicado em *O rumor da língua*, Roland Barthes fala em ler "levantando a cabeça", o que acontece "não por desinteresse, mas, ao contrário, por afluxo de ideias, associações, excitações". In: BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Martins Fontes: São Paulo, 2004, p. 26.



combinação de prontidão e presença que mantém a cena em estado de alerta. A relação entre atores e espectadores fica, assim, sempre atravessada. Esta ideia de teatro, que acolhe o acaso e chama para o convívio, me interessa.

Referências bibliográficas:

BARTHES, Roland. O rumor da língua. Martins Fontes: São Paulo, 2004

Link no site da revista Questão de Crítica:

<http://www.questaodecritica.com.br/2015/05/para-dissecar-as-imagens/>

Daniele Avila Small é Doutoranda em Artes Cênicas pela UNIRIO, Mestra em História Social da Cultura pela PUC-Rio e Bacharel em Teoria do Teatro pela UNIRIO. É autora do livro O crítico ignorante - uma negociação teórica meio complicada (7Letras, 2015). Editora e idealizadora da revista eletrônica Questão de Crítica.