

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ  
HELENA CECILIA CARNIERI STAEHLER

*A DAMA DO MAR* DE IBSEN: UMA RECRIAÇÃO CÊNICA  
POR BOB WILSON NO BRASIL

CURITIBA  
2016

HELENA CECILIA CARNIERI STAEHLER

***A DAMA DO MAR* DE IBSEN: UMA RECRIAÇÃO CÊNICA  
POR BOB WILSON NO BRASIL**

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, da Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Literatura.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Célia Arns de Miranda

CURITIBA  
2016

Catálogo na publicação  
Mariluci Zanela – CRB 9ª/1233  
Biblioteca de Ciências Humanas - UFPR

Staehler, Helena Cecilia Carnieri

*A dama do mar* de Ibsen: uma recriação cênica por Bob Wilson  
no Brasil / Helena Cecilia Carnieri Staehler. – Curitiba, 2016.  
188 f.

Orientadora: Profa.Dra. Célia Arns de Miranda  
Dissertação (Mestrado em Letras) – Setor de Ciências  
Humanas, Universidade Federal do Paraná.

1. Wilson, Robert. 2. Ibsen, Henrik, 1828-1906. 3. Sontag,  
Susan, 1933-2004. 4. Teatro contemporâneo – História e crítica.  
I. Título.

CDD 839.8226



Setor de Ciências Humanas  
Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Letras  
Tel./Fax: +55 41 3360-5102

## PARECER

Defesa de dissertação de mestrado de **HELENA CECILIA CARNIERI STAEHLER** para obtenção do título de **Mestre em Letras**.

Os abaixo-assinados Célia Arns de Miranda, Presidente, Luci Maria Dias Collin e Amabilis de Jesus da Silva arguíram, nesta data, a candidata, que apresentou a dissertação **“A DAMA DO MAR DE IBSEN: UMA RECRIAÇÃO CÊNICA POR BOB WILSON NO BRASIL”**.

Procedida à arguição segundo o protocolo que foi aprovado pelo Colegiado do Curso, a Banca é de parecer que a candidata está apta ao título de **Mestre em Letras**, conforme especificações abaixo:

Banca	Assinatura	APROVADA Não APROVADA
Dr <sup>a</sup> Célia Arns de Miranda (Presidente)		Aprovada
Dr <sup>a</sup> Luci Maria Dias Collin		APROVADA
Dr <sup>a</sup> Amabilis de Jesus da Silva		APROVADA

Curitiba, 31 de outubro de 2016.

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Patrícia da Silva Cardoso  
Coordenadora



Setor de Ciências Humanas  
Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Letras  
Tel./Fax: +55 41 3360-5102

Ata septingentésima septuagésima quarta, referente à sessão pública de defesa de dissertação para a obtenção de título de mestre a que se submeteu a mestranda **HELENA CECILIA CARNIERI STAEHLER**. No dia trinta e um de outubro de dois mil e dezesseis, às catorze horas e trinta minutos, na sala 1, R. Monsenhor Celso, 361, Jornal Gazeta do Povo, foram instalados os trabalhos da Banca Examinadora, constituída pelos seguintes Professores Doutores: Célia Arns de Miranda, Presidente, Luci Maria Dias Collin e Amabilis de Jesus da Silva designados pelo Colegiado do Curso de Pós-Graduação em Letras, para a sessão pública de defesa de dissertação intitulada “**A DAMA DO MAR DE IBSEN: UMA RECRIAÇÃO CÊNICA POR BOB WILSON NO BRASIL**”, apresentada por **HELENA CECILIA CARNIERI STAEHLER**. A sessão teve início com a apresentação oral da mestranda sobre o estudo desenvolvido. Logo após, a senhora presidente dos trabalhos concedeu a palavra a cada um dos examinadores para as suas arguições. Em seguida, a candidata apresentou sua defesa. Na sequência, a Professora Célia Arns de Miranda retomou a palavra para as considerações finais. Na continuação, a Banca Examinadora, reunida sigilosamente, decidiu pela aprovação da candidata. Em seguida, a senhora Presidente declarou **APROVADA** a candidata, que recebeu o título de **Mestre em Letras**, área de concentração **Estudos Literários**. A versão final da dissertação deverá ser encaminhada à Coordenação em até 60 dias. Encerrada a sessão, lavrou-se a presente ata, que vai assinada pela Banca Examinadora e pela candidata. Feita em Curitiba, no dia trinta e um de outubro de dois mil e dezesseis.

  
Dr<sup>a</sup> Célia Arns de Miranda

  
Dr<sup>a</sup> Luci Maria Dias Collin

  
Dr<sup>a</sup> Amabilis de Jesus da Silva

  
Helena Cecilia Carnieri Staehler

## RESUMO

A montagem teatral realizada por Robert Wilson a partir do texto-fonte *A dama do mar* (1888), de Henrik Ibsen, e de sua reescritura por Susan Sontag (1997) coloca em foco elementos como a voz, a luz, o cenário, a movimentação, a sonoplastia, ou seja, dá ênfase à visualidade e sonoridade. Este estudo analisa os mecanismos utilizados na transposição da obra original para a obra final, passando pela adaptação textual por Sontag, no contexto dos estudos da adaptação. É analisado o processo como a peça é transformada a partir das escolhas de Sontag, como os monólogos de frente para a plateia e a inclusão de textos folclóricos, e da estética de Wilson, que potencializa o substrato simbólico da peça com seu cenário e iluminação repletos de poesia, atuações que simulam o movimento de marionetes, gestual preciso e diálogos e movimentos propositadamente artificiais. Dentre os recursos utilizados para a análise, destaca-se a gravação em DVD do espetáculo apresentado em São Paulo em 2013 e a memória do espetáculo assistido ao vivo pela autora no mesmo ano; a peça de Susan Sontag publicada no Brasil pela editora n-1; entrevistas com atores da montagem, com o tradutor do texto de Sontag e o biógrafo da escritora, entre outras, e críticas sobre o espetáculo publicadas na mídia geral e especializada. A fundamentação teórica é proporcionado pelos estudos de Patrice Pavis, Linda Hutcheon, Robert Stam, Hans-Thies Lehmann, entre outros.

Palavras-chave: *A dama do mar*. Adaptação. Robert Wilson. Henrik Ibsen. Susan Sontag. Teatro contemporâneo.

## ABSTRACT

The staging by Robert Wilson using the source text *The Lady from the Sea*, by Henrik Ibsen (1888), and its rewrite by Susan Sontag (1997) highlights elements such as voice, scenery, sound, lights and movement, which means it emphasizes visuality and sonorical aspects. This study analyzes the mechanisms used in the transposition of the original play to the final work, by means of the textual adaptation by Sontag, in the context of the studies of adaptation. The play is transformed because of Sontag's choices, such as the monologues facing the public and the insertion of folk texts. It is furthermore transformed by Wilson's aesthetics, which empowers the simbolic substrate of the original play with his scenery and lights full of poetry, acting that reminds the movement of puppets, precise gesture and artificial dialogue. Among the resources used for this analysis are the recording of the play presented in São Paulo in 2013 as well as the memory of the live show to wich the author attended in the same year; Susan Sontag's *Lady from the Sea*, published in Brazil by n-1 editions; interviews with actors from the play, its translator to Portuguese and Sontag's biographer, among others, and critic texts about the staging published in the general and specialized media. The theoretic writings of Patrice Pavis, Linda Hutcheon, Robert Stam and Hans-Thies Lehmann were used, among others.

Key-words: *Lady from the Sea*. Adaptation. Robert Wilson. Henrik Ibsen. Susan Sontag. Contemporary theater.

## AGRADECIMENTOS

Foi numa noite de insônia que percebi o mundo do teatro a puxar-me, como as marés. Hoje a crítica representa tanto uma jangada no oceano do conhecimento como um mar com muitas ilhas ainda a serem exploradas. O embasamento teórico mínimo necessário para abraçar uma profissão tão interessante começou a ser delineado em 2007, frequentando uma das disciplinas ofertadas pela professora Célia Arns de Miranda na pós-graduação do programa de Estudos Literários da UFPR. Fui recebida com um respeito e generosidade que nem imaginava existirem na academia, e ali encontrei Shakespeare, o desejo de comparar adaptações e um engajamento apaixonado por parte de alguém cujo grande interesse é pura e simplesmente o crescimento de seus alunos. Foi um exemplo que me marcou para toda a vida.

Pela insistência da professora Célia, acreditei que poderia vir a compreender os textos que me desafiavam, a ponto de basear neles uma argumentação própria que me fizesse crescer intelectual e profissionalmente. As dificuldades também passaram a ser vistas com outros olhos, pois, como ela frisa, “é nas horas em que se patina no mesmo lugar que se está aprendendo”.

Esse mesmo estímulo foi dado pelas professoras Luci Collin (UFPR) e Amábilis de Jesus (FAP-Unespar). Convidadas à análise de qualificação, tiveram paciência e bondade para injetar mais poesia e paixão no trabalho. “Suje mais as mãos”, elas aconselharam, e confesso que foi um desafio fazer isso. A professora Anna Stegh Camati também trouxe *insights* importantes durante o Fórum dos alunos. Fundamental foi o apoio do SESC-SP, que prontamente cedeu a gravação de *A dama do mar*, bem como da produtora Carminha Gongora, solícita do começo ao fim deste projeto e fonte de materiais imprescindíveis.

Em casa, o exemplo dos pais e irmão dedicados à pesquisa me deu estímulo extra (além da possibilidade de trabalhar. Valeu, mãe!). Graças à compreensão dos colegas de Gazeta do Povo, pude conciliar estudo e trabalho, que felizmente pertencem a áreas complementares. E os parceiros de estudo me fizeram ver luz no fim do túnel quando deu vontade de desistir. Obrigada, Rebeca Queluz e Carol Sakura, além de outros vibrantes estimuladores, como



Marcelo Bourscheid, que trouxe sugestão importante de bibliografia, e Patrick Pessoa, que leu os primeiros escritos e me deu uma “sacudida”.

Agradeço também à classe artística, parceira do trabalho jornalístico e que me empurra adiante com o comentário “como você cresceu!”. Ana Rosa Tezza me estimulou a viajar para assistir ao Bob Wilson pela primeira vez.

Foram sempre amorosos também com o crescimento da barriga, que se deu duas vezes durante a realização deste trabalho! Catarina e Ivan me mantiveram alerta e objetiva, além de encherem meu mundo de novos sentidos.

Obrigada por eles, Gerson, e também por lavar a louça durante três anos.

Enfim, você sabe o quanto esse trabalho dependeu de você.

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b> .....	10
<b>2 O RESGATE DE HENRIK IBSEN</b> .....	13
2.1 DO ROMÂNTICO AO DRAMA INTERIOR .....	16
2.2 <i>A DAMA DO MAR</i> .....	25
2.2.1 Ellida e o confronto com a liberdade .....	31
<b>3 O TEATRO VISUAL DE ROBERT WILSON</b> .....	38
3.1 A ARTE PERDE FRONTEIRAS .....	38
3.2 DIÁLOGOS: WAGNER, APPIA, CRAIG, STEIN.....	43
3.3 TEATRO DO SILÊNCIO E DA IMAGEM .....	55
3.3.1 Aspectos visuais: cenários, luz, movimento .....	60
3.4 RECEPÇÃO A BOB WILSON.....	68
<b>4 IBSEN E WILSON NO PALCO</b> .....	71
4.1 ADAPTAÇÕES DE IBSEN .....	71
4.1.1 Ibsen no Brasil.....	76
4.2 WILSON ADAPTADOR .....	81
4.2.1 Wilson no Brasil.....	84
<b>5 A DAMA DO MAR DE SONTAG-WILSON</b> .....	88
5.1 ADAPTAÇÃO: A RECUSA AO PONTO FINAL .....	88
5.2 SUSAN SONTAG: ADAPTADORA, PENSADORA, ARTISTA? .....	98
5.3 A REESCRITURA.....	101
<b>6 CONCRETIZAÇÃO CÊNICA</b> .....	116
6.1 Análise da encenação .....	121
6.2 Rumo à autonomia .....	152
<b>7 CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	162
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	165
<b>APÊNDICES</b> .....	169
1 – Quadro comparativo das duas peças .....	169
2 – Entrevista com Fábio Fonseca de Melo .....	175
3 – Entrevista com Benjamin Moser.....	175
4 – Entrevista com Lúcia Cortez .....	176
5 – Entrevista com Hélio Cícero .....	179
6 – Entrevista com Ulysses Cruz.....	182

7 – Entrevista com Maurício Arruda Mendonça.....	183
<b>ANEXOS</b> .....	185
1 – Ficha técnica do espetáculo .....	185
2 – Principais trabalhos de Robert Wilson.....	186
3 – Peças de Henrik Ibsen .....	188

**Este é o mundo real.**

Professor Arnholm, em *A dama do mar*  
de Susan Sontag

## 1 INTRODUÇÃO

Desde que começou a adaptar obras literárias e libretos de ópera para sua estética marcadamente autoral e visualmente vibrante, Robert Wilson tem surpreendido as plateias pelas suas escolhas. Por exemplo, nos anos 1990, encenou três peças de Gertrude Stein, cuja escrita experimental impõe grandes desafios. Não faltam também, na imensa lista de produções de Wilson, nomes como Shakespeare e Tchékhov, ou contemporâneos, como Heiner Müller.

Em 1998, a surpresa foi pela escolha de uma peça menos conhecida de um dramaturgo que ele não admira – *A dama do mar*, de Henrik Ibsen. Em sintonia com sua velocidade industrial de trabalho, que transporta montagens ao redor do globo, essa produção viajou muito e chegou ao Brasil em 2013, onde foi remontada com elenco brasileiro.

A experiência de assistir a essa produção excepcional marcou profissionais do teatro e da crítica por sua beleza e rigor, mas também por um questionamento. Como se deu a transformação dessa peça pelas mãos de Wilson? Esta pesquisa parte de tal pergunta dentro do contexto dos estudos da adaptação. Por essa opção de análise, o ponto inicial do estudo foi o texto fonte de Ibsen, passando pela reescritura a cargo de Susan Sontag para então chegar à concretização cênica.

Uma pista para entender esse percurso foi dada por Tereza Menezes, ao falar de adaptações contemporâneas da obra de Ibsen:

apesar desse tipo de espetáculo não trabalhar no nível psicológico e sim no estético, é interessante observar que, justamente por isso, ele pode falar daqueles sentimentos ou impulsos inomináveis para os quais a dramaturgia de Ibsen não havia encontrado palavras. Seus personagens muitas vezes demonstravam anseio de expressar algo além das palavras, queriam ser compreendidos por algo impossível de ser verbalizado, e seu autor optou pela reticência ou pela ambiguidade. Este algo estava no plano estético onde se vivencia ou se frui muito mais do que se compreende. Tal fruição estética é a proposta cênica de Bob Wilson (MENEZES, 2006, p.139).

O fato é que *A dama do mar* recebe menos atenção do que poderia em

meio à obra de Ibsen – e seu valor é resgatado por Susan Sontag e Robert Wilson numa montagem que apela ao sensorial da plateia. A protagonista Ellida é assombrada pelo que pensa estar no passado, mas acaba percebendo que o pavor vem de si mesma. A busca pela liberdade encontra nessa peça inquietantes metáforas, como o aprisionamento das carpas num tanque, longe do mar aberto. O tormento do mundo interior em Ibsen, muitas vezes, se personifica em *trolls* (como em *Peer Gynt*) ou intrusos (o Estrangeiro de *A dama do mar*). Foram estratégias para falar de questões que Freud sistematizaria anos depois, mas eram intuídas por Ibsen, que iluminou cantos escuros da psique, “seus motivos, suas dúvidas e seus vazios” (MENEZES 2006, p.69).

As encenações da obra de Ibsen no Brasil não são raras, mas também não são frequentes hoje. Como se verá, *A dama do mar* foi alvo de pelo menos cinco montagens brasileiras muito diferentes entre si. O autor é considerado um segundo (e menor) Shakespeare, claramente não por sua forma, tida como falha por muitos. Seu maior mérito, de acordo com a crítica corrente, foi entender as contradições do ser humano e expô-las em peças analíticas. É por esse ângulo que Nora, Osvold Alving e Rebecca West podem ser considerados “sucessores de Hamlet”, dada sua propensão para a reflexão a respeito do entorno social e de como estão inseridos nele e pela tentativa de autotransformação.

A revolução proposta pelo autor na dramaturgia e nos palcos europeus, e que lhe rendeu o título de pai do teatro moderno, será acompanhada no capítulo 2. As encenações de suas peças propuseram inovações a partir do interesse que o autor despertou entre os simbolistas. Com estratégias técnicas como a minimização de elementos no palco e o escurecimento da cena, as montagens salientavam o elemento subjetivo do texto – algo que coube bem à proposta dramaturgic de Ibsen e que seria ampliada por contemporâneos como Robert Wilson, cuja obra é analisada no capítulo 3.

Como será lembrado no capítulo 4, as encenações de Ibsen no Brasil privilegiam o aspecto social em detrimento da abordagem realista psicológica e psicanalítica, bastante apreciadas na segunda metade do século 20. Com

frequência maior, companhias de tendências feministas lançam mão do texto de *Casa de bonecas* para renovar-lhe a roupagem.

Na trajetória de Robert Wilson, vemos a rejeição inicial ao texto, e a paulatina adoção de referências do cânone literário, ao longo de mais de quatro décadas de trabalho constante. Sua obra foi analisada no Brasil em profundidade por Luiz Roberto Galizia e Renato Cohen, nos anos 1980, na esteira de sua estada no Brasil em 1974. Depois disso, passaram-se anos até que o diretor retornasse, a partir de 2008, para um intenso intercâmbio que inclui a produção de espetáculos nacionais, incluindo *A dama do mar*. Desde que a montagem chegou ao Brasil, foram publicadas algumas críticas na imprensa e na mídia especializada, mas faltava um estudo aprofundado da obra.

Quando o teatro radicalmente comprometido com a inovação toca nas raias da adaptação de clássicos, torna-se com frequência alvo de julgamentos bastante moralistas, tanto por parte do público espectador quanto da própria crítica jornalística ou acadêmica. Termos como “deturpação”, “liberdade poética”, “cópia” ou “destruição” são frequentes nas avaliações realizadas. A teoria a respeito das adaptações será abordada no capítulo 5, como contribuição a essa importante discussão e inspirada no alerta de Hans-Thies Lehmann, quando diz que “o maior perigo que ameaça a tradição do texto escrito vem da convenção antiquada, e não das formas radicais de lidar com ele” (2007, p.84).

O capítulo 5 traz ainda a análise da apropriação feita por Susan Sontag do texto de Ibsen e dos mecanismos de reescritura adotados. Por fim, o capítulo 6 analisa a encenação de *A dama do mar* realizada por Wilson com elenco brasileiro em 2013, obra que parte de um enredo oitocentista e ilumina seus subtextos por meio da visualidade estética de Wilson. Uma questão que se coloca é se a obra alcança autonomia, ou seja, se ela pode ser fruída isoladamente sem o conhecimento prévio do texto fonte, propondo novas possibilidades de leitura para serem completadas pelo espectador.

## 2 O RESGATE DE HENRIK IBSEN

**O que é realmente necessário é uma revolução da mente humana.**

Henrik Ibsen

Pode parecer estranho reunir dois artistas separados não só pelo tempo, mas por estéticas tão diferentes. Mas tanto Henrik Ibsen (1828-1906) quanto Robert Wilson (1941-) são considerados revolucionários em suas áreas de trabalho, considerando-se o momento de ápice de sua criação. O norueguês, por vezes, é chamado “pai do drama moderno” e já foi conhecido como “Shakespeare bourgeois”, apesar de a maior parte de suas peças ser criticada hoje como sendo composta por dramaturgia monótona, devido à característica “arrastada” dos diálogos e à introspecção dos personagens, que beira a fronteira de gêneros entre o teatro e o romance.

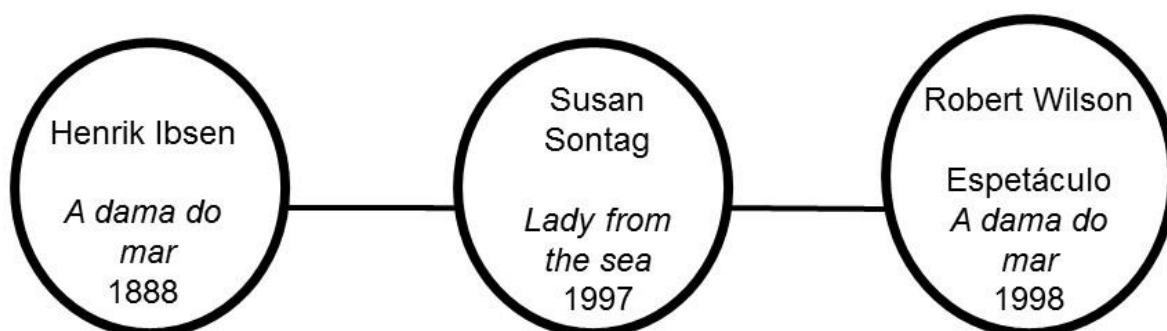
O que conta a favor de Ibsen é o rompimento com padrões de escrita praticados à época, por meio da introdução de memórias do passado que assombram e transformam o presente, de forma que o diálogo praticamente substitui a ação dos personagens. O elemento argumentativo de suas peças é considerado um pioneirismo, algo que seria aprofundado por Tchekhov e Strindberg na sequência.

Veremos como, ao longo das fases de sua obra, o autor foi transferindo o drama cada vez mais do exterior para o interior de suas personagens. Essa habilidade teve origem na grande compreensão do ser humano manifestada por Ibsen, pioneiro na análise do caráter de seus personagens. Após alcançar fama com sua fase de drama realista, pela qual é mais conhecido, ele escreve peças dotadas de muito mais subtexto, em que as personagens se debatem com suas angústias internas, o que representou novidade para a época. Um grande exemplo é a Ellida de *A dama do mar*, mulher que, tendo sido criada livre na natureza e perto do mar, não consegue se aclimatar ao novo habitat do casamento burguês num vilarejo tradicional e se sente aterrorizada por várias circunstâncias.

O substrato simbólico inserido por Ibsen em *A dama do mar* foi um dos motivos que levaram o diretor Robert Wilson a encená-la, apesar da discrepância entre sua obra de vanguarda e as peças quase didáticas de

Ibsen. A forma como o autor norueguês ganha contornos pós-modernos na estética desse revolucionário do teatro poderá ser compreendida tendo em mente o elo representado pela adaptação do texto de Ibsen realizada por Susan Sontag. Usando essa nova versão, que insere a obra num novo conceito de mundo e de teatro, Wilson cria uma obra autônoma, que pode ser fruída de forma isolada, mas que permite uma rica análise considerando-se as transformações executadas, conforme está registrado a seguir:

QUADRO 1 – PROCESSO DE TRANSFORMAÇÃO ARTÍSTICA DE *A DAMA DO MAR*



FONTE: Adaptado de PAVIS (2008).

O objetivo desta pesquisa é estudar o trânsito entre *A dama do mar* de Ibsen e a de Wilson, no contexto dos estudos de adaptação. Interessa analisar o processo de transformação que ocorreu entre o texto fonte até chegar ao resultado final no palco. Por esse motivo, apesar de a encenação de Wilson ser



o objeto de maior interesse na presente pesquisa pela relevância acadêmica, não trataremos apenas do texto alvo, ou seja, da encenação, mas de todo o percurso da adaptação. Portanto, faz-se necessário principiar pela retomada de Ibsen na contemporaneidade em meio à rede formada pela tradição literária e cultural que desemboca na atualidade.

Veremos como é possível encontrar ressonâncias da personagem Ellida em muitas das peças anteriores de Ibsen. Para isso, abordaremos suas principais obras teatrais, que oferecem indícios dessa aproximação. Sabe-se que o caminho literário percorrido por Henrik Ibsen (1828-1906) passa por transformações relacionadas às escolas literárias de todo o século 19. Seu legado é composto por 25 peças de teatro ou poesia dramática, que o escritor desejava fossem lidas numa continuidade, como se cada peça pedisse a próxima. Peter Szondi (2011) atribui a Ibsen a instauração da crise no drama, motivo pelo qual ele é comumente considerado o precursor do teatro moderno, um autor que “liderou uma revolta de ideias modernas” (BRADBURY, 1998, p.62) – o que lhe rendeu um longo período de ostracismo nas artes de seu país, seguido por uma consagração que nunca foi unânime.

Apesar de Ibsen ter sido influenciado pelo conceito da peça bem feita, estilo em que o francês Eugène Scribe (1791-1861) foi considerado um dos expoentes, o autor norueguês não conseguiu prender-se a essa rigorosa estrutura dramática por muito tempo. O maior mérito da escrita de Ibsen pode ser considerado o de desenvolver uma técnica nova para a dramaturgia, em que a ação se dá efetivamente em poucas cenas, ficando todo o restante destinado à análise que os próprios personagens fazem de suas intenções, do passado e das opções para o futuro. Conforme Stella Adler (2002, p.30), a inserção do elemento argumentativo em suas peças criou toda uma nova forma de drama. Trata-se de um teatro em que a principal ação ocorreu no passado, de forma que “a representação dramática de Ibsen está exilada no passado e na interioridade” (SZONDI, 2011, p.44). Essa ação dramática representa um foco de tensão na vida dos personagens, que vão desvelando pouco a pouco esses “espectros” uns aos outros, de forma que sua exposição faz parte do próprio desenvolvimento da peça.

## 2.1 Do romântico ao drama interior

Para falar um pouco da obra de Ibsen como um todo, adotaremos a divisão em fases de sua escrita conforme a catalogação elaborada por Tereza Menezes em *Ibsen e o novo sujeito da modernidade* (2006): peças iniciais de drama histórico romântico; dramas poéticos; drama realista e drama interior.

Resumidamente, o autor escreveu em sua primeira fase uma dezena de peças de juventude, caracterizadas como dramas históricos românticos. Esse período inicial de escrita foi bastante marcado pelo contexto revolucionário de 1848, ano de convulsões revolucionárias por toda a Europa conhecidas como “Primavera dos Povos”. Ideais nacionalistas estiveram em alta e julgou-se poder mudar governos e mentalidades conservadoras, e “novas nações foram proclamadas, [houve] protestos pelo direito ao voto, desintegração do status quo” (FJELDE, 1970, in IBSEN, 2001, p.xi). Foram conflitos de caráter liberal, que não se restringiram a uma única classe, havendo pleitos da burguesia enriquecida por constituições que reduzissem privilégios aristocráticos, bem como o combate de trabalhadores por melhores condições. Estouraram também violentas revoltas regionais de caráter étnico e nacionalista.

Para Ibsen, o movimento ascendente de ideais humanitários e nacionalistas, seguido por sua queda livre rumo à decepção, deixariam marcas em toda sua escrita, conforme o próprio autor relata no prefácio de sua primeira peça, *Catilina* (1850), inspirada numa revolta interna do Império Romano:

Catilina, a peça com a qual comecei minha carreira literária, foi escrita no inverno de 1848-49, ou seja, durante meu vigésimo primeiro ano... Foram tempos extremamente agitados. A Revolução de Fevereiro, as rebeliões na Hungria e outros lugares, a guerra prusso-dinamarquesa pelo condado de Schleswig – tudo isso contribuiu poderosa e pedagogicamente com meu próprio desenvolvimento, por inconcluso que ele tenha permanecido um longo tempo depois<sup>1</sup>. (IBSEN, citado por FJELDE, 1970, p.xiii).

---

<sup>1</sup> *Catiline, the play with which I began my literary career, was written in the winter of 1848-49, that is, during my twenty-first year... Those were immensely stirring times. The February Revolution, the rebellions in Hungary and elsewhere, the Prusso-Danish War over Schleswig – all these meshed powerfully and formatively with my own development, as unfinished as that remained for a long time thereafter.*

Todas as traduções são minhas, a menos que indicado outro tradutor.

Otto Maria Carpeaux (s.d.) descreve Ibsen como vanguardista desde essa fase, ao contrário de parte da crítica que despreza seus primeiros escritos, anteriores a 1877, quando ele publica a primeira peça considerada realista (*Pilares da sociedade*). Carpeaux não desfaz de seu romantismo, e enxerga mesmo na peça inicial *Catilina* temas recorrentes na obra posterior, como o embate entre duas mulheres muito diferentes. Nessa peça publicada em 1850, trata-se de Aurélia e Fúria, que lutam pela alma do senador romano. Outros temas que se vislumbram em sua fase romântica e que desabrocham mais tarde são a corrupção, a mediocridade e o ideal, a hereditariedade dos pecados, o embate entre verdade e mentira, o combate aos abusos e à hipocrisia. “Talvez Ibsen tenha sido o último dramaturgo que exerceu esse papel de juiz duma sociedade”, escreve Carpeaux (s.d., p.52), que aponta ainda como constantes em sua obra um dualismo extremo entre ideias opostas, o desejo por algo inacessível e a recusa do tradicionalismo, sempre num contexto de nascentes angústias do mundo moderno. Fazendo um breve contraponto, Robert Wilson ficou conhecido desde o início da carreira por seu interesse pela pesquisa estética, recusando a ligação de sua arte a ideologias ou ideais.

De sua parte, pode-se dizer que, durante quase duas décadas, Ibsen manteve acesa a busca por um ideal nacional de grandeza – numa época em que os teatros só repetiam comédias francesas e alemãs, ele surge como um excêntrico. Na fase de romantismo histórico, Ibsen se volta para a antiguidade escandinava, com incursões pelos reinados medievais e os códigos de conduta viking, em busca de uma pureza nacional e identitária. Destaca-se *Os pretendentes à coroa* (*The pretenders*, de 1863), uma trama de sucessão ao trono situada no século 13 no que hoje é a Noruega. A personalidade e a conduta de dois líderes que almejam o reinado são contrapostas (MENEZES, 2006), oferecendo uma antítese, elemento que se tornaria muito frequente na obra de Ibsen. Enquanto um é muito seguro de si e sabe o que quer (diferentemente de Ellida, o que representa uma das chaves na leitura de *A dama do mar*, seja na versão de Ibsen ou na de Sontag), o outro tem dúvidas. O foco no caráter dos dois personagens já prenunciava o grande interesse futuro do autor por transitar pelo mundo interior. Por outro lado, trata-se de uma

peça em que a supremacia da nação e seus rumos surge como um ideal nacionalista, sendo que existe uma tipificação de certa forma primária dos personagens em conflito.

Mas neste e em outros dramas históricos do período já estava presente a ponta de sarcasmo e crítica que contaminariam também o realismo de Ibsen<sup>2</sup>. Em três outras peças dessa fase escritas em um curto intervalo de tempo, o autor aborda de formas diferentes a temática do triângulo amoroso, também presente em *A dama do mar*. As três peças teatrais *A festa de Solhaug* (1856), *Olaf Lilliekrans* (1857) e *Os guerreiros de Helgoland* (1858) tratam de duas mulheres apaixonadas pelo mesmo homem, com desfecho que ora é leve, ora mais pesado. A única peça dessa fase romântica passada nos tempos modernos é *Comédia do amor* (1862), em que o poeta Falk debocha tanto da paixão quanto do casamento por conveniência – este último, um tema crucial em *A dama do mar*.

Na década de 1860, Ibsen já praticava uma escrita inovadora em seu país, o que o levou a ser considerado “marginal” por conterrâneos. O autor inicia então um movimento radical de transformação, pessoal e artística. A revolta política assume tons pessoais para ele em 1862 quando pede, sem sucesso, o apoio sueco-norueguês aos dinamarqueses do condado de Schleswig, durante a segunda guerra da localidade contra a invasão da Prússia – no primeiro conflito, registrado no calor de 1848, Ibsen já solicitara de seu governo o posicionamento pró-dinamarqueses, mas também não fora ouvido, o que o magoou muito.

Unindo essa questão pessoal com o desejo de conhecer o mundo, acrescido ainda da revolta com o fracasso de suas peças em território norueguês, Ibsen parte em 1862 num autoexílio de 27 anos, durante os quais vive entre a Itália e a Alemanha e publica seus melhores trabalhos. A perda de ideais ocorrida naquele contexto histórico iria influenciar Ibsen em suas obras posteriores, em que ele passa a imaginar uma nova era em que cada pessoa

---

<sup>2</sup> A investida nacional do autor incluiu a defesa de um “matiz dialetal norueguês” em meio à língua dinamarquesa falada pelo estrato culto da Noruega no século 19. Em 1814, a Noruega passara da influência dinamarquesa para a sueca, sendo que a independência viria apenas em 1905. Uma vertente do dinamarquês, o riksmål, constituía a língua oficial do país naquela época.

será libertada em seu íntimo. Ao mesmo tempo, sua escrita assume um realismo pessimista em relação à capacidade das pessoas – ele se definiria ateu no futuro (BRADBURY, 1998), mas sempre um filósofo “empírico” e autodidata de seu entorno social.

Ibsen começa sua jornada por Roma, onde permanece por quatro anos. Frequentando uma espécie de “clube de estrangeiros” no qual rapidamente se torna personalidade de destaque e impacto (OLIVEIRA, s.d.), ele investe em personagens mais fortes e profundos, não maniqueístas como foram os de *Os pretendentes da coroa*.

É nesse momento que dá uma guinada criativa e experimenta a poesia dramática, gênero em que se inscrevem as obras *Brand* (1866) e *Peer Gynt* (1867) e que representam a segunda fase de sua escrita. Como tema, as duas peças representam uma antítese, visto que o pastor Brand é um idealista e moralista, capaz de ir até o topo de uma montanha atrás do que considera ser a melhor forma de servir a Deus – mesmo que sua família se perca pelo caminho. Já Peer sai vagando pelo mundo em busca de sua identidade, sem princípios morais definidos, mas capaz de aprender lições na jornada – veremos como sua busca identitária encontra certo paralelo com Ellida em *A dama do mar*.

O personagem Brand é um pastor dotado de moral extremada, que não se detém em sua autoassumida missão de servir os menos favorecidos nem mesmo quando a morte alcança membros de sua família. Peer Gynt é um vagante e fugitivo. Imune aos apelos da ética, parte pelo mundo em busca de seu “verdadeiro eu”, vivenciando desventuras que incluem a viagem a outros continentes. A jornada de Peer Gynt rumo à construção de si mesmo ilustra uma busca interior que Ibsen nunca mais interromperia. A peça inaugura a transição do autor para a expressão de um sujeito moderno, que representa o ser humano que já não se adapta ao seu entorno. São questões relacionadas à transformação de mentalidades que ele pressentia, antes da sistematização do conhecimento sobre psicologia que seria trazido por Freud com a publicação de *A interpretação dos sonhos*, em 1899/1900. Esse prenúncio encontrado nas peças de Ibsen evidencia que, desde o início, o autor descortinava temas

importantes que seriam desenvolvidos posteriormente a ponto de tornarem-se pivôs em sua escrita.

Na ausência de termos para nomear as forças do inconsciente que Ibsen apenas intuía, ele lança mão de metáforas e de figuras do folclore escandinavo e europeu (MENEZES, 2006) para representar os conflitos interiores das personagens. São recursos que permitem o uso da intuição e da imaginação, deixando de lado a tirania da razão, sugerindo relações e deixando de lado um pouco do didatismo que dificulta a apreciação literária de sua obra. É um recurso amplamente utilizado em *Peer Gynt*, com seus duendes e *trolls* representando os demônios íntimos enfrentados pelo protagonista, e que está na base da construção da personagem Ellida, cuja primeira versão estava calcada em lendas escandinavas sobre mulheres selvagens e criaturas marítimas.

A terceira fase, pela qual Ibsen é mais conhecido, inicia o chamado ciclo de 12 peças, escritas entre 1877 e 1899. As primeiras quatro compõem o conjunto de dramas realistas, e estão entre as mais polêmicas quando publicadas: *Pilares da sociedade* (1877), *Casa de bonecas* (1879), *Os espectros* (1881) e *O inimigo do povo* (1882). A repercussão e a polêmica resultantes surgiram à medida que o autor adotava certos recursos do gênero realista que estava em curso na época, mas nunca aceitando totalmente suas regras internas e inserindo rompimentos com o padrão vigente.

Na busca por respostas para o fracasso humano, Ibsen abraça a crença nos valores da verdade e da liberdade, proclamadas pela personagem Lona Hessel em *Pilares da sociedade* (CARPEAUX, s.d., p.58). Nessa obra, datada de 1877, o cônsul Bernick aproveita todas as oportunidades para lucrar, ainda que precise omitir-se ou mesmo mentir. Ibsen mantém o uso da ironia, já que esse mentiroso é denominado um “ pilar da sociedade”. Por meio da personagem Lona e da lembrança do passado que ela incita ficamos sabendo da trama progressiva – técnica analítica utilizada por Ibsen em toda sua obra posterior. É ela também que estimula a transformação pela qual Bernick passa, numa “revolução da mente”.

O período em que escreve essa peça coincide com a mudança em sua visão de revolução, fazendo com que Ibsen considere limitado tudo o que

recebera com entusiasmo em 1848. Esse amadurecimento literário acontece numa era de grande movimentação intelectual. O período durante o qual Ibsen redige é uma época em que, conforme Franco Moretti, “sindicatos, partidos socialistas e o anarquismo estão mudando a face da política europeia” (MORETTI, 2011, p.44). Apesar de abordar esse contexto sociopolítico, não é do conflito de classes que Ibsen irá se nutrir, e sim de uma percepção cada vez mais aguçada das hipocrisias internas da classe burguesa.

O autor busca como alicerces os pensadores revolucionários de sua época, tais como os filósofos Nietzsche e Kierkegaard, cujas obras ajudaram a formar suas convicções a respeito da necessidade de cada um assumir a responsabilidade por suas escolhas, buscar emancipação e autonomia. A liberdade pessoal surge como condição para que a pessoa faça escolhas verdadeiras, uma bandeira que Ibsen empunhará e que está presente em *A dama do mar*. Mas o autor percebe o quão longe sua sociedade está desse individualismo liberal e “saudável”. Apesar de muita contestação social e política, pouco havia de autoconhecimento. Dentro desse contexto é que Ibsen escreve ao crítico dinamarquês George Brandes, em 1871: “As pessoas só querem revoluções específicas, nas questões externas, na política etc. Mas isso é só um remendo. O que realmente é necessário é uma revolução da mente humana<sup>3</sup>” (IBSEN em carta a Brandes, 1871, citado por FJELDE, 2001, p.ix).

Apesar de o realismo ter como um de seus focos a denúncia social, aquilo a que Ibsen expressa oposição é a corrupção da própria alma humana. Transferido para a Alemanha, o autor produz suas peças “de ideias”, ou “de tese”, que abririam caminho para a escrita, por exemplo, de George Bernard Shaw e Sartre (MORETTI, 2011). Otto Maria Carpeaux aponta a forma como Ibsen revolucionou o conceito de peça de tese, por meio da inclusão da forma caricaturada de seus personagens idealistas. Ao apresentar peças-problema, gênero comum à época, mas de forma satírica, Ibsen estaria indo um passo além do uso corrente. São essas peças que tratam de “problemas da época” que farão o nome de Ibsen ser conhecido por toda a Europa, sobretudo pelo

---

<sup>3</sup> *People want only special revolutions, in externals, in politics, and so on. But that's just tinkering. What really is called for is a revolution of the human mind...*

escândalo causado pelos temas abordados em *Casa de bonecas* (1879) e *Espectros* (1881).

Apresentada no início da peça *Casa de bonecas* como uma mulher infantilizada, que passara das mãos guardiãs do pai para as do marido, Nora Helmer revela-se em seus três dias de angústia uma profunda analista de seu entorno jurídico e moral. Ao se deparar com as consequências de uma fraude em que incorrera ingenuamente para salvar a saúde do marido, ela passa a questionar a forma como são feitas as leis, que não levam em conta a motivação bem-intencionada. Enxerga dessa forma a hipocrisia de uma sociedade que preza acima de tudo a honra aparente, não a honra em si.

*Casa de bonecas* é uma peça em que se mostra a voz do autor, que por várias ocasiões falou contra as instituições estatais, afirmando odiar o Estado (OLIVEIRA, s.d.). No processo de crise pelo qual passa, Nora pode ser vista como uma representante da mentalidade burguesa racional, que exige de forma lógica e egoísta seu próprio conforto na vida privada (MORETTI, 2011). Com aparência realista, a obra revela aos poucos um profundo conflito, não apenas externo, referente ao desenrolar das ações da trama, mas também interno à protagonista – algo que será expandido na fase posterior de sua escrita, com destaque para o drama interno de Ellida, de *A dama do mar*.

A transformação pessoal de Nora ao longo da peça representa a desejada “revolução da mente” pregada por Ibsen. Consciente de que não poderia continuar com sua vida anterior, ela bate a porta da casa encerrando a peça, num desfecho radical que, por muito tempo, seria recusado por diretores, atrizes e plateias. O próprio autor chegou a escrever um final alternativo para que a peça ao menos pudesse ser encenada. De qualquer forma, o “olhar para si mesmo” de Nora e Bernick passa a dar o tom da escrita de Ibsen, assim como o “dever para consigo mesma” que ela percebe ser fundamental em sua existência.

É com *Espectros* (1881) que o autor angaria críticos mais ferrenhos, por conta da abordagem que faz do amor livre, da sífilis hereditária e da sugestão de incesto, além da possibilidade de eutanásia que surge no final aberto. Osvald Alving retorna de Paris – onde leva uma vida de artista liberal –, à casa natal na Noruega. Ali encontra Regina, com quem flerta, sem saber que é sua



meia-irmã. A mãe, a viúva Helena, é obcecada pelas reminiscências do casamento de aparências que manteve com o capitão Alving. Carpeaux (s.d., p.46) é da opinião de que Ibsen quis mostrar nessa peça o que teria acontecido se Nora ficasse em casa, em seu casamento de mentiras.

O protagonista em cuja voz mais comumente se identificam traços autorais de Ibsen é o doutor Stockman de *Um inimigo do povo* (1882), visto se tratar de uma peça-resposta às ferozes críticas recebidas por *Espectros*. Para Otto Maria Carpeaux, Ibsen “já não acreditava na verdade absoluta [como faz o personagem]. Com incrível coragem procedeu ao desmentido integral de toda a sua obra anterior.” (CARPEAUX, s.d., p.47).

A mentira nesta peça, como em muitas na obra de Ibsen, é a escolha descarada da sociedade: Stockman ergue-se como voz solitária ao clamar pela verdade, quando descobre que os esgotos envenenaram as fontes da estância de águas do local. Para o personagem, é inconcebível que a população da cidade, incluindo seu irmão, o prefeito, desconsiderem as evidências científicas que atestam a contaminação das águas, preferindo manter tudo como está, ou seja, sem afetar a estabilidade econômica da estância turística.

Ibsen expõe na peça inúmeras máscaras sociais, sem poupar políticos, jornalistas “revolucionários” e professores. São linhas de sarcasmo comedido, que talvez tenham servido de trampolim naquela década para Oscar Wilde dar seu mergulho no deboche das hipocrisias sociais em obras “disfarçadas de realismo”. Da mesma forma, o ineditismo temático de Ibsen serve de precursor para George Bernard Shaw, que “colocou na cabeça fazer em inglês o que Henrik Ibsen estava fazendo em norueguês desde 1875, ou seja, escrever peças tocando em assuntos que envolviam a vida de um grande número de pessoas” (WARD, 1971, p.122-123). São autores que, mais marcadamente, deram seguimento a algumas das inovações de Ibsen.

Na quarta fase de sua escrita, nutrido pelo aprendizado que o realismo lhe trouxera, Ibsen faz um mergulho aprofundado rumo à psique humana, servindo-se de correntes como o neorromantismo simbolista e até o expressionismo. Em todo esse restante da obra, que inclui *A dama do mar*, sua escrita se volta ao que Tereza Menezes (2006) chama drama interior, com peças mais densas e diálogos que fluem melhor.

É um período em que Ibsen se assume mais poeta e menos filósofo social. Essa divisão começa com *O pato selvagem* (1884), em que a ambiguidade moral se torna mais saliente e o personagem mais inocente morre, como que “expiando as culpas” dos demais. Seguem *Rosmersholm* (1886) e *A dama do mar* (1888), obras frequentemente consideradas simbolistas por conterem elementos místicos, mas que ainda enfocam o papel social do casamento, da mulher e do jogo das aparências. Ressalta-se que a divisão de fases adotada inclui ambas as peças no conjunto mais amplo do drama interior, por considerar que nenhuma delas reúne os elementos típicos do movimento simbolista, como a obsessão pela morte, a ênfase no invisível e na intuição, no sonho e no subjetivo. É verdade que críticos como Otto Maria Carpeaux classificaram *A dama do mar* como simbolista, devido ao “diálogo duplo, em que todas as palavras e frases têm, atrás do sentido realista, outro sentido misterioso, e, às vezes, místico” (CARPEAUX, s.d., p.48). Mas, conforme a pesquisa de Tereza Menezes, Ibsen dizia que “toda arte usa símbolos e que não se deve procurar ver símbolos em todas as metáforas, porque isto faz desaparecer a poesia da obra”. A autora conclui que “certamente o símbolo está sempre presente nas peças de Ibsen, mas não no sentido de decifração, de um significado específico para as imagens que surgem, mas sim ao que elas se referem”. (MENEZES, 2006, p.79).

Mais do que seguidor de um dos “ismos” do fim do século, Ibsen interessou-se pelo aprofundamento do mundo interior de seus personagens. E eles ganham cada vez mais complexidade a partir da década de 1890, quando a maioria das peças levam como título o nome do personagem principal. *Hedda Gabler* (1890), *Solness, o construtor* (1892), *O pequeno Eyolf* (1894), *John Gabriel Borkman* (1896) e *Quando nós mortos despertarmos* (1899) lidam de diferentes formas com obsessões de grandeza, atos fatídicos, frustrações com o desenrolar da vida.

Em todas as fases, percebe-se que Ibsen mais insinua do que afirma, deixa questões abertas para que o próprio espectador/leitor reflita. É como se ele “penetrasse nas frestas do realismo” (MENEZES, 2006, p.67), subvertendo os padrões usuais do gênero e usando o subtexto de forma muito hábil, algo que fará declaradamente a partir de *A dama do mar* (CARPEAUX, s.d., p.48).

Em geral, ele utilizou situações da vida ideal, pouco realistas, como matéria-prima, com destaque para a idealização do casamento (ADLER, 2002, p.30), num sincretismo de estilos. De acordo com Stella Adler (2002), seus tipos de personagem podem ser resumidos no idealista (que acredita no casamento romântico), no conciliador (que percebe a mentira, mas a defende) e no realista (que luta contra a maioria). Alguns podem ser elevados à categoria de arquétipos, como Nora, que representa todas as mulheres.

Podemos comparar *O pequeno Eyolf* (1894), em que há novamente a trágica morte de um inocente, com o relato da morte do filho de Ellida em *A dama do mar* (1888). Nessa última peça, apesar de a personagem falar de seu bebê de 18 meses que falecera três anos antes, ela aparenta naturalidade ao mencionar essa perda. Porém, a lembrança dos olhos do filho é um dos elementos que contribuem para sua neurose, já que, neles, ela via os olhos do homem estrangeiro que ainda a seduz e aterroriza. De forma semelhante, Rita imagina o corpo de Eyolf no fundo da baía com os olhos bem abertos, como a acusá-la pela mãe egoísta que fora. São esses olhos que a perseguirão até a virada do final da peça – mais uma revolução da mente.

Outra semelhança une *O pequeno Eyolf* e *A dama do mar*, conforme apontado por William Archer na introdução que fez para a publicação em inglês (1907) do drama de Ellida. Em ambas, o enredo pode ser lido de forma realista ou sobrenatural – estratégia presente em outros autores da época, como Henry James. Ellida, perturbada em sua vida de casada, pode ser considerada alguém com transtorno psicológico ou uma mulher realmente assombrada pelos poderes místicos do estrangeiro que a fascina, um “intruso” na trama, conforme aprofundado a seguir.

## 2.2 A DAMA DO MAR

Situada logo no início da fase do drama interior, *A dama do mar*, de 1888, não é uma das peças mais conhecidas de Ibsen, talvez porque não pareça uma peça de Ibsen. Se existem fatos trágicos na obra (a morte da mãe e do filho da protagonista Ellida), elas não estão no foco. Antes, o passado que assombra os personagens é que se presentifica, com a chegada de um

“intruso”, à semelhança do que ocorre em *Casa de bonecas* (1879), com Krogstad, ou com Hilde em *Solness, o construtor* (1892). O fato de se passar ao ar livre, num verão, a difere do confinamento que atinge extremos em *Espectros* (1881) e *O pato selvagem* (1884), ou do frio de *Casa de bonecas* e *John Gabriel Borkmann* (1896).

Otto Maria Carpeaux considera *A dama do mar* uma das obras mais poéticas do autor, em que Ibsen experimenta o novo meio estilístico do diálogo duplo (CARPEAUX, s.d., p.48). Além disso, o fato de a personagem Hilde<sup>4</sup> retornar numa peça posterior de Ibsen é considerada uma manobra bastante moderna. As correspondências de Ibsen revelam que ele próprio tinha consciência da inflexão que a peça representava em sua obra: “Tenho certeza de que essa peça irá atrair a atenção do público. Em muitos aspectos ela marca uma nova direção que tomei<sup>5</sup>”. (IBSEN, 1888, citado por BARRANGER, 1978, p.394).

Em sua peça anterior, *Rosmersholm* (1886), Ibsen já mostrava o esgotamento de sua longa investida pelo naturalismo literário e o realismo científico da burguesia materialista. Seu direcionamento seria rumo a um romantismo renovado, o que coincidiu com o despertar do neorromantismo e do simbolismo na França – e, na sequência, por toda a Europa. Para alguns escritores que optaram por esse caminho, foi uma consequência do cansaço espiritual e evasão, mas esse não foi o caso de Ibsen: para ele, tratava-se de uma nova oportunidade de examinar sua consciência, “julgando-se a si próprio”. (CARPEAUX, s.d., p.58).

Enquanto Carpeaux considera *A dama do mar* a primeira peça simbolista de Ibsen, outros autores concordam que ela seja uma peça de encruzilhada. Em *Ibsen em transição*, M.S. Barranger (1978) afirma que a peça representa um ponto de inflexão nos métodos de escrita do autor. Ibsen havia sido pioneiro ao oferecer um retrato naturalista do mundo, entendido no sentido de ilusionismo teatral. Quando ele escreve *A dama do mar*, rompe com essas

---

<sup>4</sup> Personagens da peça: o médico Hartwig Wangel e sua esposa em segundas núpcias, Ellida; as filhas de Wangel, Bollete e Hilde; o professor Arnholm, que visita a família; o faz-tudo, Ballested; o aspirante a escultor Lyngstrand e um estrangeiro (Jonston).

<sup>5</sup> *I am confident that this play will seize the attention of the public. In many respects it marks a new direction I have taken.*

convenções para inserir elementos subjetivos<sup>6</sup> – e, nas cinco peças seguintes, que são suas últimas, aprofunda o experimentalismo com a forma e o conteúdo.

A inserção de anedotas, ou relatos detalhados do passado, é apontada por Barranger como a forma de transição utilizada por Ibsen em *A dama do mar*. Se ele ainda coloca grande ênfase no passado, não é mais usando a técnica analítica.

O que tem sido tradicionalmente chamado de retrospectiva ou técnica analítica, que revela acontecimentos do passado no momento em que sua relação com o presente é mais reveladora e tem o máximo de significado é radicalmente alterada nas últimas peças. Além de injetar informações do passado e estados emocionais no presente da narrativa, a rememoração permite ao narrador explorar suas experiências intuitivas dentro de uma moldura socialmente aceitável<sup>7</sup>. (BARRANGER, 1978, p.399).

O relato das anedotas em *A dama do mar* permite construir o universo pregresso da peça, e tais revelações auxiliam a protagonista a ressignificá-lo. Primeiro, Ellida conta a Arnholm que o dispensara na juventude porque amava um marinheiro. Na segunda anedota, o escultor Lyngstrand conta a Ellida que conheceu um marinheiro que se sentia traído por uma antiga namorada porque ela se casara com outro em sua ausência. Na terceira, Ellida finalmente conta ao marido Wangel a forma como estivera prometida a um marinheiro, como eles se casaram numa cerimônia simbólica e ele tivera de fugir após o assassinato do capitão do navio. Na quarta, ela conclui suas reminiscências com a dura confissão de que se casara por conveniência com Wangel, não por amor.

Conforme o próprio Ibsen afirmava, é preciso ler o conjunto de sua obra num *continuum*, como se uma peça pedisse a outra. E o conde russo Moritz Prozor, autor de prefácios para as peças de Ibsen no século 19 (em que inclusive dá recomendações de encenação), faz uma interessante descrição da recepção do teatro de Ibsen durante a fase em que surge *A dama do mar*

---

<sup>6</sup> Mais tarde, Strindberg é quem levaria a fama pela inserção do subjetivismo no teatro.

<sup>7</sup> *What has been traditionally called his retrospective or analytic technique, which reveals past events at the moment when their relation to the presente is most significant and revelatory, is radically altered in the late plays. As well as injecting past information and emotional states into the presente time of the play, the recollection permits the narrator to explore his intuitive experiences within a socially acceptable framework.*

(1888). Segundo ele, as plateias pediam a Ibsen por uma reconciliação – depois do choque representado pela batida de porta de Nora, a morte de uma inocente em *O pato selvagem* (1884) e, dois anos antes da publicação de *A dama do mar*, pelo duplo suicídio em *Rosmersholm* (1886). A esse respeito, Prozor menciona: “Aplaudiam-nas, apesar de tudo mas não ficavam satisfeitos como desejariam ficar. Ele cedeu e na ‘A Dama do Mar’ deu reconciliação aos que lhe pediam. Depois do que, escreveu ‘Hedda Gabler’, e reconciliou-se consigo mesmo” (PROZOR, s.d., p.71). A visão de Prozor pode ser problematizada. Se ofereceu um final aparentemente feliz que agradou as plateias, Ibsen também inseriu em suas entrelinhas um forte questionamento sobre o que é a liberdade, a harmonia e a união conjugais e a felicidade.

Sabe-se que Ellida, em crise no casamento, decide ficar com o marido, o médico Wangel, apesar de não se adequar ao novo meio para o qual fora levada por ele. Ela fora criada no farol de um vilarejo litorâneo, entregue ao mar como habitat. Agora casada e tendo perdido um filho, ela não se sente adequada ao papel de esposa e mãe das duas enteadas, enquanto é assombrada por forças que não sabe descrever.

Incapaz de assumir o papel de mulher exigido dela, a personagem fica presa ao passado, representado, entre outros símbolos, pelos olhos do filho morto: segundo ela, eles eram inconstantes, mudavam de cor como o mar<sup>8</sup>. Na mente da protagonista, forças apolônicas e dionisíacas se debatem, ou seja, o desejo pelo sublime e pelo carnal (OTTEN, 2001, p. 401). O medo ou terror a que ela se refere se materializa quando um marinheiro por quem ela fora apaixonada volta à cidade. Simbolizando a vida livre, ele cobra dela os votos de amor eterno realizados na juventude. Com a chegada do Estrangeiro, Ellida confronta as forças psíquicas que a oprimem (OTTEN, 2001, p.401). O contato inesperado com o forasteiro a obriga a encarar o passado, época em que o conhecera e o idealizara. Após falar abertamente sobre o assunto com o marido, esse lhe oferece a liberdade. Ellida decide ficar onde está e tornar-se verdadeiramente mãe de Hilda e Bolette.

O ideal está presente enquanto tema recorrente na obra de Ibsen. Em *A dama do mar*, ele aparece tendo como fonte a infelicidade e o desejo de fuga

---

<sup>8</sup> Como já apontado, o tema seria retomado por Ibsen em *O pequeno Eyolf* (1894).

do real porque os personagens não podem se satisfazer com sua situação: idealiza-se um futuro para escapar ao presente insípido, mas também não se tem coragem de dar o salto no escuro para abraçar esse porvir desconhecido. A partir dessa macroestrutura, George Bernard Shaw considera o tema de *A dama do mar* “a fantasia mais poética que se poderia imaginar<sup>9</sup>”. (SHAW, 1915, p. 85).

Nas cores ensolaradas da peça, porém, escondem-se sombras. Em primeiro lugar, há o próprio clima fantasmagórico da atração e repulsa de Ellida pelo marinheiro estrangeiro. Além disso, Prozor (s.d.) menciona que Ibsen inseriu justamente nesta peça chamada “reconciliatória com as plateias” a demoníaca Hilde. Essa filha adolescente de Wangel, tão oposta à moralista irmã Bolette, compraz-se em imaginar tragédias. Não é uma ingênua, visto que já sofreu a morte da mãe, o que significa que conhece a dor, mas sente prazer em imaginar o mal na vida dos outros. Em norueguês, seu nome significa “demônio” – e é em seu retorno como personagem principal da peça *Solness, o construtor* que ela revelará por que tem esse nome, ao incitar o arquiteto a escalar uma torre, apesar das fortes vertigens de que ele sofre, para então assistir à sua queda e morte.

Os manuscritos de Ibsen revelam uma duplicidade de caminhos durante a criação de *A dama do mar*. O autor lidava com dois materiais: fábulas nórdicas que falam de uma mulher meio humana, meio sereia, com vasta carga de mistério, em contraposição à abordagem de um casamento burguês em crise. A solução foi tentar conciliar os dois conteúdos, resultando numa peça estranha aos padrões do autor (SONTAG, 1999). Numa reflexão sobre as escolhas de Ibsen na obra, o conde Prozor escreve: “Não sei até onde ele [Ibsen] chegaria se tivesse continuado na direção que ‘A Dama do Mar’ parecia indicar” (s.d., p.71). Nessa passagem, o crítico e ensaísta se refere à inserção da maldade na personagem Hilde.

Diversas outras leituras surgiram para a peça com o passar do tempo. Otto Maria Carpeaux considera que, em *A dama do mar*, Ibsen começa a usar o recurso do subtexto literário<sup>10</sup>, quando toda frase quer dizer mais de uma

---

<sup>9</sup> “*the most poetic fancy imaginable*”.

<sup>10</sup>De acordo com Patrice Pavis, o subtexto é “aquilo que não é dito explicitamente no texto dramático, mas que se salienta da maneira pela qual o texto é interpretado pelo ator, (...) um

coisa. Orley I. Holtan a considera uma forma de examinar por meios mitológicos o problema de como encarar a vida; James Hurt a classifica como peça experimental que une o objetivo ao subjetivo, e M.S. Barranger coloca *A dama do mar* como um ponto de mutação rumo às últimas peças de Ibsen (BARRANGER, 1978, p.397).

Pode-se citar ainda transições relacionadas ao cenário da peça. Diferentemente das salas da burguesia frequentes em sua obra, Ibsen coloca os cinco atos de *A dama do mar* em meio à natureza, onde a terra e o mar assumem significado arquetípico como projeções de forças contrárias (OTTEN, 2001, p. 400). O mar e seus perigos trazem para a peça uma certa tensão relacionada ao cenário, até porque a mãe de Ellida morrera afogada. Simbolicamente, como sugere Otten, a atração obsessiva de Ellida pelo mar alude aos enigmas do inconsciente. É possível dizer que o grande algoz da protagonista não é seu marido ou o intruso estrangeiro amado e temido, mas seu próprio desconhecimento de si mesma – algo que será belamente abordado na encenação de Wilson, que consegue captar o terror com um único e repetido gesto de Ellida, conforme veremos.

Por mais que tome banhos de mar diários, algo de que afirma necessitar, Ellida não consegue aplacar a insatisfação que sente. Sua flutuação de comportamento está em sintonia com a fluidez de localização das cenas da peça: Wangel se desloca da varanda em que ficam as filhas para a casa de verão onde Ellida permanece. Acima de tudo, Ellida flutua em sua mente dividida. Em revolta parcial com seu casamento de aparências, ela exige liberdade total, como se o compromisso com o marinheiro tivesse mais valor do que o casamento com Wangel, formal e insípido.

Dentro da ideia do *continuum* de peças, Ibsen repete velhos motivos na peça, conforme Carpeaux. Um deles é a chegada do intruso que muda o destino da protagonista. Também pode ser citada a resignação ao matrimônio convencional, algo abordado em *A Comédia do amor* (1962), que tanto irritara

---

instrumento psicológico que informa sobre o estado interior da personagem, cavando uma distância significativa entre o que é dito no texto e o que é mostrado pela cena (...) [tendo] relação com o discurso da encenação: o subtexto começa e controla toda a produção cênica, impõe-se mais ou menos claramente ao público e deixa entrever toda uma perspectiva inexpressa do discurso". (1999, p.368).



a plateia burguesa com seu sarcasmo. Outro tema recorrente é lembrado por George Bernard Shaw no livro *Quintessence of Ibsenism*<sup>11</sup>, em que o autor mostra como em *A dama do mar* Ibsen faz um desvio da abordagem corriqueira do “poder mortífero dos ideais<sup>12</sup>” (1915, p.85). A demonstração de como a cegueira idealizadora pode levar à tragédia fora evidenciada em *O pato selvagem* (1884) e *Rosmersholm* (1886). Mas, em *A dama do mar*, existe um suposto “final feliz” (que muitos consideram irônico), ou, pelo menos, um encerramento que não é trágico.

### 2.2.1 Ellida e o confronto com a liberdade

Ellida combina elementos poderosos míticos e psicológicos, sendo uma das personagens mais complexas e enigmáticas de Ibsen – mas também, para alguns críticos, entre eles Susan Sontag (1998), improváveis. Ela está enclausurada como Nora e a senhora Alving num mundo social e psíquico fechado. Como Nora, ela diz ao marido “você me comprou, e eu me vendi a você”. (OTTEN, 2001, p.401). Em sua vida provinciana, afastada da beira do mar onde fora criada, Ellida apresenta todas as características de uma pessoa insatisfeita e perturbada. Ela é uma “mulher sem papel social”, na opinião de George Bernard Shaw (1915, p.85). Afinal, não está ligada emocional nem fisicamente ao marido, não é a legítima dona da casa nem uma real madrasta para as enteadas.

Na descrição do enredo que faz em *A quintessência do ibsenismo*, Shaw apresenta Ellida como uma mulher “sem ter muito o que fazer”: a ausência de tarefas e preocupações é substituída por um desejo desenfreado por algo desconhecido, somente intuído, mas que lhe causa pânico, personificado no Estrangeiro. Num retrato romântico seria até possível imaginar uma mulher feliz numa situação assim, mas Ibsen desmascara a possibilidade de se encontrar a felicidade numa existência tão vazia. “Ela sente um desejo indefinido em sua vida” (SHAW, 1915, p.85). Para apaziguar-se, toma longos banhos de mar – mas não no mar aberto, e sim na baía circunscrita pelo fiorde próximo de casa,

---

<sup>11</sup> A primeira edição do livro data de 1891. Na segunda, de 1913, o autor inclui a análise das últimas quatro peças do autor.

<sup>12</sup> *The power of ideals to kill.*

cuja água ela considera tépida e nociva. Os banhos de mar teriam relação com a purificação, mas, no caso de Ellida, ela nunca alcança a pureza que almeja ao buscar o mar.

WANGEL – A água estava gostosa e fresca hoje?

ELLIDA – Fresca! Meu Deus, essa água nunca está fresca. Tão parada e morna. Ui! A água é doentia aqui no fiorde.

ARNHOLM – Doentia?

ELLIDA – Sim, ela é doentia. E eu acho que ela também deixa as pessoas doentes.

WANGEL (sorrindo) – Bom, você é uma ótima referência para um resort de verão.

ARNHOLM – Me parece, senhora Wangel, que você tem uma ligação peculiar com o mar e tudo que está ligado a ele<sup>13</sup>. (IBSEN, 2001, p.214).

Numa leitura que também faz da protagonista um exemplo da insatisfação, o conde Moritz Prozor afirma que “Ellida representa cada um de nós em nossa falta por um elemento do qual estamos separados. (...) Sistemas filosóficos dos mais belos foram fundados sobre esse mistério do nosso ser íntimo” (PROZOR, s.d., p.69). Ibsen mescla a perturbação de Ellida com momentos de extrema clareza em que ela analisa realisticamente o casamento de conveniência que vive com Wangel. Ela não dorme mais com o marido: “Eu nunca mais ousarei viver com você como sua esposa! / Essa vida que vivemos juntos não é casamento nenhum<sup>14</sup>” (IBSEN, 2001, p.280). Após a chegada do Estrangeiro, que diz ter vindo buscá-la, Ellida tem um ímpeto de clareza e abre o jogo com Wangel sobre o casamento de conveniência que vivem:

ELLIDA – Foi realmente um golpe de azar – para ambos – que nós dois, de todas as pessoas, tivéssemos que ficar juntos.

WANGEL (surpreso) – O que você está dizendo!

ELLIDA – A sim, foi sim. E foi apenas natural. Só podia terminar mal – considerando a forma como ficamos juntos.

WANGEL – O que há de tão errado na forma como nós –!

ELLIDA – Agora escute, Wangel – não há necessidade para continuarmos mentindo para nós mesmos – e um ao outro.

---

<sup>13</sup>WANGEL – *Was the water nice and fresh today?*

ELLIDA – *Fresh! Good Lord, this water's never fresh. So stale and tepid. Ugh! The water's sick here in the fjord.*

ARNHOLM – *Sick?*

ELLIDA – *Yes, it's sick. And I think it makes people sick, too.*

WANGEL (smiling) – *Well, you're a fine testimonial for a summer resort.*

ARNHOLM – *It seems more likely to me, Mrs. Wangel, that you have a peculiar tie to the sea and everything connected with it.*

<sup>14</sup> *I never again dare to live with you as your wife! / This life we're leaving together is no marriage at all.*

WANGEL – Estamos fazendo o quê! Mentindo?

ELLIDA – Sim. De qualquer forma, escondendo a verdade. Porque a verdade – a pura e simples verdade é que você foi lá e – e me comprou.

WANGEL – Comprei –! Você diz – compre!

ELLIDA – A, mas eu não fui nada melhor que você. Eu aceitei sua oferta – e me vendi para você.

WANGEL (olhando para ela dolorosamente) – Ellida – como você pode ser tão desalmada<sup>15</sup>? (IBSEN, 2001, p.279).

Diferentemente de outras peças do autor em que as convenções sociais assombram o protagonista (como Nora diante do escândalo da fraude), aqui são as memórias pessoais e a atribulação psicológica os maiores inimigos. Se está insatisfeita, Ellida não tem de pronto a iniciativa de abraçar o desconhecido, e sua polarização entre o habitual e o desconhecido a deixará nas proximidades da loucura.

O fato de ter liberdade é que levará sua mente a mover-se para a frente e para trás, como as marés, numa comparação que o marido Hartwig faz: “Ellida, sua mente é como o mar – ela vai e vem<sup>16</sup>” (IBSEN, 2001, p.304), evoluindo finalmente de uma existência presa ao passado para uma tomada de decisão no presente. Quando Ellida é confrontada com a necessidade de escolha, ela “se sente vencida pela generosidade de um outro homem, por seu marido, que a deixa senhora de si mesma” (PROZOR, s.d., p.69). Suas inquietações metafísicas que criavam sintomas físicos se dissipam com a tomada de decisão. Ela não tem mais dúvidas.

É de forma sutil que Ibsen insere fatos trágicos no relato do passado dessa mulher. A mãe se afogara depois de enlouquecer, o pai morreria deixando-a órfã, e seu único filho falecera seis meses antes do tempo narrado

---

<sup>15</sup> ELLIDA – *It was really a stroke of misfortune – for both of us – that we two, of all people, had to come together.*

WANGEL (*startled*) – *What are you saying?*

ELLIDA – *Oh, yes – it was. And that was only natural. It could only end in misfortune – considering the way that we came together.*

WANGEL – *What was so wrong about the way we –?*

ELLIDA – *Now listen, Wangel – there’s no need for us going around any longer, lying to ourselves – and to each other.*

WANGEL – *We’re doing what! Lying?*

ELLIDA – *Yes. Or anyway, concealing the truth. Because the truth – the plain, simple truth is that you came out there and – and bought me.*

WANGEL – *Bought –! You say – bought!*

ELLIDA – *Oh, I wasn’t one particle better than you. I met your offer – and sold myself to you.*

WANGEL (*gives her a pained look*) – *Ellida – how can you be so heartless?*

<sup>16</sup> WANGEL - *“Ellida, your mind is like the sea – it ebbs and flows.”*

na peça. A perda do rebento, e conseqüentemente de seu papel de mãe, a deixara nesse limbo de identidade. Wangel observa sua perturbação. Por temer que ela esteja enlouquecendo, não deseja impor-lhe qualquer fardo físico – o que se revela um erro, visto que ela cada vez se distancia mais das atividades familiares. Quando aos poucos vem à tona o noivado de seu passado, é com tintas místicas. Ela conta ao marido que o Estrangeiro a surpreendera com um ritual de “casamento com o mar”, jogando seus anéis às águas (SHAW, 1915, p.86). Como ele fugira após ser acusado de assassinado e ela não sabe como seu relacionamento teria sido caso fosse adiante, acaba por idealizá-lo. A atração que Ellida sente por esse homem do passado é misturada ao temor, e ela relaciona esse terror à atração que o mar tem sobre ela.

O fato de esse homem ser chamado também “Freeman” (“homem livre”) ou, por vezes, “Jonston” indica que não se trata de um homem comum, preso às regras da sociedade – talvez ele seja uma criatura do mar cuja liberdade é atávica. Ellida, por ser a criatura menos aclimatada àquele habitat, sente-se atraída por ele. Fjelde (1970) vê nisso uma atmosfera que define como da “era de Aquários”, que pede pela dissolução das velhas formas, abertura primal e relaxamento de convenções (sua crítica foi escrita nos anos hippies de 1970). Ele cita ainda o termo norueguês “halvhed”, sem tradução, mas que indica algo inconcluso – elemento que se reflete na mutante vocação profissional do personagem Ballested (que trabalha como pintor, guia de turismo e barbeiro) ou na personalidade de Ellida.

Quando o Estrangeiro retorna à cidade e cobra dela seus votos, ela acredita que precisa ir embora com ele, mas não tem coragem de fazê-lo. Pergunta então ao marido que vantagem ele terá em mantê-la “trancafiada<sup>17</sup>” enquanto seu coração está com outro. O marido diz que não permitirá que ela cometa uma loucura: para seu próprio bem, ele irá “decidir – e defender – no que diz respeito a ela”<sup>18</sup> (IBSEN, 2001, p.302). O impasse emocional é completado pelo próprio estrangeiro, que se recusa a obrigar Ellida a acompanhá-lo, já que apenas uma escolha livre contaria para ele. Após isso, Ellida recebe do marido a liberdade, o que se revela o nó crucial da peça.

---

<sup>17</sup> “you can lock me in here”

<sup>18</sup> “I’ll both decide – and defend – where she is concerned”

Ao leitor contemporâneo, essa não soa uma ação radical. Mas podemos imaginar o que representava para plateias de fins do século 19 um marido abrir mão de seus direitos sobre a mulher e dar-lhe livre escolha. Na verdade, Wangel coloca o pesado fardo da responsabilidade pelos atos e consequências nas mãos da mulher – algo que não ocorria à época, mas que Ibsen preconizava desde Nora, personagem que percebera por si mesma a necessidade de assumir responsabilidade por sua vida.

Assim como Nora desejou descobrir-se de forma independente, Ellida percebe naquele momento em que recebe a responsabilidade de escolha que toda sua idealização fora infantil. Decide dispensar o antigo noivo. Não só isso, decide também assumir o controle da casa, que estava nas mãos da enteada Bolette. E, miraculosamente, deixa de sentir falta do mar.

Esse processo de transformação que ocorre com ela lembra os efeitos da “cura pela palavra”, ou psicoterapia, que seria sistematizada por Freud poucos anos depois. Ellida pode ser considerada alguém que é curada pela palavra – pelo diálogo e pelo poder da escolha individual (SHAW, 1915, p.86).

A transformação que se dá parece mesmo mágica, nas palavras de Ellida: “E eu – que tenho estado tão cega! (...) Em liberdade – responsável por mim mesma! Responsável? Como isso – transforma tudo! (...) Oh, você não entende que a mudança veio – que ela *tinha* de vir – quando eu pude escolher em liberdade?<sup>19</sup>” (IBSEN, 2001, p.303-304). O fato de Wangel colocar o peso da responsabilidade sobre ela quebra o encanto, e, “como em todas as peças de Ibsen, a liberdade transforma tudo” (OTTEN, 2001, p.401). Ela agora pode escolher ser mãe e esposa. No final, desfruta da aproximação de Hilda, atestando sua maternidade e seu novo senso identitário.

O final da peça traz uma grande reflexão sobre a liberdade – que ao mesmo tempo exerce atração e temor, almejada por muitos mas, quando atingida, pode revelar que aquele que a deseja não sabe o que fazer com ela. Ecoando a filosofia de Kierkegaard, Ibsen fala sobre o desejo por liberdade sem consequências ou consciência das limitações da vida. (FJELDE, 2001, p.

---

<sup>19</sup> ELLIDA - “*And I – who’ve been so blind! (...) In freedom – responsible to myself! Responsible? How this – transforms everything! (...) Oh, don’t you understand that the change came – that it had to come – when I could choose in freedom?*”

xxix). Mas não temos certeza do que o futuro trará: algo semelhante ao que ocorre em outras peças do autor, como *Espectros*, cujo final é aberto.

A ênfase no livre-arbítrio da protagonista trazida pelo final da peça se contrapõe a sugestões deterministas registradas no início, quando Wangel teme que a esposa enlouqueça tal qual a mãe dela. A alusão ao determinismo que Ibsen apenas sugere na obra se refere à hereditariedade da doença, ou seja, da loucura da mãe que teria sido transmitida para Ellida. Na opinião de Prozor, nada disso assume o caráter de demonstração pseudocientífica, e não temos dificuldade de atribuir a perturbação de Ellida à fantasia a que ela se entrega. Para Prozor, trata-se de um problema e não de um arquétipo, “e isso é bem de Ibsen” (s.d., p.70). Sua obra mágica, diz Prozor, é esse misto de sonho e pensamento:

Assistimos, edificados, a uma bela moralidade, e até mesmo a duas. Primeiro, temos a eterna luta entre o determinismo e o livre-arbítrio, com o triunfo do último. O determinismo reveste o seu mais feio aspecto – o da sugestão passional – que eu seria tentado a chamar hipnótica, se Ibsen não tivesse tido o cuidado de precisar a natureza desse poder, mencionando alguns sintomas conhecidos: a ação à distância, a perturbação instintiva que precede a aproximação daquele de quem se sofre o ascendente e, finalmente, a impressão psíquica que se torna impressão fisiológica, visível e reconhecível nos traços ou nos olhos de uma criança nascida no período em que a mãe se acha sob uma influência como a de que se trata” (p.69-70) (...) Wangel é a figura central da segunda moralidade (...) É ele que, pelo amor que se costuma chamar de verdadeiro, pelo amor feito de sacrifício, de dedicação, de renúncia, opera a transformação, realiza o prodígio... esse prodígio que Nora esperava do marido e que o pretensioso Helmer era perfeitamente incapaz de realizar enquanto que o simples Wangel o faz com tocante facilidade. (PROZOR, s.d., p.70).

O determinismo darwiniano surge também numa estranha alusão da própria Ellida à evolução. É muito interessante a forma como essa personagem de Ibsen não retém o vazio que sente em si mesma, mas o transfere em sua imaginação para toda a humanidade, tirando conclusões até mesmo sobre a evolução da raça humana e seu estágio atual de evolução sobre a terra:

ELLIDA – Eu acredito que, se a humanidade houvesse se adaptado desde o começo à vida no mar – ou talvez dentro do mar – então teríamos nos tornado algo muito diferente e mais avançado do que somos hoje. Tanto melhor – como mais felizes.  
ARNHOLM – (...) Considerando as circunstâncias, é um pouco tarde agora para consertar o erro.

ELLIDA – Sim, essa é a triste verdade. E acho que as pessoas têm noção disso, também. Elas carregam isso dentro delas como uma tristeza secreta. E eu te digo – nesse sentimento está a fonte mais profunda de toda a melancolia do homem<sup>20</sup>. (IBSEN, 2001, p.253).

Ellida conclui que o ser humano optou por sair da água e se tornar terrestre, decisão que trouxe como consequência para todas as almas humanas o anseio pelo “elemento perdido”. Dessa forma, ela atribui a uma culpa coletiva a falta e o vazio de sua própria alma.

Após essa leitura sobre as peculiaridades de *A dama do mar* em meio à obra de Ibsen, será abordada a construção da linguagem estética de Robert Wilson como encenador, para depois confrontarmos o encontro dos dois artistas.

---

<sup>20</sup> *Ellida – I believe that, if only mankind had adapted itself from the start to a life on the sea – or perhaps in the sea – then we would have become something much different and more advanced than we are now. Both better – and happier.*

*ARNHOLM – (...) Considering the circumstances, it's a little late now to amend the error.*

*ELLIDA – Yes, there's the unhappy truth. And I think people have some sense of it, too. They bear it about inside them like a secret sorrow. And I can tell you – there, in that feeling, is the deepest source of all the melancholy in man.*

### 3 O TEATRO VISUAL DE ROBERT WILSON

Sempre digo que fazer um trabalho para o teatro e trabalhar seus elementos separados é como um cheeseburger.

**Robert Wilson**

#### 3.1 A ARTE PERDE FRONTEIRAS

Para além da importância internacional da obra cênica de Robert Wilson, marcada por experimentos formais que culminaram num uso inigualável da iluminação e num gestual tipicamente lento, o artista tem sido de grande influência no contexto brasileiro. Num primeiro momento, na década de 1970, o contato com seu trabalho marcou profundamente a carreira de criadores e pensadores de teatro, como Luiz Roberto Galizia<sup>21</sup> e Renato Cohen. A partir de 2008, as múltiplas vindas de Wilson ao Brasil têm permitido a disseminação de suas técnicas a um maior número de pessoas. No presente momento, este trabalho representa uma das primeiras investidas acadêmicas brasileiras a respeito do universo de Wilson.

Mesmo se os trabalhos atuais de Robert Wilson perderam a marca da inovação de outrora, é inegável que suas primeiras décadas de criação representaram o primor da vanguarda, conferindo-lhe reconhecimento nutrido até hoje. Sua obra no século 21 continua a manter uma assinatura própria e alta qualidade técnica e visual.

É necessário partir para uma análise da obra inovadora de Robert Wilson lembrando de suas referências anteriores. Tais como o fervor das artes do início do século 20, quando muitos, de variadas formas, abraçaram a causa da renovação dos palcos. Bases colocadas ali teriam desdobramentos futuros, incluindo a obra de Wilson.

Um dos pilares artísticos daquele momento foi o embaçamento das fronteiras entre as artes. Quando se diz que Robert Wilson aliou sua formação em artes visuais ao teatro, é preciso lembrar de precursores que utilizaram a

---

<sup>21</sup> O brasileiro acompanhou vários espetáculos de Wilson durante um período que passou nos EUA e que resultou na importante análise presente em *Os processos criativos de Robert Wilson* (2011).



pintura e escultura de formas ousadas para os palcos da época, como as propostas de Serguei Diaghilev, que trouxe nomes como Kandinsky e De Chirico para criar os figurinos e os cenários dos balés russos.

As vanguardas históricas que sedimentaram o modernismo no início do século 20 deixaram portas abertas para o desenvolvimento de algumas propostas conceituais nas artes cênicas, algumas das quais foram amplamente expandidas por Wilson. Um dos principais nomes do período, o dramaturgo e encenador Bertolt Brecht (1898-1956) foi um legítimo homem de teatro, produzindo muitos espetáculos ao longo da vida, enquanto que outros artistas como Antonin Artaud (1896-1948), Gertrude Stein (1874-1946) e Edward Gordon Craig (1872-1966) deixaram documentadas ideias que serviriam de semente para o futuro.

É fácil entender por que Brecht, no comentário que escreveu sobre a peça de Ibsen *Espectros*, apresentada em 1919 na Alemanha, criticava as análises usualmente feitas sobre a peça, todas enfocando a denúncia de mesquinhas da vida privada da classe média. Para Brecht, era necessário enxergar mais do que isso, para valorizar os aspectos sociais e materialistas retratados (SILVA, 2007, p. 36) em Ibsen. Essa postura do dramaturgo alemão anunciava firmes convicções que muito impactaram o mundo do teatro. Nutrido por leituras de Marx e instigado pelo uso de símbolos presente nas artes orientais, ele pregou um teatro comprometido com o combate dos conflitos sociais: importava fazer teatro político, com caráter didático.

Como Ibsen, guardadas as diferenças de contexto, Brecht quis trazer para o palco temas de sua atualidade (tais quais guerras, revoluções e a questão racial). A abordagem de tais assuntos, ele tinha consciência, requeria uma transformação completa da cena (HUBERT, 2013, p.262). Diferentemente de seu precursor norueguês, Brecht encenava suas próprias peças e conseguiu realizar essa nova forma vislumbrada. Na atuação, o ponto principal que ele introduz é a técnica do distanciamento, que consiste em linhas gerais na adoção de símbolos e metáforas que evidenciam ao espectador o fato de se estar assistindo a uma peça de teatro, ou seja, que aquilo apresentado no palco não representa uma fatia extraída da realidade mimetizada. Com a introdução ainda da figura de um narrador (principal característica do que se

convencionou chamar “teatro épico”), Brecht via seu palco como uma verdadeira tribuna, que pudesse “destruir a ilusão realista que adormece o espírito crítico e mantém o espectador numa total passividade” (BRECHT, citado por HUBERT, 2013, p.263).

Por esse portal de modernidade aberto por Ibsen e escancarado por Brecht passaram outros nomes que introduziriam suas visões próprias do que era necessário mudar na cena teatral. Em seus manifestos intitulados *O teatro da crueldade, primeiro e segundo manifesto* (publicados em seu livro *O teatro e seu duplo* de 1938), Artaud clama pelo retorno da dimensão física e ritualística ao teatro, de forma a devolver-lhe os poderes específicos de ação e linguagem. O artista pedia pelo rompimento com a supremacia do texto e o estabelecimento de uma linguagem “a meio caminho entre o gesto e o pensamento” (ARTAUD, 1999, p.101)

Suas palavras foram colocadas em prática mais tarde por grupos como o Living Theatre. Guardadas as diferenças de conceituação da arte, visto que, para Artaud, o teatro nunca deixara a esfera ritualística, mais dionisíaca do que apolínica, Robert Wilson, mais afeito à estética do que à ideologia, se insere também na “linha de sucessão” do mestre francês. Isso porque suas primeiras montagens, no fim dos anos 1960, prescindiam de texto e já valorizavam as escrituras visuais e sonoras no palco, tendo ele desenvolvido concepções inovadoras de movimentação em cena. Era um teatro em sintonia com as novas vanguardas dos anos 1950 e 1960, que realizavam de forma concreta um pouco daquele ideário de ruptura dos vanguardistas do início do século, em diálogo ainda com trabalhos posteriores, como o de John Cage.

A forma como Artaud relaciona o teatro e o sonho, na busca por uma nova noção de ilusão teatral cria uma relação com a linguagem elaborada por Wilson, cujas peças foram, muitas vezes, associadas ao universo do sonho. Enquanto Wilson pode ser considerado o mestre da luz cênica do século 20, o francês já pregava que esse elemento precisava ser mais bem trabalhado nos palcos. Em suas palavras, a iluminação poderia “ter um sentido intelectual determinado (...) A fim de produzir qualidades de tons particulares, deve-se reintroduzir na luz um elemento de sutileza, densidade, opacidade, com o objetivo de produzir calor, frio, raiva, medo, etc.” (ARTAUD, 1999, p.108-109).

Era uma visão vanguardista para uma época de recursos rudimentares, mas já representava uma intuição a respeito de um teatro de grande empenho formal.

Enquanto muitas ideias de seus precursores permaneceram apenas sugestões, Wilson conseguiu desenvolver técnicas de ponta para realizar muitas transformações de cena, apelando à sensorialidade do espectador por meio da iluminação e de múltiplas linguagens, tais como a dança. O início do trabalho de Wilson como profissional das artes esteve relacionado à terapia para crianças com deficiência – uma escolha que lembra sua própria experiência de tratamento de dificuldades vocais (a gagueira), com que sofria na adolescência. A importância da professora de dança Byrd Hoffmann nesse processo é patente, dado o fato de ele ter nomeado sua primeira companhia como Byrd Hoffmann School of Byrds.

Nascido em Waco, no Texas, em 1941, Wilson relata como a professora o deixava sozinho numa sala para expressar-se corporalmente de maneira livre, enquanto ela tocava piano na sala ao lado. A atividade física criativa o influenciaria para sempre. A partir da mudança para Nova York, onde estudou arquitetura de interiores no Pratt Institute, seu contato com as experiências de vanguarda é ampliado consideravelmente. Suas primeiras apresentações públicas se inscreviam no contexto da performance.

A vanguarda iniciada ali e que se estende, com diversas ramificações, até hoje, é descrita pelo alemão Hans-Thies Lehmann em *O teatro pós-dramático*<sup>22</sup> (1999). O termo foi adotado por ele em substituição ao “pós-moderno”<sup>23</sup>, que para ele, dá ênfase demasiada à temporalidade. Essa condição não satisfaz Lehmann, que prefere o termo “pós-dramático” para marcar, justamente, a transição e oposição em relação ao teatro dramático, no contexto específico das artes cênicas. Numa curta definição desse novo teatro, ele enumera o desaparecimento do triângulo “drama, ação, imitação” – ou seja,

---

<sup>22</sup> Para qualquer estudioso da obra de Wilson, o referido livro de Lehmann é primordial, visto que, em praticamente todos os capítulos, ele usa o norte-americano como exemplo, deixando clara sua admiração – apesar de registrar a existência de críticas negativas, que serão apontadas mais adiante.

<sup>23</sup> Para Linda Hutcheon, o pós-moderno traz como principal característica o retorno aos clássicos, porém em novas leituras e mesclas de referências de tempo e espaço (1991). Já Ruth Röhl identificava nos anos 90 “marcas recorrentes na representação teatral, como descontinuidade, intertextualidade, pluralidade e/ou interesse no receptor” (1997, p.20).

daquela expressão artística prescrita por Aristóteles –, o que acontece em escala considerável apenas nas décadas finais do século 20 (FERNANDES, 2010, p.44).

Renato Cohen (2007) relembra que Wilson chegou a ser chamado “Messias das Artes” por conseguir “sintetizar, e colocar em obra, grande parte da criação artística do século XX. Pelo menos em termos de uma criação de vanguarda” (COHEN, 2007, p.21). Uma característica fundamental desse novo teatro é não desejar que o público “compreenda” algo específico, deixando a leitura aberta ao espectador. Era algo que já vinha sendo contestado pelo teatro do absurdo nos anos 1950, a partir das experiências sobretudo de Ionesco e Samuel Beckett:

A forma preferida da dramaturgia absurda é a de uma peça sem intriga nem personagens claramente definidas: o acaso e a invenção reinam nela como senhores absolutos. A cena renuncia a todo mimetismo psicológico ou gestual, a todo efeito de ilusão, de modo que o espectador é obrigado a aceitar as convenções físicas de um novo universo ficcional. (PAVIS, 2011, p.2).

Por outro lado, na análise de Lehmann, o teatro daquele período ainda se subordinava ao texto, com

conflito de personagens, totalidade de uma ‘ação’ por mais grotesca que ela seja e figuração do mundo (...) O passo para o teatro pós-dramático só é dado quando os recursos teatrais se encontram para além da linguagem, com o mesmo peso do texto e podendo ser sistematicamente pensados também sem ele. (LEHMANN, 2007, p.87-89)

Na estética do absurdo já havia o rompimento com o encadeamento de ações lógicas e com a ideia tradicional de personagens – na descrição de Martin Esslin, eles são “algo como marionetes” (1960, p.6). Veremos na sequência como esse conceito está relacionado à movimentação em cena proposta por Wilson, cujo trabalho é considerado por Andrej Wirth como sucessor daquele realizado por Brecht, Artaud, o teatro do absurdo e Richard Foreman – esse último, fundador do *Ontological-Hysterical Theater*. Na sequência insere Robert Wilson. Seria ele o fim da linha? Voltemos agora no tempo para observar outras relações que seu trabalho guarda com a tradição teatral.

### 3.2 OUTROS DIÁLOGOS: WAGNER, APPIA, CRAIG, STEIN

Os primeiros trabalhos de Wilson recorriam com frequência à dança e à música contemporânea em criações visuais para o palco, no que a crítica classificou na década de 1970 como uma estratégia “pós-wagneriana”. A ligação estabelecida com o compositor Richard Wagner (1813-1883) é compreensível, visto terem sido ambos os artistas inovadores e visionários dentro de suas áreas de atuação. Insatisfeito com o caráter de entretenimento social que o teatro lírico adquire no século 19, Wagner desejou “regenerar a arte e o mundo pela arte”, a partir de uma visão de que a experiência operística deveria trazer reflexão e transformação do ser humano. Foi inspirado na tragédia grega que ele idealizou a “união de várias artes: poesia, literatura, mitologia, história, religião, dança, música (a orquestra, o canto) e as artes cênicas”. (DURÃES, 2015, p.21).

O resultado desse tipo de estética seria a criação de uma “obra de arte total” (no alemão, *Gesamtkunstwerk*), que ampliou o destaque dado a outras questões da encenação além do texto. Na prática, a mudança de formato em suas óperas incluiu um conceito já utilizado anteriormente por Karl Maria Von Weber: os temas musicais condutores, aos quais se retorna periodicamente (no alemão, *Leitmotiv*), ou “música-tema”. Situando a orquestra num fosso, Wagner conseguiu dar mais destaque aos cantores no palco, de forma que o espectador fruisse da narrativa musical sem distrações. Ele também eliminou a divisão em árias/duetos/trios e as interrupções para o drama recitativo (trechos de fala em meio ao canto), comuns nas óperas italiana e francesa, buscando uma unidade temática e dramática que se assemelhasse à da sinfonia.

Foi a partir desse conceito de união de várias habilidades artísticas em prol do todo espetacular que o termo *Gesamtkunstwerk* passou a ser utilizado para explicar o teatro de Wilson. Porém, no caso do encenador norte-americano, trata-se da justaposição de diferentes linguagens artísticas, inclusive com significados divergentes, sem preocupação com a harmonia do conjunto. Mesmo assim, “ambos [Wagner e Wilson] utilizam variedade de formas artísticas em prol de uma experiência e assim são paradigmas dos séculos 19 e 20” (GALIZIA, 2011, p. 161). Nos trabalhos de Wilson, as cenas

são inclusive bastante demarcadas, com grandes mudanças de cenário e linguagem, não havendo o interesse pelo fluxo contínuo de uma narrativa como em Wagner.

Por esse motivo, na opinião de Renato Cohen (2007), a fusão de linguagens utilizada por Wilson, particularmente em suas óperas como *Einstein on the Beach*<sup>24</sup>, é um contra-exemplo da *Gesamtkunstwerk*, visto que a união de artes não resulta harmônica nem linear e torna-se difícil definir os limites de uma ou de outra linguagem.

O processo de composição das linguagens se dá por justaposição, colagem: na ópera *Einstein on the Beach* (1976), por exemplo, a música que é composta por Philip Glass não é utilizada como marcação para dança; apesar de elas ocorrerem simultaneamente, a dança não coreografa a música. Cada elemento cênico do espetáculo tem um valor isolado e um valor na obra total (por exemplo: os móveis, que são especialmente desenhados para a peça, são apresentados isoladamente em galerias de arte), produzindo na sua integração uma leitura de maior complexidade signíca, ao mesmo tempo que se evita a redundância da ópera wagneriana.” (COHEN, 2007, pp. 50-51).

A justaposição<sup>25</sup> de ideias utilizada por Wilson, especialmente até a década de 80, encontra precedentes nas projeções usadas em cena por Erwin Piscator (1893-1966) e no cinema de Serguei Eisenstein<sup>26</sup> (1898-1948), guardadas as devidas proporções. No caso de Wilson, pode-se dizer que foi o primeiro a utilizar a técnica de justaposição sem ilustrar ideias, ou seja, sem ser redundante. A negação a um discurso racional e às explicações sobre o significado das obras de arte tem relação com o minimalismo dos anos 70, ao qual Wilson agrega o simultaneísmo de ações (GALIZIA, 2011, p. 161). Seu uso elaborado de signos desemboca naquilo que Renato Cohen identifica como característica comumente encontrada em performances: “uma leitura que é antes de tudo uma leitura emocional. Muitas vezes o espectador não

<sup>24</sup> A trilha sonora está disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=MIDuZq7RVAM&list=PLTUITwlsdlFQhHsAoG7sCxumrigHW-gJk>. Acesso em 18/08/2016.

<sup>25</sup> Cabe anotar um exemplo que está em sintonia com a justaposição de Wilson: ainda no século 17, Molière escreveu duas peças "construídas unicamente com base no princípio da justaposição de episódios, sem verdadeira ligação uns com os outros". Tratava-se de *L'Étourdi (O estouvado)* e da comédia-balé *Les Fâcheux (Os importunos)*. Nessa última, "a música e a dança estabelecem uma ligação entre as diferentes cenas". (HUBERT, 2013, p.30).

<sup>26</sup> O cinema de Serguei Eisenstein inovou e inscreveu-se na vanguarda mundial por enfatizar a montagem de cenas com a justaposição de ideias, em detrimento da fluidez da narrativa. Para o artista, mesmo cortes abruptos eram valorizados, contanto que transmitissem uma ideia ou sentimento desejados. A intenção não era propriamente didática, mas fazer refletir.

‘entende’ (porque a emissão é cifrada) mas ‘sente’ o que está acontecendo (COHEN, 2007, p.66).

Voltemos às vanguardas históricas. Inspirado, mas incomodado com as óperas de Wagner, o arquiteto suíço Adolphe Appia (1862-1928) dedicou-se a renovar o conceito de cenografia de sua época. Apesar de admirar a potente música do compositor alemão, ele lamentava que suas encenações transmitissem sobretudo falsidade, devido ao uso de painéis pintados que, simulando a ideia de perspectiva, eram rapidamente desmascarados pelo contraste com o corpo tridimensional dos cantores.

Para Appia, a encenação só ganharia vida se tivesse relação com a tridimensionalidade, a partir dos elementos de tempo, espaço e movimento. Foi sobretudo com a ideia de que os cenários deveriam brotar da movimentação dos atores e não de teorias imaginadas por um dramaturgo ao escrever uma peça que ele passou a propor composições baseadas em volumes, planos, degraus e profundidade real. Suas concepções traziam para o palco elementos geométricos reduzidos ao essencial, hoje conhecidos como “praticáveis”<sup>27</sup>.

Seu pensamento visionário previa um teatro que se afasta do realismo e do textocentrismo, em que “o gesto deixará de representar palavras ou fragmentos de frases para tornar-se, em si mesmo, uma linguagem de sentimentos e de ideias” (APPIA, 1919, p.91), com o corpo como elemento conciliador e alvo de grande potencialidade. Essa transformação trouxe maior sintonia para a movimentação dos atores em cena, algo que, a partir dos anos 70, seria explorado intensamente por Robert Wilson, que credita parte de sua inovação aos *insights* do predecessor:

Appia me deu a coragem de fazer o que eu faço. Ele é muito importante para todos nós do teatro moderno. O teatro dele é construído arquitetonicamente, com uma dinâmica exposta e belas proporções. A sua luz para o palco é pensada a partir da arquitetura, com linhas fortes e vigorosas. Ele desenvolveu um vocabulário completo para o teatro. (WILSON, em entrevista sem fonte ou data citada pela Deutsche Wikipedia. Tradução de Gerson Smal Staehler).

Um dos pontos de encontro mais importantes entre Wilson e Appia foi o interesse pelo uso renovado da luz cênica (em plena conjunção com a música),

---

<sup>27</sup> Conforme Patrice Pavis, “parte do cenário construída por objetos reais ou sólidos que é utilizada em seu uso normal, particularmente para nele se apoiar, caminhar e evoluir como em um plano cênico firme” (2011, p.304).

o que será explorado adiante.

Outro artista visionário cujos desbravamentos prenunciaram o que Wilson faria no palco foi E. Gordon Craig (1872-1966). A fase inicial da vasta carreira desse irlandês foi um período de intenso questionamento sobre a representação, fosse ela pictórica ou cênica. Para esses artistas inquietos, a adesão ao realismo trouxera uma decadência criativa. Uma forma de expressão que as vanguardas passaram a investigar em prol do ressurgimento da magia nas artes foram as marionetes, consideradas um veículo capaz de transmitir ideias abstratas de forma sintética, permitindo o abandono da verossimilhança.

A presença das marionetes em cena também remonta às vanguardas do início do século 20. Além de Craig e Meyerhold, Alfred Jarry, Maurice Maeterlinck e Oskar Schlemmer são alguns dos artistas que viram nas formas inanimadas um novo paradigma para o ator, com uma “presença nova e diferente em cena” que exigia “verdade interior”. (ERULI, 2008).

No início do século XX, as novas teorias da cena buscavam um ator novo, um corpo teatral livre das convenções da verossimilhança psicológica e da representação ilusionística: uma forma plástica, integrada ao cenário, material entre outros materiais, adaptável a pronunciar um texto que, por sua vez, não segue mais as normas da convenção linguística. (ERULI, 2008, p.19).

Num prenúncio desse interesse, Heinrich von Kleist foi o primeiro, ainda no início do século 19, a sugerir que bailarinos teriam muito a ganhar com a observação da arte dos bonequeiros, que necessariamente dançam junto com suas criaturas (KLEIST, 1993). A linguagem plástica abstrata buscada pelas vanguardas históricas no campo teatral passa pela recusa do ator tradicional e faz emergir um novo tipo de ator, forma plástica desencarnada, entre a vida e a morte, a quem a marionete empresta a sua linguagem (ERULI, 2008, p.21), como forma de trazer de volta a alma ao palco, o valor do abstrato e do visual. O ator, potencializado por esse objeto inanimado ao qual ele dá vida, podia então extrapolar seu próprio corpo.

Para Craig, o corpo limitava o artista ao denunciar inúmeras referências, como etnia, dimensões e gênero da pessoa. Por isso, bonecos e máscaras despertaram interesse tanto pelo uso de novos materiais e objetos em cena quanto pela possibilidade de o ator explorar novas formas de uso da voz e do



corpo. Mais ainda: materializavam a dicotomia de uma cena com seres animados e inanimados, o humano e o mecânico lado a lado. O uso de bonecos renovou o interesse dos artistas pela pesquisa visual e musical e se configurou, para muitos diretores, um modelo de como o ator deveria estar em cena.

Pesquisador do maquinário, iluminação, decoração e artefatos cênicos, Craig propôs cenários formados por grandes painéis verticais móveis (que chamou de *screens*), os quais possibilitariam diversos tipos de materialização de cena com visual inovador ao se acrescentar determinada iluminação.

Apesar de ter sido convocado até pelo prestigiado Teatro de Arte de Moscou para criar com o uso das *screens* o cenário de uma montagem de *Hamlet* em 1911 (na qual acabaram sendo usadas de forma estática), o discurso corrente reza que o projeto de Craig nunca chegou a funcionar totalmente, por motivos técnicos. Na contramão dessa fala, e após exaustiva pesquisa, Luiz Fernando Ramos defende que, “mesmo que apenas numa forma conceitual, Craig antecipou a maioria dos desenvolvimentos da encenação moderna, tanto em termos estéticos como tecnológicos”. A técnica proposta por Craig requeria que seus painéis parecessem mover-se por si próprios. Esse feito foi alcançado pelo filho, Edward Craig, em 1920, com o uso de “simples polias” (RAMOS, 2014, pp. 445-448).

Outra proposta elaborada por Craig em seu livro *The Art of the Theatre* prega o uso de grandes marionetes no palco substituindo os atores, o que pode ser compreendido como uma forma de despersonalizar a representação e impedir que o egoísmo e emoções dos artistas prejudicasse o alcance do gênio criativo. Sobre essa proposta existem várias interpretações, como reitera Vsévolod Meyerhold em seu livro *Do Teatro* (2012): “Àquele que leia Craig deseja-se advertir sobre os erros de entender o livro colocando Craig contra o ator em cena” (2012, p. 131). Alguns sustentam que a alusão a marionetes representava uma provocação relacionada à reforma da arte da encenação. Nas palavras de Luiz Fernando Ramos, esses bonecos seriam “um tipo de ferramenta fortemente metafórica, sem carne e sangue reais para sustentá-la” – em oposição ao projeto *Scene*, que “tinha uma materialidade bem evidente que pode ser resgatada e realmente apreendida” (RAMOS, 2014, p.448).

A mobilidade do cenário seria explorada por Robert Wilson a partir dos anos 1970, quando o diretor investe na troca de painéis que descem do urdimento do teatro e, mais tarde, em poderosos sistemas de iluminação com os quais “pinta” suas cenas, investindo num “espaço móvel e dinâmico” (SHEVTSOVA, 2007, p.54). Ele também chegou a adotar em cena, por vezes, altas figuras inanimadas (como o Abraham Lincoln em *The Civil Wars*) que lembram as controversas marionetes de Craig – e, num contexto temporal e espacialmente mais próximo ao seu, o trabalho de grupos como Bread and Puppet, criado em 1963 por Peter Schumann, em Nova York.

Uma forte relação com Craig é o fato de Wilson requerer de seus elencos uma atuação fria, o que ele salienta com o uso da maquiagem. Sobretudo, os dois diretores se aproximam na “devoção à arte”, na priorização do movimento em detrimento do texto e na visão da cena como um construto de várias artes coordenadas pela batuta do diretor (SHEVTSOVA, 2007, p.52). Esse último é um conceito que, sem dúvida, Craig e Wilson compartilharam.

Ele [Craig] pensa que apenas aquele que junte em si autor, diretor, pintor e músico poderá criar em cena a harmonia de linhas e tintas, a rigidez de proporção, de partes – apenas assim poderá coletivamente reunir os criadores em cena à todo-poderosa lei do ritmo. (MEYERHOLD, 2012, p. 129-130).

Talvez o vanguardista que mais tenha influenciado Wilson seja Gertrude Stein, essa poeta tão mal compreendida em sua época e ainda hoje pouco lida. Tal como seus poemas e ensaios, a dramaturgia de Stein requer um certo preparo para a leitura – e muito mais para a encenação, conforme atestam críticos e diretores:

Suas peças não se parecem com nada que existia antes delas, e elas são interessantes por suas novidades, por se afastarem das convenções e até de outros dramas não convencionais. Mas, apesar de toda a sua estranheza, elas são ainda peças, já que Stein não abandonou totalmente as convenções do gênero; mas questionou as convenções e os limites impostos por elas à livre brincadeira da linguagem e da criação. (BOWERS, citada por MOREIRA, 2007, p.33).

De acordo com a classificação criada por Stein, 77 de seus trabalhos podem ser chamados de peças, e essas se dividem entre “essências do acontecido”, “peças paisagem” e “peças narrativas” conforme sugere em sua palestra publicada como ensaio *Plays* (STEIN, 1998). A inovação trazida por

ela à literatura rendeu frutos no trabalho de muitos artistas posteriores, inclusive no teatro. Na obra de Wilson, especialmente em suas peças iniciais, escrita, música e visualidade combinam-se em insistências e repetições que resgatam o legado da norte-americana, com destaque para a comparação das cenas a paisagens. Por meio de gravações com a voz de Stein<sup>28</sup>, o diretor conta ter encontrado a chave para apreciar os escritos da artista, conforme declara com frequência em entrevistas, como foi o caso durante sua passagem pelo Brasil em 2016: “A definição teatro-paisagem é boa para meu trabalho e Stein foi uma tremenda influência. Eu não a entendia, até o (compositor) John Cage me emprestar fitas com a voz dela em palestras, o que me permitiu surfar livremente em seus livros” (WILSON, citado por MACHADO, 2016).

Pode-se dizer que tanto as peças de Stein quanto as montagens de Wilson nunca “são sobre algum tema”, mas simplesmente “são”, muito mais para serem contempladas do que para serem compreendidas. Essa ideia se relaciona com a experiência proposta por Wilson para se fruir seus trabalhos, em que a plateia apreende as cenas como um todo, assim como se contempla a vista da janela. A visão de Stein do palco como uma tela em branco também é bastante pertinente para descrever o trabalho de Wilson, de quem se diz com frequência que “pinta a cena com a luz”. Para Stein, o teatro era “pintura em movimento” (MOREIRA, 2007, p.113).

Característica marcante em seu trabalho, o uso da repetição em sua escrita configura o que Stein chamou de “presente contínuo”. Suas peças se desenrolam “num constante tempo presente, que não supõe passado ou futuro. Seus personagens invariavelmente precisam reafirmar as próprias identidades (...) como se esta informação se perdesse caso não fosse reiterada a cada instante” (MOREIRA, 2007, p.112).

Stein manteve uma relação de paixão com os palcos. Conforme relata em *Plays* (1998), ela viveu momentos de intensa aproximação com o teatro, frequentando as salas vanguardistas de Paris e escrevendo vários textos

---

<sup>28</sup> O perfil *If I Told Him, a Completed Portrait of Picasso* (1923), lido por ela mesma, pode ser encontrado na internet. São apenas três minutos e meio, mas trata-se de um documento precioso por permitir apreciar a escrita de Stein com a emoção, pausas e entonações dados por ela. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=FJEIAGULmPQ>>. Acesso em 18/08/2016.

dramatúrgicos. Nas páginas finais do ensaio, ela rememora cenas que a marcaram desde a infância em São Francisco (EUA) e nos palcos de Paris.

Foi com espetáculos levados por Sarah Bernhardt a São Francisco, quando Stein era bem jovem, que ela se sentiu livre da pressão por acompanhar cada detalhe do enredo e identificar cada personagem que entrava em cena, o que prejudicava sua apreciação do todo. Pelo fato de serem apresentadas em francês, essas peças a deixavam livre para simplesmente estar ali, sendo conduzida pela sonoridade das palavras e pelo aspecto visual proposto pela cena. Percebe-se no relato a evolução do questionamento de Stein sobre a fruição do espectador a partir da experiência da recepção, passando da ansiedade por compreender o enredo para a absorção do todo, incluindo som e imagem e não apenas a palavra em cena.

Stein começa a escrever suas peças a partir de *What Happened. A Play*. Esse trabalho inicial questiona, desde o título, a noção de que uma peça teatral precise ser baseada em uma sucessão de acontecimentos. Sobre isso, ela relata que começou a escrever peças não sobre o que acontece porque já há tantas histórias e sim “o que nem sempre todo mundo sabe ou conta (...) concluí que qualquer coisa que não fosse uma história poderia ser uma peça<sup>29</sup>” (STEIN, 1998, p.260-261). Chama a atenção no ensaio a complexa percepção de Stein sobre a forma como o público acompanha uma peça – ou deixa de acompanhá-la, por se preocupar demais com o enredo. Para ela, a emoção do espectador “quase nunca acompanha o tempo da peça” e “arte é expressar completamente o presente real em que se vive” (STEIN, 1998, p.244-251), conforme analisa Inês Moreira:

Ao eliminar da peça o enredo, a história e personagens carregados de subjetividade, passado, biografia, e ao passar a identificar uma peça à ideia de paisagem, Gertrude Stein teria então atingido seu objetivo de fazer da experiência de se assistir a uma peça um momento no qual a emoção do público e os eventos no palco estarão comprometidos apenas com o presente no qual se desenrola a ação. Se não há história a ser contada, o espectador não precisa se preocupar com a memória do que se passou no palco, nem com a antecipação do que virá a acontecer. O espectador apreende o momento como um todo, assim como o observador de uma paisagem. (MOREIRA, 2007, p.113).

---

<sup>29</sup> ...what everybody did not always know nor always tell (...) I concluded that anything that was not a story could be a play.

Numa paisagem os elementos não têm história pregressa nem futura; simplesmente existem, e suas identidades se dão sempre em relação aos outros elementos do entorno. A ideia de teatro como paisagem a ser contemplada coloca o foco na recepção das peças, bem como fornece um termo metafórico condizente com a modernidade do trabalho de Stein. Thornton Wilder, dramaturgo amigo de Stein, escreveu comentários sobre as peças dela a partir do conceito do mito como algo continuamente existente, atemporal. “Um mito não é uma história lida da esquerda para a direita, do começo ao fim, mas uma coisa que se tem inteiramente à vista o tempo todo. Talvez seja isso o que quis dizer Gertrude Stein quando afirmou que daqui em diante a peça é uma paisagem.” (WILDER, citado por LEHMANN, 2007, p.103).

A aproximação de Wilson da linguagem de Stein transporta o espectador para climas desejados, estados de recepção, sem preocupação com a narrativa. As palavras e expressões que retornam insistentemente foram mais utilizadas nos textos escritos pelo autista Christopher Knowles, com quem Wilson trabalhou, a exemplo de *The \$ Value of Man* (1975), caso em que o texto é utilizado mais pela sua sonoridade do que pelo conteúdo (COHEN, 2007, p.68) e do qual se reproduz um trecho:

- 1) *oh no you won't*  
*oh no you won't*
- 2) *well ok*  
*well ok*
- 3) *well I don't know*  
*well I don't know*
- 4) *well you're part of the family*  
*well you're part of the family*
- 5) *well yeah I guess I am*  
*well yeah I guess I am*
- 6) *well it it its a lot of responsibility*  
*well it it its a lot of responsibility*
- 7) *what's the matter*  
*what's the matter*
- 8) *well I don't want Janey to know this*  
*well I don't want Janey to know this* (COHEN, 2007, p.70)

Como lembra Renato Cohen, a repetição em Wilson não é só da palavra, mas também de imagens (2007, p.74). O experimentalismo com a fala foi muito mais intenso na primeira fase de Wilson, quando seu trabalho era inquestionavelmente de vanguarda. Essa é a opinião do tradutor Fabio

Fonseca de Melo, que assina a versão em português de *A dama do mar*, de Sontag e *Doutor Faustus liga a luz*, de Stein:

Eles [Stein e Wilson] tiveram um ponto de contato no início da carreira do Bob Wilson, quando ele adota procedimentos da performance em seus espetáculos e busca desconstruir a linguagem: quer seja da fala (...) quer seja do teatro – transformando cada elemento cênico (luz, cenário, atores, etc.) em "dramaturgia", em "texto na cena", de certa forma evocando a Obra de Arte Total dos vanguardistas do início do século XX. O conceito de opereta ou de ópera (opereta ou ópera "desconstruída") que ele usa, ele também emprestou da Gertrude Stein. Porém, na minha opinião, isso fez parte de um Bob Wilson performático e pesquisador da cena que se inscreve nos anos 60 e 70. Não vejo mais essa potência e essa pesquisa nas montagens atuais. Vejo uma reprodução de si mesmo, um teatro de seus próprios souvenirs, uma luz azul polivalente que serve de base a qualquer partitura cênica. (MELO, 2016).

Deixando-se de lado a crítica ao que Wilson faz hoje, é fato que as montagens que o diretor realizou a partir de peças escritas por Stein foram elogiadas, como neste ensaio de Jean-Pierre Sarrazac:

Textos-materiais, as peças-paisagens de Gertrude Stein estavam à espera do teatro de Robert Wilson, o que pudemos observar em seus espetáculos muito antes que ele montasse em 1992 *Doctor Faustus Lights the Lights* (peça de 1938 [escrita por Stein]). Isso significa que elas são, da mesma forma que uma peça como *Hamlet-máquina* de Heiner Müller, textos para o palco, destinados a nele conviver com outros materiais visuais e sonoros, muito mais do que 'peças de teatro'. (SARRAZAC, 2012, p.135).



Figura 1: "Doutor Faustus liga a luz", de 1992, por Robert Wilson. Fonte: [www.changeperformingarts.com](http://www.changeperformingarts.com)

*Doutor Faustus liga a luz* (1938) foi a primeira peça da autora encenada por Wilson, em 1992. No texto, Stein faz uma adaptação do *Fausto* de Goethe utilizando a criação da lâmpada elétrica como metáfora para o domínio de todo o saber buscado pelo personagem – um ótimo ensejo para o diretor conhecido pela maestria de sua iluminação. A autora “utiliza todas as idiosincrasias de seu trabalho inicial – ausência de pontuação, identidades múltiplas para os personagens principais, vozes desencarnadas, trocadilhos, conclusões alógicas, e repetição<sup>30</sup>” (BAY-CHENG, s.d.<sup>31</sup>). Ela não apenas

substitui a incerteza espiritual sobre a existência de Deus pela amoralidade secular da tecnologia moderna; ela também substitui a certeza psicocientífica sobre a personalidade íntegra e em desenvolvimento pela incapacidade humana, seja de compreender a si mesmo ou de evoluir<sup>32</sup> (BAY-CHENG, s.d).

Críticos receberam bem a adaptação de Wilson. Adam Frank salientou que o uso de luzes sobre a plateia em *Doutor Faustus acende a luz* corporificou a teoria de Stein em relação a “um movimento para dentro e para fora que qualquer um que estiver observando consegue acompanhar”<sup>33</sup> (STEIN, 2010, p.12).

O segundo texto de Stein levado ao palco por Wilson foi a ópera *Four Saints in Three Acts* (1927-28), realizada por ele em 1996, a respeito da qual Wilson declarou:

No início dos anos 1960 eu comecei a ler o trabalho de Gertrude Stein e também ouvi gravações de sua fala. Foi na verdade antes de eu começar a trabalhar com teatro, e mudou minha forma de pensar para sempre. Senti um diálogo criativo com ela, especialmente com a noção dela de se enxergar uma peça como uma paisagem. A arquitetura, a estrutura, os ritmos, o humor – eles convidavam a criar imagens mentais. [...] Para mim *Four Saints in Three Acts* é uma meditação sobre a alegria de viver. É algo para ser experienciado. O texto de Gertrude Stein não é apenas literário. Suas palavras são construídas musicalmente da forma como um compositor escreveria. A música de Virgil Thomson é

---

<sup>30</sup> *In Doctor Faustus Stein uses identifiable characters and attributes specific dialogue to them, but the language exhibits all the idiosyncrasies of her earlier work – lack of punctuation, multiple identities for major characters, disembodied voices, punning, non sequiturs, and repetition.*

<sup>31</sup> Disponível em

<[https://faustuslightstheights.files.wordpress.com/2015/07/stein\\_doctorfaustus.pdf](https://faustuslightstheights.files.wordpress.com/2015/07/stein_doctorfaustus.pdf)>. Acesso em 19/08/2016.

<sup>32</sup> *Gertrude Stein not only replaced spiritual uncertainty about the existence of God with the secular amorality of modern technology; she has also replaced the psychoscientific certainty about personality that is integrated yet developing with the inability of humanity either to comprehend itself or to evolve.*

<sup>33</sup> *A movement in and out with which anybody looking on can keep time.*

comparável à composição lírica do libreto de Stein, permitindo que os dois reforcem ao invés de ilustrar um ao outro. (...) É como uma pintura cubista. É um trabalho que não pertence a tempo algum, mas é cheio de temporalidade – sem conclusão, sem começo, sem fim. É parte de uma linha contínua<sup>34</sup>. (WILSON, 1996).

Abaixo, uma imagem da montagem de Wilson:



Figura 2: *Four Saints in Three Acts*, de Robert Wilson, 1996. Fonte: [www.changeperformingarts.com](http://www.changeperformingarts.com)

A título de ilustração, abaixo se reproduz uma estrofe de *Four saints in three acts*.

*Chorus I, II*  
*One two three four five six seven all good children*  
*Go to heaven some are good and some are bad ones*  
*Two three four five six seven*<sup>35</sup>

Pode-se notar a semelhança com o trecho inicial da ópera de Wilson e Philip Glass *Einstein on the Beach*<sup>36</sup> (1976), que começa com um coro contando de um a oito.

<sup>34</sup> "In the early sixties I began to read Gertrude Stein's work and I also heard the recordings of her speaking. That was actually before I began to work in the theater and it changed my way of thinking forever. I felt a creative dialogue with her, especially with her notion of seeing a play as a landscape. The architecture, the structure, the rhythms, the humor - they invited mental pictures. [...] For me *Four Saints in Three Acts* is a meditation on the joy of life. It is something to be experienced. Gertrude Stein's text is not just literary. Her words are constructed musically in the way a composer would write. Virgil Thomson's music parallels the lyrical composition of Stein's libretto, allowing the two to reinforce rather than merely illustrate one another. (...) It is like a Cubist painting. It is a work that is of no time – not timeless, but full of time - of no conclusions, of no beginning, no end. It is part of a continuous line." Disponível em <<http://www.changeperformingarts.com/history/4Saints.html>>. Acesso em: 22 ago. 2016.

<sup>35</sup> Disponível em <[http://www.kpfahistory.info/music/4\\_saints\\_libretto.pdf](http://www.kpfahistory.info/music/4_saints_libretto.pdf)>. Acesso em: 22 ago. 2016.



Por fim, Wilson montou também, em 1997, mais uma peça de Stein, *Saints and singing* (1922-23). Outros artistas e grupos que encenaram o teatro de Stein foram o Living Theatre (*Ladies Voices* e *Doutor Faustus liga a luz*, em 1951), La Mama, Performance Group, Judson Poets Theatre e Richard Foreman, entre outros.

Esses são apenas quatro artistas entre as principais fontes de inspiração de Wilson, havendo inúmeros outros diálogos possíveis. À luz do século 21, é preciso olhar também para a influência que ele teve sobre seus contemporâneos. Por exemplo, hoje soa até estranho falar na *Gesamtkunstwerk*, já que inúmeros grupos atuais trabalham com a mescla de linguagens, como dança, circo, stand-up, entre outros.

### 3.3 TEATRO DO SILÊNCIO E DA IMAGEM

Os primeiros trabalhos de Wilson podem ser considerados colagens, em geral a partir de referências não literárias. São obras que remetem mais à justaposição típica do sonho do que a um enredo nos moldes tradicionais. A partir de *A vida e a época de Joseph Stalin* (1973), Wilson inclui o texto como elemento importante, ainda que essencialmente não narrativo (GALIZIA, 2011, p.XXXI). Como será relatado adiante, essa obra foi encenada no Brasil, em 1974, sob o título *A vida e a época de Dave Clark*.

O trabalho de Wilson como diretor-geral de muitas especialidades artísticas nunca foi tão ambicioso como em *The Civil Wars* (1982-1985). A produção se deu como que em atos separados, ocorrendo em Minneapolis (EUA), Marselha (França), Colônia (Alemanha), Roma (Itália), Tóquio (Japão) e Roterdã (Holanda). O espetáculo, sobre a guerra civil norte-americana e o posicionamento heroico de pacifistas como Abraham Lincoln, teria duração de 12 horas e seria apresentado em sua totalidade na abertura das Olimpíadas de Los Angeles de 1984. Apesar de vários dos atos terem ficado prontos e sido exibidos em suas cidades, o espetáculo completo foi cancelado pelo Comitê Olímpico por falta de dinheiro. Era realmente um projeto portentoso, cujos

---

<sup>36</sup> Disponível em

<https://www.youtube.com/watch?v=MIDuZq7RVAM&list=PLTUITwlsdIFQhHsAoG7sCxumrigHW-qJk>>. Acesso em: 14 set. 2016.

cenários mudavam de um campo de batalha inspirado em fotografias de época para espaçonaves e submarinos.

Se, por um lado, o cancelamento significou uma decepção pessoal e profissional para Wilson, por outro foi a oportunidade de conhecer colaboradores como Heiner Müller (1929-1995), com quem trabalhou na etapa alemã. O dramaturgo, nome de grande relevância no teatro contemporâneo, se tornaria um mentor para Wilson que, pouco depois, montaria parte da *Medea* (1984) e do *Hamlet-máquina* (1986) de Müller, e, na sequência, *Forest* e *Quartet* (ambos em 1988).

Na mesma fase da revalorização do texto, a partir dos anos 1980 surge na obra de Wilson a adaptação de clássicos. *Rei Lear* (1990), *Conto de inverno* (1995), *Hamlet* (monólogo com Wilson em cena de 1995), os *Sonetos de Shakespeare* (com o Berliner Ensemble, em 2009) respondem pelo interesse no trabalho do bardo inglês. *Swan Song* (1989) e *Three Sisters* (2001) trouxeram para a estética exuberante de Wilson o drama melancólico de Anton Tchekhov. De Henrik Ibsen, foram para a cena *When We Dead Awaken* (1991), *Lady from the Sea* (1998) e *Peer Gynt* (2005).

Seja com narrativas mais ou menos marcadas pelo clássico, permanece na obra de Wilson, conforme as palavras de Lehmann, a noção geral de metamorfose, mais do que a realização de ações tradicionais.

Ele atrai o espectador para o mundo de sonhos das transições, das ambiguidades, das correspondências: uma coluna de fumaça também pode ser a imagem de um continente; uma árvore se torna uma coluna coríntia e depois as colunas se transformam em chaminés de fábricas. (LEHMANN, 2007, p. 129).

O teatro rigoroso e exuberante que realizaria na sequência recebeu ao longo de quase 50 anos de carreira diversas alcunhas por parte da classe artística e da crítica. A primeira, “teatro do silêncio”, foi usada até a produção de *Uma carta para a rainha Vitória* (1974), período em que Wilson trabalhou com o não verbal. Quando havia palavras, elas eram apenas mais um dos elementos cênicos, não uma chave para a compreensão da narrativa, e as cenas eram bastante performáticas, colagens de longa duração, ocupando faixas horizontais do palco onde diferentes ações eram realizadas concomitantemente e sem relação entre si.

É interessante notar que a preferência pelo visual e sonoro em detrimento do textual no teatro de Wilson dialoga com toda uma tradição norte-americana do espetáculo, que privilegiou desde o início do século 19 a teatralidade e a qualidade da atuação, numa “representação nativa que, em contraste com o melhor teatro europeu, sempre enfatizou a representação em detrimento do texto” (KOSTELANETZ, citado por GALIZIA, 2011, p.162).

O palco italiano foi a preferência do diretor mesmo quando executou suas performances de vanguarda, conferindo uma espécie de moldura antiga para algo novo. Por outro lado, ainda nesse início, houve experimentações com o espaço e o tempo, como na ocupação de uma montanha na cidade de Shiraz, no Irã, em *Ka Mountain and Gardenia Terrace* (1972), durante uma semana. O subtítulo era *Uma história sobre uma família e algumas pessoas em mutação*. Conforme relata em seu site<sup>37</sup>, Wilson iniciou essa criação a partir do seu interesse por ações cotidianas das pessoas, como beber chá ou fazer pão. O prolongamento do tempo de apresentação, segundo ele, forneceria uma espécie de moldura para a vida, em que fatos ordinários e extraordinários se mesclam.

---

<sup>37</sup> Disponível em <<http://www.robertwilson.com/ka-mountain-and-gardenia-terrace>>. Acesso em: 1º jan. 2016.



Figura 3: Ka Mountain and Guardenia Terrace, de 1972. Fonte: [www.changeperformingarts.com](http://www.changeperformingarts.com)

O período de preferência ao não verbal compreendeu cerca de sete anos, tomando-se como princípio as primeiras performances realizadas em Nova York no ano de 1967. Influenciado pelo conceito de *happening* praticado por artistas como John Cage e Merce Cunningham, Wilson inseria-se numa vanguarda sem fins lucrativos e associada à pesquisa com não atores e pessoas com deficiência. Os primeiros espetáculos, *Byrd Woman* (1968), *The King of Spain* (1969), *The Life and Times of Sigmund Freud* (1969), *Deafman's Gance* (1971), *Ka Mountain and Guardenia Terrace* (1972) e *The Life and Times of Joseph Stalin* (1973) apresentaram paulatinamente algumas características que se formalizariam mais tarde em sua estética. Entre elas estão a composição visual das cenas de forma meticulosa, a justaposição de ideias não necessariamente em harmonia, a alusão ao sonho, o conceito de repetição e longa duração dos espetáculos, a não linearidade e a ausência de narrativas no sentido estrito do termo.

Na opinião de Renato Cohen, a repetição em Wilson costuma buscar um efeito encantatório “à medida que a fala continuamente repetida vai criando o

som de um mantra, hipnótico, que conduz a outros estados de consciência.” (COHEN, 2007, p.74). É um recurso que Wilson utiliza não só nas palavras, mas nas marcações de *I Was Sitting on My Patio this Guy Came I Thought I Was Hallucinating* – cujo texto o diretor escreveu enquanto escutava vários canais de televisão simultaneamente e colhia fragmentos.

Numa incursão europeia em que apresentou *Deafman Glance* (1971) na França, uma peça sem palavras, chamou a atenção da crítica e seu trabalho foi pela primeira vez nomeado "ópera"<sup>38</sup>, a mais famosa até hoje sendo *Einstein on the Beach* (estreada no Festival de Avignon de 1976 e até hoje remontada). Outra categorização recebida pelo diretor foi a de “surrealista”, particularmente a partir da primeira apresentação na França, quando o escritor Louis Aragon saudou seu trabalho numa carta aberta a André Breton (1896-1966, autor do manifesto surrealista de 1924), na qual afirmava que Robert Wilson representava aquilo que eles, os surrealistas, “sonhavam que viria depois deles e iria além<sup>39</sup>” (citado por SHEVTSOVA, 2007, p.9). Foi Aragon quem empregou pela primeira vez o termo “ópera silenciosa” para descrever as peças de Wilson, que, efetivamente, viria a adotar na sequência o conceito “ópera” para alguns de seus trabalhos.

É interessante anotar as definições que o próprio Wilson dá de seu trabalho, o que varia com o tempo. Entre elas, ele usou a expressão “construções no tempo e no espaço” (HOLMBERG, 1996, p.80), o que salienta a concepção arquitetural do diretor que desembocou na formalização de seu teatro, ou seja, na profunda estilização. Outra definição para seu teatro já usada por ele foi, surpreendentemente, a de um “sanduíche”.

Sempre digo que fazer um trabalho para o teatro e trabalhar seus elementos separados é como um cheeseburger – tem a alface, a carne, o queijo, e você coloca camadas de ingredientes juntos e tem um sanduíche. (...) Quanto mais mecânico o processo, mais livre você se torna. Andy Warhol disse uma vez ‘quero ser uma máquina’. No meu trabalho, nunca tenho medo de repetir a mesma coisa muitas vezes.” (WILSON, VÍDEO, 2011).

---

<sup>38</sup> O termo “ópera”, usado anteriormente por Gertrude Stein em alguns de seus trabalhos, foi utilizado desde a chegada de Wilson à Europa no início dos anos 1970, referindo-se à justaposição de linguagens como dança, música, artes visuais e teatro.

<sup>39</sup> *Bob Wilson (...) is what we, from whom surrealism was born, dreamed would come after us and go beyond us.*

Após a primeira apresentação de Wilson na Europa, ele recebeu financiamento da Alemanha e da França para trabalhos futuros.

### 3.3.1 Aspectos visuais: cenários, luz, movimento

O desenvolvimento da riqueza visual no teatro de Robert Wilson está ligado à sua formação em arquitetura de interiores, bem como aos períodos de estudo com o pintor George McNeil, em Paris, e o arquiteto italiano Paolo Soleri, no Arizona. Alguns dos programas distribuídos em seus espetáculos trazem como ilustração trechos de *storyboard*, recurso que norteia o diretor na marcação de cenas. Em depoimento que consta no documentário *Bob Wilson & The Civil Wars*, dirigido por Howard Brookner em 1987, o compositor Philip Glass afirma que, em todas as conversas que mantém com Wilson durante o preparo das peças que realizam juntos, Wilson está desenhando enquanto fala, como se suas ideias brotassem dos desenhos (BROOKNER, DVD, 1987).

Robert Wilson não apenas constrói suas cenas como quadros pintados com luz, mas insere nelas objetos cênicos esculturais. Produzidos num número reduzido de exemplares, muitos tornam-se objeto de desejo entre colecionadores de arte<sup>40</sup>. É o caso de algumas cadeiras desenhadas por ele, que no palco possuem valor simbólico e, fora dele, carregam a “aura” da obra cênica, extrapolando a função decorativa.

Heiner Müller declara em *Bob Wilson & The Civil Wars* (1987) que Wilson “teria ficado feliz em ser um grande pintor. Mas ele não é. Então ele usa o teatro e seus recursos para criar seus quadros”. Na opinião de Arthur Holmberg, o *design* das peças toma o lugar da narrativa cronológica (1996, p.11). Para ele, a ênfase ao se analisar um trabalho de Wilson não recai sobre a ausência de narrativa, e sim de linearidade, numa estratégia que desloca o trabalho para o campo do lirismo. A narrativa estaria lá, porém velada pela atenção que se dá às engenhocas no palco.

As narrativas surgem “disfarçadas” em meio a inúmeros sistemas de signos, em cenas cujo espaço é organizado a partir das tradições advindas da pintura e do cinema (HOLMBERG, 1996, p.12). Em relação à pintura, cabe

---

<sup>40</sup> Ver <<http://www.robertwilson.com/furniture-and-design>>. Acesso em: 1º jan. 2016.

destacar a influência exercida por Paul Cézanne (1839-1906) na construção visual do teatro de Wilson. Ele foi considerado “o pai de todos nós” por Matisse e Picasso, sendo um importante marco na transição das concepções impressionistas do século 19 para a arte radicalmente moderna do século 20. Vale lembrar que o pintor representou a maior influência recebida por Gertrude Stein, que se inspirou nas camadas de tinta sobrepostas usada por Cézanne para criar suas repetições de temas.

Sobre o pintor francês, Wilson afirma que o trabalho que realiza no teatro está mais perto do de Cézanne do que de qualquer outro artista. “Aprendi tudo com Cézanne, seu uso da cor, luz, as diagonais, o espaço – como usar o centro e as bordas. Suas imagens não são emolduradas pelas bordas<sup>41</sup>” (WILSON, citado por HOLMBERG, 1996, p.79). Essa estrutura que “vaza” para fora da moldura influenciou a composição espacial de Wilson, inclusive notando-se semelhanças conforme as figuras 5 e 6:



Figura 5 Ópera Alceste, de 1990, por Bob Wilson.

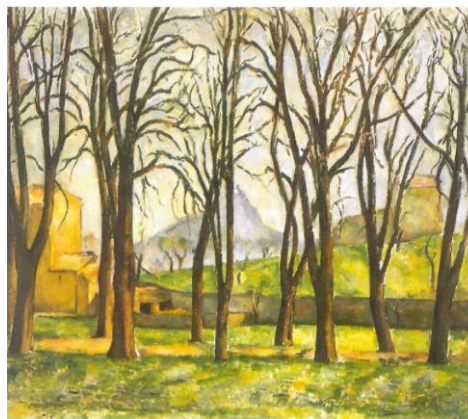


Figura 6 Castanheiros do Bas de Bouffan, 1885-1887, por Paul Cézanne. Fonte: Reprodução.

Em relação ao cinema, no lugar do close cinematográfico, Wilson utiliza a construção de perspectiva no cenário, enfatizando a proposta de se enxergar suas peças como paisagens. Em depoimento presente no documentário *Bob Wilson & The Civil Wars*, Wilson fala um pouco de sua inspiração para elaborar *Einstein on the Beach* (1976). Olhando para as águas que banham New Jersey, ele comenta sobre o impacto visual que aquela imagem lhe causa sempre, com barcos que passam em velocidade mediana, trens num movimento lento e

<sup>41</sup> *Cézanne is my favourite painter. My work is closer to him than to any other artist (...) I learned everything from Cézanne, his use of colour, light, the diagonal, and space – how to use the centre and the edges. His images are not framed by the boundaries.*

carros velozes logo no plano seguinte (BROOKNER, DVD, 1987). Esses planos diversos foram usados nos cenários de *Einstein on the Beach*, por exemplo, em que há uma espaçonave e um trem em planos diferentes.

Após as primeiras obras classificadas como colagens, Wilson opera uma mudança em direção ao paralelismo, desenhando o palco em linhas diagonais, aproveitando o espaço aéreo e privilegiando uma divisão vertical. A partir do uso de elementos como esses surgiu a alcunha “teatro de imagens” (PAVIS, 2013). De forma contrastante, Wilson usa planos verticais como quadros compostos, e profundidade, também muito valorizada. Em Wilson, nada é por acaso: cada centímetro do espaço é usado com algum propósito, sendo habitado artisticamente.

Um exemplo de contraste no uso dos planos está em *O retorno de Ulisses à pátria*, ópera que montou em 2011 para o Scala de Milão, na qual Wilson coloca painéis que remetem aos cenários oitocentistas, bidimensionais. Porém, desse enorme painel imóvel caem maçãs, objetos tridimensionais inseridos ali de forma surpreendente.

Outro cenário contrastante foi criado em 1998 para *Péleas e Melisande*, em que a música evocativa e orquestral de Debussy ecoa sobre um cenário espartano, frio, composto por seu painel tipicamente azul e poucas linhas. O canto era puro, mas os movimentos realizados pelos atores, ameaçadores.

O artificialismo da atuação e dos elementos cênicos de Wilson também se choca com a busca pela verdade enquanto verdadeira presença teatral. Simples objetos fora de lugar ecoam ainda a noção de ruptura com o óbvio e com o real, como acontece com a rocha que eclode no cenário de *A dama do mar* (cena 1). Foi o caso também do uso de um candelabro barroco situado sobre uma pedra em seu *Hamlet* – e não num salão barroco, como seria de se esperar pelo estilo do objeto. É possível dizer que a tensão que emerge desses contrastes compõe uma característica dos trabalhos de Wilson.

Uma recomendação dada pelo diretor é “escute os quadros” – para ele, o teatro nunca se distancia das artes plásticas. Em *A encenação contemporânea* (2013), Pavis define Wilson como precursor do teatro de imagens. Pavis destaca ainda o uso da sonoplastia, nomeando-o como um dos poucos criadores autorais cujas “experiências extremas e ‘apaixonantes’”



permitem “considerar o texto como puro material sonoro”, já que tais artistas “não se impõem como missão ‘encená-lo” (PAVIS, 2013, p.313). Além de Wilson, entrariam nessa categoria Romeo Castellucci, François Tanguy e Frank Castorf, de acordo com o teórico francês.

Tornando-se dança e interpretação rítmica, a encenação da atualidade, de Wilson a [Tadeuz] Kantor, expulsa o significado muito bem compreendido para consagrar-se a imagens mudas e silenciosas, ou seja, à do significante recusando-se o mais longo tempo possível à interpretação e aos signos". (PAVIS, 2013, p. 377).

É interessante ressaltar que não seria adequado usar a expressão “quadros vivos”<sup>42</sup> para Wilson, visto que o termo remete à montagem de cenas imóveis. “Em Wilson não são imagens fixas. Ele trabalha imagens no tempo, diferentemente de um pintor”, afirma o produtor Ivan Nagel no documentário *Bob Wilson & The Civil Wars* (BROOKNER, DVD, 1987).

Poucos diretores de teatro se comparam a Robert Wilson em sua maestria das técnicas de iluminação, bem como no desenvolvimento de equipamentos avançados e adaptados especificamente a suas produções. Ele próprio “admite” como suas referências em termos de uso da luz o contemporâneo Giorgio Strehler e o vanguardista Adolphe Appia. Poderíamos citar ainda o exemplo de Wieland Wagner, neto do compositor, que, nos anos 1950-60, dirigiu o festival de óperas wagnerianas de Bayreuth, na Alemanha, e ali introduziu novos conceitos de encenação, privilegiando a iluminação em cenários minimalistas.

Da mesma forma que Wieland Wagner inovou ao eliminar a abertura da cortina em suas óperas, revelando o palco aos poucos por meio da iluminação, Wilson reitera que a luz é o elemento que confere a delimitação do espaço. Para ele, a luz é o elemento que ajuda a “ver e ouvir” (SHEVTSOVA, 2007, p.63). Com frequência, comentários sobre seus espetáculos afirmam que a iluminação em Wilson ganha protagonismo.

Tecnicamente, seu uso da luz aprofunda as pesquisas de Adolphe Appia em relação à iluminação de atores: o diretor suíço acreditava ser necessário iluminar as “três dimensões” do corpo do ator, ao invés de privilegiar apenas

---

<sup>42</sup> Esse termo vem à mente ao se pensar que seus cenários compõem uma série de quadros milimetricamente trabalhados.

duas dimensões. Durante os ensaios, Wilson realiza esse tipo de ajuste, que pode levar inúmeras horas, até que cada marcação de luz seja estabelecida. O diretor ficou conhecido também pela capacidade artística e técnica de iluminar apenas partes do corpo, destacando em um momento a mão de um ator<sup>43</sup>, ou só o rosto etc. A luz também tem propósitos dramáticos e narrativos, substituindo, muitas vezes, o papel que o psicologismo tem no teatro realista. Ela nunca é simplesmente um elemento extra, mas aquela que conduz o texto e a música (SHEVTSOVA, 2007, p.65 e 69). A forma como Wilson utiliza a luz explica o frequente painel branco situado ao fundo de seus cenários, sobre o qual o diretor projeta diferentes cores de luz ao longo das cenas.

Um exemplo que pode ser citado é sua versão de *Woyzeck* (2000), em que utiliza um ciclorama pelo qual passam diferentes cores, todas indicando o aprofundamento da deterioração da psicologia do personagem-título, até o assassinato da noiva Marie, durante o qual a cena ganha o tom de vermelho. Cabe citar a coloração de azul que tem marcado as últimas produções de Wilson e se tornado uma marca registrada.

Outra alcunha frequente utilizada para o trabalho de Wilson é “teatro do gesto”. Desde as primeiras performances e colagens dos anos 1970, percebe-se a apreciação pelo movimento lento, numa estética que se assemelha ao teatro Nô japonês. Essa referência surgiu cedo, ainda em 1967, quando Wilson realizava suas primeiras performances em Nova York. Conforme relatado por Luiz Roberto Galizia, Wilson participou naquela época de um laboratório de exercícios propostos por Jerome Robbins em que o ponto de partida era justamente o teatro Nô. Em *The Civil Wars* (1982-1985), um interlúdio era realizado nesse mesmo estilo. Desde suas primeiras peças, o diretor absorve padrões de movimento desacelerado e codificado como nos katas orientais.

Apesar de a mídia performativa trazer um imediatismo visual e auditivo, é patente a forma como Wilson alonga o tempo. Tal como no teatro Nô, essa característica concentra o poder dramático nos momentos de não movimento, quando não se vê o gesto explícito projetado no espaço, mas a musculatura tensionada do ator está prenhe de movimentação interior. Conforme descreve

---

<sup>43</sup> A mão do próprio Wilson ganha destaque no monólogo *Hamlet*, de 1995, em que ele atua, numa sequência ao estilo “cabaré”, divertida, em que sua mão aparece antes de o restante do corpo ser iluminado. (SHEVTSOVA, 2007, p.64).

Christine Greiner, “estima-se que haja cerca de 250 movimentos-modelo [no teatro Nô], embora a maioria consista em variações dos 30 kata básicos, combinados e repetidos sem uma estrutura regular.” (GREINER, 2000, p.71). Eles podem ser classificados como realistas (correspondem ao texto e descrevem uma ação), simbólicos (estilizados em relação aos gestos da realidade) e abstratos (sem relação com a realidade nem significado específico).

Antes de Wilson, a arte oriental exerceu influência sobre muitos artistas desde os primeiros contatos interculturais. Ficou célebre a definição do pintor Paul Claudel do teatro Nô como “alguém que chega” (referindo-se à ênfase na presença do ator e nas convenções seguidas), enquanto no teatro dramático está-se à espera de “algo” que chegará, ou sucederá (citado por LEHMANN, 2007, p.95). Outros já haviam investigado e se apropriado dos conceitos de dramaturgia e movimento do nô. Ainda em Maurice Maeterlinck temos o “teatro estático”, e diversos outros nomes trazem alguma referência da arte japonesa. Um fator importante para a permanência do nô como clássico relevante é a inseminação que realizou em diferentes culturas desde o século 19. Uma das primeiras circunstâncias foi sua descoberta pelo dramaturgo e poeta irlandês W.B. Yeats, que bebeu nas fontes do nô para escrever uma peça dançada nos moldes do teatro japonês, *At the Hawk's Well (No poço da mulher falcão)*. A obra aprofundou sua experimentação com a ruptura em relação ao realismo, num processo de abertura ao simbólico. A personagem metade humana, metade ave lembra a figura da *shite*, protagonista do nô e que muitas vezes representa um espírito. A peça foi reconduzida ao berço de sua inspiração, tendo sido adaptada ao teatro Nô em várias ocasiões, e hoje integra o repertório japonês. Esse relato é bastante pormenorizado no livro *Teatro Nô e o Ocidente*, de Christine Greiner.

A contaminação do nô nas artes ocidentais – e a subsequente retroalimentação – também ocorreu no teatro de Bertolt Brecht, de quem normalmente se conhece mais a relação com a arte chinesa. Do Nô, ele absorveu o conceito de apresentar um personagem no lugar de representá-lo. E, a partir do clássico Nô *Tanikô*, o dramaturgo criou a peça *Aquele que diz sim*, de 1930. Na versão japonesa, uma comitiva que sobe a montanha

sacrifica um jovem que adoece, e a crueldade do ato leva à intercessão para que o mundo sobrenatural lhe devolva a vida. Brecht parou na morte do rapaz. A reação emotiva dos estudantes que se depararam com a tragédia – trata-se da fase didática de Brecht – levou à elaboração de uma continuação, *Aquele que diz não* (1931-32). Nessa etapa, o jovem enfermo é constrangido a aceitar o sacrifício, já que esse seria seu dever moral para com o grupo, mas recusa a morte.

Em Wilson, o extremo rigor e exuberância das cenas, que podem ser vistas como quadros, e a ênfase no movimento são características mantidas sempre. A cada nova produção, o diretor realiza laboratórios com o elenco em que explora de forma aprofundada diferentes movimentos. No processo de elaboração das cenas, alguns desses movimentos chegam a ser utilizados, mas o que se mantém é somente a forma exterior, sem significados psicológicos, mais como fenômeno do que como causa. (GALIZIA, 2011, p. 62).

Com corpos planos que são quase figuras geométricas, a “extensão do período de manifestação de um gesto” (GALIZIA, 2011) em Wilson obriga o espectador a buscar com o olhar o subliminar, sem interpretações explícitas. A cena coreografada é uma das características citadas por Hans-Thies Lehmann (2007) ao colocar Wilson como exemplo cabal do teatro pós-dramático, “neolírico”, em que o espectador requer a leitura de diversas linguagens justapostas: a iluminação fria e fantasmagórica, a maquiagem desumanizante, os cenários minimalistas e geométricos, a música repentina e estridente, assim como a palavra usada de maneira artificial são todos elementos de seu teatro formal e coreografado (LEHMANN, 2007).

O formalismo de Wilson, característica apontada de pronto quando se discorre sobre seu trabalho, passa pela estilização do uso da voz dos atores, dos movimentos e gestos. Marvin Carlson menciona que a manipulação feita por Wilson de espaço e tempo<sup>44</sup>, a fusão das artes de performance e das artes visuais e orais, a utilização das causalidades e das técnicas de colagem na construção, o uso que faz da linguagem para o som e a evocação, em vez de

---

<sup>44</sup> Em relação a essa manipulação do tempo, é interessante observar que essa característica esteve presente nas primeiras ações formadoras de vanguarda, como na performance *4'33"*, de John Cage, de 1952 (CARLSON 2010, p.109), em que um pianista permanece durante quatro minutos e trinta e três segundos em silêncio – enquanto isso, os ruídos produzidos pela plateia e demais sons do ambiente acabam fazendo parte da apresentação.

um sentido discursivo, tudo isso mostra sua relação estreita com a obra experimental em teatro, música, artes visuais e dança (CARLSON, 2010, p.126).

Desde as primeiras montagens, Wilson joga com a longa duração dos espetáculos, como nas 12 horas de *The Life and Times of Joseph Stalin* (1973) ou na prolongação performática ao longo de uma semana nas montanhas de Shiraz em *Ka Mountain and Gardenia* (1972). Conforme as palavras de Lehmann, “se uma montagem de Wilson dura seis horas, a experiência teatral determinante não é a duração objetiva que a princípio se encontra em primeiro plano, ‘a hora’, mas a experiência imanente da extensão do tempo.” (LEHMANN, 2007, p.307). O próprio diretor considera que a manipulação na noção de tempo de maneira nenhuma utiliza a “câmera lenta”, e sim os tempos da natureza. Ele menciona que usa “o tipo de tempo natural pelo qual o sol se põe (...) Eu dou tempo e espaço para pensar<sup>45</sup>” (WILSON, citado por SHEVTSOVA, 2007, p.56). Essa extensão temporal é potencializada pela repetição de movimentos, que nos transporta como que a uma dimensão paralela de tempo e espaço onde nada disso mais faz sentido.

Em nenhum momento da carreira Wilson trouxe ênfase para o significado das narrativas: “Você não precisa ouvir as palavras, porque elas não significam nada. Você apenas aproveita o cenário, os arranjos arquitetônicos no tempo e no espaço, a música, os sentimentos que eles evocam. Escute os quadros”, diz o diretor, comentando sobre *Einstein on the Beach* (citado por CARLSON, 2010, p.126). O depoimento de um arquiteto brasileiro sobre a montagem da ópera *Madama Butterfly* de Robert Wilson (1993), estreada em Paris, proferirá mais elementos a respeito do uso de recursos visuais em cena:

Cenários de ópera oscilam entre um opulento refinamento zefirelliano em montagens de época até estilizações abstratas de bom gosto espartano. Entre esses dois extremos estão produções que podem passar por *kitsch* barato que lembra o teatro escolar. A montagem de Robert Wilson para *Madame Butterfly* chama atenção pela simplicidade, pela economia de recursos, não financeiros, mas visuais. Um fundo branco, as faixas pretas que separam o palco das coxias, um caminho serpenteando pelo palco. Uma cadeira assimétrica, escultórica. Cores, apenas: preto, branco, cinza e os tons naturais da madeira ou da pele, tanto no cenário como no figurino. O personagem Pinkerton veste branco, enquanto Sharpless veste preto.

---

<sup>45</sup> (...) *I use the kind of natural time in which it takes the sun to set (...) I give you time and space in which to think.*

O príncipe Yamadori canta nu da cintura pra cima. A família de Cio Cio San agita veementemente suas roupas brancas quando a proscree porque ela ousou frequentar a igreja do amante americano. Kate chega num vestido branco de crinolina ocidental, que contrasta com todas as outras roupas. Cio Cio San quer receber Pinkerton usando seu vestido de noiva, e Suzuki vai buscá-lo: são apenas duas mangas de um kimono que ela cuidadosamente veste em cena sobre a roupa que já está usando. E luz. Uma tela branca. Vazia. Branca. Sem imagens projetadas. Mas pelas gradações e tonalidades podia-se adivinhar a baía de Nagasaki: uma porção escura de terra no primeiro plano, a luz do céu refletida na água, uma estreita faixa de terra no outro lado da baía e as nuvens acima. O contexto japonês de *Madame Butterfly* pede um sopro do Oriente, e a opção pela simplicidade zen é uma resposta adequada. A execução eficaz, um trabalho de mestre. Quando vista pela primeira vez, essa montagem ousada e simples representa um contraste com tudo aquilo que se viu antes, como um divisor de águas. Que impressiona pela síntese, por chegar à essência, e sensibilizar tanto. A economia visual libera mais espaço para a emoção do drama na música de Puccini.<sup>46</sup>

É interessante observar a forma como Wilson traz sua estética para obras clássicas como essa, oferecendo versões que se distanciam da tradição – aliás, inserem-se numa tradição estética própria de Wilson.

### 3.4 RECEPÇÃO A BOB WILSON

Assim que se começa a estudar a obra de Robert Wilson, surge a curiosidade em relação a como foi sua acolhida inicial por parte da plateia, visto que sua estética rompe com várias tradições. Conforme Calvin Tomkins relatou na crítica intitulada *Time to Think* sobre a estreia de *The Life and Times of Joseph Stalin* em Nova York, em 1973, muita gente foi embora ofendida já após o primeiro ato; outros ficaram algumas horas, e, surpreendentemente, outro grupo resistiu as 12 horas de duração completa (citado por GALIZIA, 2011, p.153). Apesar da quase completa ausência de sentido, a concretização de sua obra só termina com a recepção: sabe-se que na verdadeira obra de arte total, a plateia é parte fundamental.

Wilson afirma no documentário *Bob Wilson & The Civil Wars* que ele se importa com a plateia, mas que as melhores peças são feitas quando o artista realiza exatamente aquilo que lhe apraz (BROOKNER, DVD, 1987). Roberto Galizia define a audiência dos seus espetáculos como um “estado de espírito

---

<sup>46</sup> Depoimento não publicado, concedido pelo arquiteto Gerson Smal Staehler.

contemplativo”, o que novamente evoca as peças como paisagem (GALIZIA, 2011, p. 154).

Galizia refere-se ainda a procedimentos da psicanálise que, ao seu ver, surgem no teatro de Wilson pela forma como ele “liga cada espectador a seu imaginário simbólico, de uma maneira característica da psicologia profunda pós-freudiana” (GALIZIA, 2011, p. 155). Hoje observa-se certa repetição da fórmula, apesar de seu teatro ainda ser considerado vanguardista e experimental por muitos. Pode-se talvez usar o termo “gourmetização”, visto que sua assinatura confere aos espetáculos uma aura de consumo:

Suas óperas e peças de teatro são produtos caros, fartamente subvencionados, integrados à grande indústria cultural e, muitas vezes, mitificados tanto pela crítica, quanto pelo público. (...) Alguns críticos apontam repetição de fórmula e mesmo auto-paródia. Sem dúvida a deglutição rápida das inovações e um ambiente de “valeduto” teórico ajudaram a empurrar seus espetáculos para a roda-viva da grande indústria do entretenimento. Eles acabaram se integrando com relativa facilidade ao ambiente morno e seguro do establishment cultural. De outro lado, não se pode ignorar as resistências do diretor, seja pela insistência em aprisionar o tempo, construindo encenações lentas, que dilatam o espaço-tempo convencional, tão na contramão da vertigem televisiva e cinematográfica dominante, seja pela recusa da significação, resistindo em fornecer imagens acompanhadas dos seus reconfortantes referentes. (KINAS, 2007).

Esse aspecto comercial do trabalho de Wilson é reforçado pela venda de produtos como livros de desenho, quadros e ilustrações em seu site. Outro aspecto criticado na obra do diretor é a repetição de um padrão de linguagem, que não deixa de ser excelente, porém é visto como antigo a partir dos anos 2000.

É inegável o quanto Bob Wilson é fundamental ao entendimento do teatro contemporâneo. Seus primeiros espetáculos, sobretudo os criados em parcerias com Philip Glass e Christopher Knowles são determinantes ao teatro atual, pois elevaram ao máximo a dimensão do teatro total em que as linguagens artísticas convivem com igual importância. Assim, o universo estético em cena foi ampliado a ser uma realidade artística também. Para além disso, Bob criou um vocabulário cênico muito particular e inconfundível, algo extremamente difícil de ser conquistado. Nessas muitas décadas, portanto, muito foi feito por ele e pelos desdobramentos de suas criações. No entanto, hoje tais códigos já foram decifrados e delimitados, tornando o próprio criador uma repetição dele mesmo. Nada há de errado em se manter fixo à linguagem que se criou, mas nem sempre os espetáculos mais recentes são tão interessantes como criações, pois se limitam a ser a aplicação dessa linguagem à narrativas. Significa dizer, então, que tais espetáculo acabam prisioneiros de um jeito de fazer teatral e menos abertos às

investigações daquilo que a linguagem pode ainda verticalizar<sup>47</sup>.  
(FILHO, 2016).

Na sequência, é feita uma análise das adaptações de Wilson e também de Ibsen ao longo do tempo, incluindo o contato dos brasileiros com a obra dos dois artistas.

---

<sup>47</sup> Conforme depoimento concedido por e-mail pelo crítico Ruy Filho em 08/04/2016.



## 4 IBSEN E WILSON NO PALCO

### 4.1 ADAPTAÇÕES DE IBSEN

As poéticas de Ibsen e de Robert Wilson foram sendo buriladas ao longo de suas carreiras. Da mesma forma como Ibsen escreveu durante toda a vida, Wilson soma quase 50 anos de carreira desde o início em Nova York no final dos anos 1960. O que o diretor faz com a obra de Ibsen acaba por renovar sua relevância ao potencializar questões presentes no texto.

As duas últimas décadas do século 19 testemunham o triunfo das peças de Ibsen, quando o autor se torna um dos principais dramaturgos europeus. Sua obra foi usada como bandeira de vários movimentos: o socialista, o feminista, o simbolista. Muitas vezes, porém, seu radicalismo ideológico era “amenizado” para convir melhor às plateias acostumadas à fórmula da peça bem feita. Ao longo de várias décadas, suas peças foram levadas aos teatros da Europa, muitas vezes, com alterações: um bom exemplo é Nora de *Casa de bonecas* permanecer parada na porta, sem sair por ela<sup>48</sup>.

Uma das primeiras adaptações a partir da obra de Ibsen ocorreu em 1884, na Inglaterra, e também promoveu modificações bastante radicais, que foram inclusive criticadas pelos entusiastas do autor na época. Com o título *Breaking a Butterfly*, essa versão de *Casa de Bonecas* realizada por Henry Arthur Jones e Henry Herman mudou o nome dos personagens (Nora é Flora, ou “Flossie”). A mudança vai além desse detalhe: apesar de a intriga central ser a mesma, o final é o tradicional *happy-end* da peça bem-feita, com o marido assumindo a culpa no lugar da esposa e ele próprio se livrando do delito. É claro que Flora permanece no lar ao final. Diante de tamanha “amenização” da potência do texto, a crítica foi ferrenha:

---

<sup>48</sup> Shakespeare também passou por isso, não apenas em sua “domesticação” no moralizante século 19, quando editou-se um *Family Shakespeare*, mas também no próprio século 17, quando Nahum Tate faz, em 1681, um *Rei Lear* em que Cordélia permanece viva e se casa com Edgar.

Os adaptadores tiveram medo seja da grandeza da peça (...) ou do público inglês (...). Tiveram medo de enfrentar a questão trágica [do casamento], e lidar com ela da forma trágica de Ibsen. (...) E um sentimento de pena que é na realidade dor vem com a reflexão de que uma oportunidade dramática magnífica, a chance de ensinar nosso público burguês algo sobre o que a vida é e portanto o que uma peça deveria ser, fora, impensadamente, malvadamente jogadas fora<sup>49</sup>. (AVELING, 1884, citado por SILVA, 2007, p.22).

Em 1892, a montagem que Lugné-Poë e Camille Mauclair realizam em Paris de *Um inimigo do povo* foi polêmica, “não somente pelas inovações que os simbolistas trouxeram para a cena – como o uso da iluminação, das cores, do movimento e do arranjo cênico, servindo antes à evocação do que à verossimilhança –, mas sobretudo porque a peça foi apresentada em termos explicitamente anarquistas.” (SILVA, 2007, p.28).

Um pouco adiante no tempo, no início do século 20, o autor norueguês torna-se um clássico entre teóricos de vanguarda, especialmente os simbolistas que debatiam o conflito entre a visão abstrata do drama e sua representação física. Naquele início de século, inovações técnicas de encenação contribuíram para o aumento do interesse das peças de Ibsen nos palcos europeus. Em 1906, Max Reinhardt e Edvard Munch montam em Berlim *Os espectros*.

O pintor também ilustrou em um quadro a obra *A dama do mar*, retratando uma sereia em conflito entre o mar e a terra, conforme a figura 2. Nessa pintura, o artista revela sua tendência simbolista e o viés expressionista que seu trabalho tomava, representando a ligação dessas correntes com as peças de Ibsen.

---

<sup>49</sup> *The adapters were afraid either of the greatness of the play they had to take in hand or of the English public (...). They have feared to face the tragic question [of marriage], and to deal with it in Ibsen's tragic way. (...) And a feeling of sorrow that is positive pain comes with the reflection that a magnificent dramatic opportunity, a chance of teaching our bourgeois audiences something of what life is and therefore what a play should be, have (sic) been thoughtlessly, recklessly thrown away.*

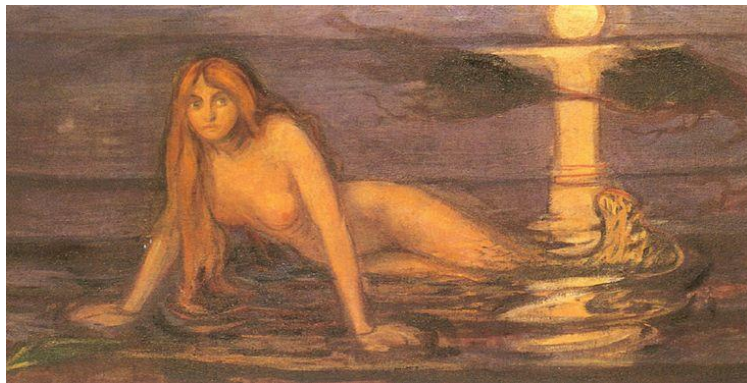


Figura 7: O quadro A dama do mar, de Edvard Munch, de 1896. Fonte: Reprodução.

A montagem realizada por Edward Gordon Craig de *Rosmersholm* (1906), com a participação de Eleonora Duse, em que usou dez refletores criando variações de luz e cor, e a *Hedda Gabler* encenada por Meyerhold em São Petersburgo (1906) foram algumas das primeiras adaptações de Ibsen que romperam com os padrões realistas de encenação e interpretação, fazendo uso da teatralidade, estilização e sugestão, recursos que anteciparam o que Wilson faria.

Enquanto no século 19 a leitura de Ibsen mais corrente passava pelo feminismo e socialismo, por volta de 1920 ele é absorvido completamente pelo mercado teatral, mas pela perspectiva da análise da vida interior e da psicanálise. Nora e Hedda não são mais revolucionárias, e sim mulheres mal resolvidas com traumas de infância. Em *Minima Moralia* (escrito entre 1944 e 1947), Theodor Adorno escreve sobre a constante luta identitária da mulher em Ibsen. Para ele, as mulheres de sua época (as "netas" de Nora, ele escreve), apresentam retrocesso em seus ideais feministas se comparadas às personagens do autor (ADORNO, 1945, sem indicação de página)<sup>50</sup>.

O fato de haver tratado de questões bastante relacionadas ao seu contexto, como a emancipação feminina, fez com que, futuramente, muitos encenadores colocassem Ibsen de escanteio, seguindo decisões políticas pessoais. Não faltaram também detratores, como o importante crítico francês Francisque Sarcey (1827-1899), que referiu-se ao que chamava a "invasão do bárbaro do Norte" (citado por SILVA, 2007, p. 26) nos palcos franceses. Sendo

<sup>50</sup> Disponível em <<https://www.marxists.org/reference/archive/adorno/1951/mm/ch02.htm>>. Acesso em: 14 set. 2016.

um porta-voz legitimador da peça bem-feita, Sarcey não tolerou a inovação dramática pela qual Ibsen negava ao espectador uma exposição clara do passado dos personagens logo de início, fazendo esse desvelamento aos poucos – aliás, fazendo dessa revelação o objeto de sua escrita. A França e a Inglaterra registraram os principais movimentos de apoio, mas também de rejeição à obra de Ibsen.

Tornou-se folclórica uma crítica de jornal em especial, escrita por Clement Scott, do Daily Telegraph, após a estreia londrina de *Espectros*. “Um esgoto a céu aberto<sup>51</sup>”, foi a expressão usada por ele, conforme o relato de George Bernard Shaw, um dos membros fundadores do Théâtre Libre<sup>52</sup> de Londres, inaugurado com essa peça em 13 de maio de 1891 (SHAW, 1891, citado por ESSLIN, 1995, p.351).

Ao longo do século 20, a crítica, de forma equivocada, de acordo com Otto Maria Carpeaux, priorizou ora a fase realista de Ibsen, ora a histórica, sem entender a unidade da obra – unidade esta que o dramaturgo desejava comunicar, de forma que uma peça “pede” a seguinte, conforme Malcolm Bradbury avisa: “cada peça nasce da anterior” (1989, p.63). Entusiasta do autor norueguês, Carpeaux escreveu alguns artigos importantes sobre Ibsen, sempre afirmando não ser necessário reabilitá-lo, e sim restabelecer a apreciação dos valores permanentes que ele nos legou: o principal, reiterava, seria o “combate à mentira, a preocupação da salvação da alma humana que constituem a unidade interior de sua obra” (citado por SILVA, 2007, p. 265).

Enquanto teóricos como Carpeaux capitanearam o interesse acadêmico e crítico por suas inovações, houve também escritores que se declararam seus discípulos. No teatro temporalmente próximo ao criado por Ibsen, Gerhart Hauptmann (de *Os tecelões*, 1892) pode ser considerado um seguidor, tendo inclusive acompanhado Ibsen na mudança do “naturalismo” para o “simbolismo” (CARPEAUX, s.d., p. 53), para usarmos termos correntes mas que se tornam reducionistas em se referindo ao dramaturgo norueguês. Além dele, a escrita de Ibsen está em franco diálogo com a de George Bernard Shaw no que concerne a crítica à hipocrisia.

---

<sup>51</sup> *An open drain*.

<sup>52</sup> O teatro em seguida teria o nome mudado para Independent Theatre.

A literatura radicalmente inovadora de James Joyce se aproxima da escrita de Ibsen no quesito do embate com a tradição, assim como acontece com a grande maioria dos artistas que provocaram uma renovação estética. A devoção do autor irlandês em sua juventude pelo velho norueguês pode ser percebida numa carta<sup>53</sup> que escreveu a Ibsen em 1901, por ocasião do aniversário de 73 anos do dramaturgo. Nela, Joyce diz admirar o poder, a sátira, a técnica e a harmonia orquestral de Ibsen, reivindicando seu devido lugar na história do drama<sup>54</sup> (JOYCE, 1901).

Já a fase inicial de Arthur Miller revela traços ibsenianos pelo desvelamento de uma ação situada no passado. Sua primeira peça, *Todos os meus filhos* (1936) inclui um segredo na história pregressa de uma família relacionado à morte trágica do filho mais velho. A história se descortina mostrando a pacata rotina de um típico lar norte-americano. Porém, essa “cortina de fumaça” esconde mentiras, fraudes e o terror da descoberta da verdade. Podemos dizer que os herdeiros de Ibsen aprofundam sua preconizada “revolução da mente”, conforme analisado no capítulo 2.

Em relação às montagens históricas de *A dama do mar*, é preciso destacar que foi com uma versão dela para o palco que Aurélien Lugné-Poë estreou como diretor, em 1892, depois de se destacar como ator no Théâtre Libre de André Antoine. Como cenógrafo, contratou o artista impressionista Édouard Vuillard. A montagem foi tão bem-sucedida que Ibsen lhe concedeu todos os direitos de suas peças para montagens na França, e na sequência novas adaptações surgiram: em 1893, Poë abre seu próprio Théâtre de l’Oeuvre com uma montagem de *Rosmersholm*.

A grande atriz Eleonora Duse (1858-1924), “rival” italiana de Sarah Bernhardt (1844-1923), ficou consagrada especialmente por dois papéis: a Margueritte de *A dama das camélias* e Nora, de *Casa de bonecas*. Como Ellida de *A dama do mar*, apresentou-se pela primeira vez em Nova York, no antigo Metropolitan Opera House, nos anos 1920. Na verdade, ela estreara no papel

---

<sup>53</sup> Disponível em <<http://theamericanreader.com/6-march-1901-james-joyce-to-henrik-ibsen>>. Acesso em: 3 fev. 2016.

<sup>54</sup> *I have claimed for you your rightful place in the history of the drama.*

em 1909, depois do que interrompera a carreira por 12 anos, retornando com o mesmo papel<sup>55</sup>.

Além das leituras socialistas, feministas, psicanalíticas e simbolistas suscitadas pela obra de Ibsen ao longo do tempo, percebe-se a prevalência da tendência realista em montagens de *A dama do mar*, muito comuns no contexto universitário norte-americano. Mas, apesar dessa riqueza e variedade de tendências pró-Ibsen, surpreende a frequência com que o autor recebe críticas. Peter Szondi, em 1956, considera inadequada a escolha do formato teatral para as criaturas de Ibsen, já que, em sua opinião, elas estariam mais bem acomodadas em romances, aos quais conviria melhor a digressão temporal realizada pelo autor. Em outro contexto, Susan Sontag usa o termo “falho” para referir-se a *A dama do mar* de Ibsen, que, em sua opinião, optou por mesclar referências místicas e realistas, atenuando a potência que o texto poderia ter, caso o autor houvesse se concentrado em apenas uma dessas opções. Para sua adaptação, Sontag dá ênfase ao conteúdo sobrenatural apenas pincelado por Ibsen.

#### 4.1.1 Ibsen no Brasil

Apesar de tão relevante para a transição do drama tradicional para o drama moderno, Ibsen sofreu em sua recepção no Brasil a mesma amenização de que sua obra foi alvo na Europa, a partir de traduções e adaptações textuais de Enrico Polese que suavizavam o impacto crítico e renovador do autor (SILVA, 2007).

Além do acesso restrito a suas peças impressas, que chegaram ao país na forma de traduções em francês e inglês no final do século 19, o primeiro contato do país com Ibsen foi em 1895, quando o grupo do italiano Ermete Novelli trouxe *Os espectros* numa roupagem de “realismo tendencioso” (SILVA, 2007, p.40). Em 1899, uma trupe portuguesa encenou *Casa de bonecas* no Rio e em São Paulo, com o título *Nora*. Mas a obra chegou alterada, interpretada no antigo registro do melodrama. O crítico Oscar

---

<sup>55</sup> Nesse retorno, foi vista em Turim pelo futuro cineasta Lucchino Visconti, então com 15 anos. Na ocasião, o artista que aprendera com ela “como os atores devem atuar” (citado por SHEEHY, 2009).

Guanabirito escreveu na ocasião que não considerava “condizente o final de Nora”. Já Artur Azevedo criticou duramente Ibsen, sendo ele próprio um seguidor da escola de Sarcey. Na linha do francês, Azevedo grafou que *Casa de bonecas* colhia “fragmentos” de Augier, Dumas Filho, Meilhac e Halévy (FARIA, 2001), numa acusação de plágio que depois seria refutada pelos ibsenistas.

O naturalista e revolucionário encenador André Antoine veio pela primeira vez ao Brasil em 1903 trazendo sua montagem de *Espectros*, que havia sido estreada em seu Théâtre Libre, em Paris, entre 1890 e 1891 juntamente com *O pato selvagem*. *Espectros* teve uma recepção nada animadora no Brasil, tendo sido apresentada no Rio e em São Paulo. A crítica da época apontou que o enredo não possuía a estrutura desejável da peça bem feita – porém, ninguém aprofundou o tema difícil da hereditariedade determinista e naturalista presentes na peça. O ator italiano Novelli teve o desempenho elogiado no papel de Osvaldo, descrito como "de sangue frio, calma e perícia de um operador dissecando um cadáver" (FARIA, 2001, p.237).

Nos anos 1950, Otto Maria Carpeaux é nosso crítico mais autorizado a falar sobre Ibsen e critica a visão determinista e até racista de algumas obras, como *Os espectros*. Para o crítico, o elemento que permanece relevante na obra de Ibsen é a responsabilidade moral que, com frequência, leva à tragédia (por exemplo, na morte do banqueiro John Gabriel Borkman). Naquela época, a leitura histórica e social havia esmorecido, restando o conflito individual e a estética de Ibsen (SILVA, 2007).

A partir desse breve histórico de sua recepção no Brasil, Ibsen é tachado ainda hoje como um representante do pensamento burguês, ideia que atinge muitos encenadores. Pouco se encena de sua obra. Vale destacar aqui duas exceções: *Casa de bonecas* tem sido resgatado com frequência num contexto feminino (como na peça paulista *Teatro de bonecas, de 2014*, e na curitibana *O declínio do capital amoroso enquanto sarabanda, de 2015*); e a própria *Dama do mar*, que ganhou montagens bastante diversas, conforme apontaremos a seguir.

*A dama do mar* nunca havia sido montada no Brasil quando foi alvo de uma grandiosa montagem no Rio de Janeiro em outubro de 1996, com direção

de Ulysses Cruz. No lugar de um teatro tradicional, optou-se por um espaço alternativo: o píer da praça Mauá, à beira da Baía de Guanabara, onde foi construído um barracão todo fechado, mas com grandes persianas que abriam, em determinado momento, com vista para o mar. No local está situado hoje o Museu do Amanhã. A escolha foi bastante conveniente, visto que a peça escrita por Ibsen se passa aos pés de um fiorde, próximo à atracação de barcos de turismo, que em vários momentos são avistados pelos personagens.

Por outro lado, a concepção quase *site specific*<sup>56</sup> fez com que símbolos importantes da peça, como o mar, ganhassem corporificação realista. Na montagem de Cruz, 30 toneladas de areia fina compuseram o cenário, na forma de dunas, além de conchas e estrelas-do-mar. Um barco cedido pela Marinha realmente entrava em cena, trazendo o personagem Estrangeiro, que vinha de uma baía e atracava na casa de Ellida e Wangel. (SILVA, 2007, p. 82). Em entrevista<sup>57</sup>, o ator Hélio Cícero (que interpretou o protagonista Hartwig Wangel nesta montagem e também na *Dama do mar* de Robert Wilson em 2013) conta que, conforme outros barcos passavam pela baía, o elenco acenava para eles.

A coisa mais engraçada era na sessão de domingo, que era bem mais cedo, e a gente pegava o sol se pondo. E às vezes alguns navios de passageiro saíam nessa hora. Aí eu parava a peça, esperava o navio passar, dava tchau, porque as pessoas respondiam, era uma cena muito interessante<sup>58</sup>. (CÍCERO, 2015).

A escolha e operacionalização da locação alternativa partiu do diretor Ulysses Cruz, que considerou que montar uma peça de Ibsen no Rio de Janeiro soaria anacrônico sem um elemento que pudesse chamar a atenção do público, conforme ele relata em entrevista<sup>59</sup>:

Desde sempre achei que era uma peça que precisava de algum apelo maior para atrair o público, porque eu achava que Ibsen no Rio de Janeiro é meio anacrônico. E a peça não é propriamente uma peça simples, é uma tragédia muito visceral. Eu achava que precisava de algo que pudesse interessar a plateia. Então propus a ela [a atriz Cristiana Guimle] fazer num lugar alternativo. Ela era jovem e adorou a ideia, procuramos muitos lugares, até que me deram o endereço do lobby da Marinha, que recebia os passageiros dos transatlânticos. Na época, não tinha rota operando para o Brasil. Era um salão muito

<sup>56</sup> Obras criadas para um ambiente específico e que se relacionam com ele.

<sup>57</sup> A entrevista pode ser lida na íntegra no Apêndice 4.

<sup>58</sup> Trecho da entrevista realizada com o ator em março de 2015, não publicado.

<sup>59</sup> A entrevista com Ulysses Cruz se encontra na íntegra no Apêndice 5.



grande, e eu olhei para aquilo tudo e, quando saí, dei de cara com o píer. Fui andando, cheguei bem na pontinha e disse ‘puxa, vamos construir uma coisa aqui’. Fica bem no local onde hoje é o Museu do Amanhã. (CRUZ, 2016).

O fato de o diretor chamar a peça de “tragédia” chama a atenção, visto que amplia o leque de definições já destinadas ao texto de Ibsen. Questionado, ele comenta que considera Ellida um dos grandes personagens trágicos da dramaturgia do século 19:

Vejo essa peça como um dos momentos ibsenianos mais profundos, mais doloridos e facilmente identificáveis. O público se identifica com aqueles personagens. A Ellida é uma pessoa em busca de compreensão, que hoje em dia seria quase esquizofrênica, porque ela ouve o chamado do mar. Ela ouve vozes, tem uma perturbação terrível que não permite que ela tenha sossego. Vejo como um dos grandes personagens trágicos do século 19. E de grande relevância para o século 20, a partir de Freud, realmente é um tratado sobre a psique humana. Quando você vê por esse viés, é uma tragédia. Ela precisava se encontrar, era uma mulher em conflito, e vai criando mundos paralelos. Porque o conflito precisa ser resolvido, e a única forma é criar mundos paralelos que não existem, mas fazem todo sentido para a pessoa. (CRUZ, 2016).

Em 2004, outra montagem de *A dama do mar* foi realizada em Porto Alegre e também utilizou um armazém do cais do porto. A encenação foi resultado de uma oficina com as diretoras norueguesas Catherine Kahn e Anne Klovholt. Chamava-se *Ibsen Goes Brazil – A dama do mar*, e a produção realizou turnê na sequência pelo interior do país e pela Noruega e Paquistão.

Em 2012, outra montagem colocou Ellida no palco de São Paulo pela primeira vez, pelas mãos do diretor Sergio Ferrara. A protagonista era vivida por Ondina Castilho, que também interpreta a personagem na versão de Robert Wilson (papel dividido com Ligia Cortez, em sessões alternadas). O marido Wangel era feito por Luiz Damasceno, que futuramente seria o professor Arnholm na adaptação de Wilson. Um destaque dessa montagem foi o cenário de J.C.Serroni, composto por uma plataforma de madeira na extremidade do palco que simulava um píer, além de praticáveis de madeira que os próprios atores manipulavam pelo palco delimitando os espaços. De acordo com o diretor Sergio Ferrara,

a atração de Élida pelo mar é símbolo de sua busca e renúncia de liberdade pessoal. O que mais me chamou a atenção na personagem foi a compreensão de que havia uma necessidade de independência

para afirmar a sua escolha livre. Renunciar ao casamento, pedir o divórcio para poder fazer sua escolha. Eis a grandeza de Éliada: pouco importa o que escolherá<sup>60</sup> (FERRARA, 2012).

*A dama do mar* fechou uma trilogia de Ferrara baseada na obra de Ibsen. Ele montara em 2007 *O Inimigo do Povo*, e, em 2008, *O Imperador e Galileu*.

Outra versão carioca da peça surgiu em 2014, com texto de Maurício Arruda Mendonça e direção de Paulo de Moraes. O projeto nasceu da paixão da atriz Tânia Pires<sup>61</sup> pelo dramaturgo norueguês, que a tem levado a frequentes encenações e releituras de sua obra. A partir desse projeto, o diretor Paulo de Moraes encenou *A dama do mar* de maneira totalmente diversa da adaptação de Bob Wilson, em 2014. O grande destaque é o tanque de água, alto e estreito, em que os atores mergulham. Em depoimento, o adaptador do texto, Maurício Arruda Mendonça, natural de Londrina, relata o processo de trabalho:

Sempre achei a peça bastante interessante do ponto de vista simbólico. Achava Ibsen um tremendo gênio. Tem gente que o coloca depois dos gregos e de Shakespeare. De certa forma, é verdade, se você pensar nas telenovelas de hoje, é Ibsen puro, deriva dele. Achava interessante as personagens femininas fortes, sendo ele mesmo um libertário. Embora achasse um tanto quanto prolixo para o nosso paladar do século 20, 21, e muito tenso... é muito esmiuçado. (...) É uma peça intensa. Parti para o processo de enxugamento do Ibsen, de forma a deixar a peça com dez cenas. Limpei ao máximo, mas para minha alegria, não há traição, nem inventei em momento nenhum. Só deixei o texto mais contemporâneo. Sempre privilegiei o drama em detrimento do tom melodramático que Ibsen cria, principalmente em *A dama do mar*. Tentei revitalizar passagens onde a forma talvez seja inventiva de minha parte, mas o conteúdo jamais deixa de ser Ibsen<sup>62</sup> (MENDONÇA, 2015).

Pelas mãos de Paulo de Moraes, a encenação<sup>63</sup> resulta em um espetáculo de alto teor sensual, realizada como um comentário crítico ao casamento de conveniência, ao abandono das paixões em prol da segurança e às dificuldades de comunicação nos relacionamentos. Os tensos diálogos entre Ellida e Hartwig, que mantêm um tom cortês em Ibsen, ganham aqui o formato

<sup>60</sup> Disponível em <<http://favodomellone.com.br/a-dama-do-mar-de-ibsen-ganha-montagem-inedita-na-cidade>>. Acesso em: 3 fev. 2016.

<sup>61</sup> No final de 2015, a atriz estava em cartaz no Rio de Janeiro com *Ibsen venusianas*, peça com direção de Moacyr Góes inspirada nas personagens mulheres de Ibsen.

<sup>62</sup> Entrevista com Maurício Arruda Mendonça realizada por telefone dia 13 de novembro de 2015. Não publicada. A transcrição está disponível no Apêndice 6.

<sup>63</sup> Um vídeo da encenação completa está disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=rmo9mOIB7rE>. Acesso em 14/12/2015.

de discussões acaloradas. A crítica ao controle do marido sobre a mulher por meio de remédios é bastante explícita, e é citada ainda a histeria, doença à qual era atribuída no século 19 uma grande gama de perturbações das mulheres. Ellida diz: “Quero receber alta dessa casa de saúde”, ao invés de “quero a separação”.

Uma grande mudança surge no final, quando Wangel ameaça se matar no momento em que Ellida cogita ir mesmo embora, e o resultado é que ela corre para o marido e o impede de atirar contra si mesmo, enquanto ouve-se uma canção de ninar ao fundo. Essa opção transfere a perturbação para Wangel, e coloca no ar o questionamento de quem seria realmente o doente da relação.

Outro fato notável é que Mendonça tenha utilizado a lenda escandinava sobre focas que já foram seres humanos, da qual Susan Sontag também lança mão. Outra semelhança em relação à montagem de Robert Wilson é o uso do discurso indireto na cena de maior tensão, em que o Estrangeiro tenta atrair Ellida para partir com ele no navio. Mendonça mescla esse recurso com o discurso direto, num jogo de interações.

O final é como um epílogo, em que as irmãs Bolette e Hilde fazem um piquenique e citam diversos acontecimentos históricos ocorridos no ano de publicação de *A dama do mar* (1888), incluindo o edito da Lei Áurea no Brasil. As irmãs terminam dizendo: “E nós aqui presas entre cinco atos numa pequena estação balneária na costa setentrional da Noruega ao pé de um fiorde”.

Apesar de não ser uma das peças mais conhecidas de Ibsen, seja dentro ou fora do Brasil, *A dama do mar* foi alvo, como visto, de montagens que repercutiram a obra de Ibsen de uma forma bastante positiva entre os brasileiros.

#### 4.2 WILSON ADAPTADOR

As adaptações cênicas criadas por Robert Wilson carregam sua aura artística, simbolizada pela assinatura que criou ao longo da carreira e que hoje é facilmente reconhecível em sua estética considerada única. São marcantes

seus dois monólogos, em que ele próprio está em cena: *Hamlet* (1995), de Shakespeare, e *A última gravação de Krapp* (2009), de Samuel Beckett.

Seu trabalho é tão autoral que é difícil enxergar suas peças como obras realizadas por muitas pessoas, ainda que todas as partes sejam regidas por sua batuta de maestro-diretor. É um caso comparável aos filmes de Woody Allen, cuja assinatura levou o jornalista paranaense Irineo Baptista Netto a declarar que “ele é tão constante – e, para detratores, tão repetitivo – que daqui a pouco não vai mais fazer diferença o título do filme. Ele poderá adotar o esquema que Charles Chaplin usava nos anos 1920, quando as salas de exibição colocavam um cartaz dizendo: ‘Ele está aqui hoje’”<sup>64</sup> (BAPTISTA NETTO, 2015).

Coincidentemente, quando Robert Wilson é criticado, geralmente é por aplicar a mesma estética a inúmeros trabalhos, por “estar se repetindo”.

Nos últimos 30 anos dificilmente um criador de teatro tem mudado o teatro e seus recursos e ao mesmo tempo influenciado as possibilidades de reimaginar o teatro tanto quanto Robert Wilson. É claro que ele não foi poupado da sina comum pela qual em seus últimos trabalhos os recursos teatrais que um dia, em seu frescor, revelaram o sonho de uma época perderam muito de sua mágica, já que se tornam previsíveis e são empregados, algumas vezes, meramente como artesanato, de maneira levemente maneirista. (LEHMANN, 2006, p.77).

Se, por um lado, ele é apontado como o encenador que melhor sabe colocar um objeto em cena, por outro é comum que a ele se atribua uma constante “repetição da fórmula”. Se sua originalidade esteve na criação de um novo padrão de iluminação cênica, quase sempre desenvolvida por ele próprio, hoje esse uso da luz já é esperado em seus trabalhos, não chegando a surpreender pela inovação, embora o resultado estético de suas encenações sempre surpreenda.

Por outro lado, poucas vezes um trabalho de Wilson é criticado de forma isolada. Por exemplo, sua primeira adaptação de um texto ibseniano, *When We Dead Awaken* (1991), foi bem avaliada pelo então crítico do jornal *The New*

---

<sup>64</sup> Disponível em

<<http://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/um-manual-para-o-fim-de-semana-696y1wgmufvblgibrzv1goxn>>. Acesso em: 10 out. 2015.

York Times Mel Gussow. Em um texto publicado em 16 de fevereiro de 1991, o jornalista avalia que,

por causa de suas alusões e tintas épicas, a peça abre bastante espaço para a imaginação do diretor. E isso é marcadamente verdade no caso de Robert Wilson nessa primeira experimentação de Ibsen (no American Repertory Theater). Enquanto um artista conceitual, Wilson poderia sentir-se confinado pela ambientação doméstica de *Casa de bonecas*. Mas *When We Dead Awaken* funcionou como inspiração para sua marca de realismo mágico teatral<sup>65</sup>.” (GUSSOW, 1991).

Já a avaliação do mesmo jornal para sua adaptação de *Peer Gynt* (2005) foi negativa, inscrita numa crítica mais moralista, que requer fidelidade às fontes. De acordo com o jornalista Charles Isherwood,

em mais de três décadas como um reconhecido diretor de teatro e ópera, Wilson, cuja produção de *Peer Gynt* fica até domingo no Brooklyn Academy of Music, tem se mantido firme em sua própria estética reconhecível, estilizada e rígida. (Se todo mundo no palco se parece com um vampiro e atua como um sonâmbulo, Wilson está provavelmente no comando). (...) “Peer Gynt”, infelizmente, é um caso em que a técnica finamente calibrada do diretor prova-se mais restritiva do que inspirada, mais desidratada do que enriquecedora (...) Peer Gynt é um personagem que vive a partir de regras próprias; mas ele inevitavelmente aparenta estar numa camisa de força pelo universo formalista de Wilson<sup>66</sup>. (ISHERWOOD, 2005).

Como se pode notar por esse e inúmeros outros excertos da crítica jornalística, as análises que se faz das adaptações de Wilson, algumas vezes, esbarram numa decepção do crítico, que espera outro resultado no palco. Por outro lado, é interessante perceber que Wilson aprecia que seus trabalhos “contradigam uns aos outros”. Conforme relata em entrevista concedida nos anos 1990, ele provoca a si mesmo em relação ao que seria a coisa errada

---

<sup>65</sup> *Because of its allusiveness and its epic canvas, the play leaves ample room for directorial imagination. This is strikingly true in the case of Robert Wilson, in his first attempt at Ibsen (at the American Repertory Theater here). As a conceptualist, Mr. Wilson might find himself confined by the domesticity of "A Doll's House." But "When We Dead Awaken" acts as inspiration to his brand of theatrical magic realism.*

<sup>66</sup> *In his more than three decades as an internationally renowned theater and opera director, Mr. Wilson, whose new production of Peer Gynt plays through Sunday at the Brooklyn Academy of Music, has remained steadfast to his own stark, stylized, instantly recognizable aesthetic. (If everyone onstage looks like a vampire and acts like a sleepwalker, Mr. Wilson is probably in charge.) (...) Peer Gynt, unfortunately, is a case in which the director's finely calibrated techniques prove more constricting than illuminating, more desiccating than enriching. (...) Peer Gynt is a character who lives by no rules but his own; he inevitably seems straitjacketed in Mr. Wilson's formalist universe.*

para fazer da próxima vez, ou seja, nada de óbvio (DELGADO; HERITAGE, 1999). A irreverência presente em suas adaptações faz uso de interpolações ousadas. É o caso do Ato 5 de sua versão de *Peer Gynt*, que começa com o auditório às escuras enquanto uma voz recita um tratado científico em nada relacionado com o texto de Ibsen.

Há que se notar o fato de Wilson utilizar, a partir dos anos 1990, textos alheios, normalmente clássicos. Essa é uma característica de sua fase mais recente, após o diretor haver trabalhado com jogos cênicos de desconstrução da linguagem, “óperas” sem palavras e dramaturgias de fragmentos e semiologia, com destaque para a poesia cênica de Heiner Müller. (POTY, 2013).

O diretor faz uso dos textos-fonte de forma despojada, sem prestar uma reverência que alguns poderiam esperar no trato dos clássicos. Wilson já declarava nos anos 90 que “a obra é maior que o homem... Eu não acho que Shakespeare entendesse o que escrevia. É algo sobre o qual alguém pode pensar e refletir, mas não totalmente entender...”<sup>67</sup> (citado por SHEVTSOVA, 2007, p.70).

#### 4.2.1 Wilson no Brasil

A primeira apresentação de Robert Wilson no Brasil ocorreu em 1974 e foi realizada em grandes proporções, com a produção de uma versão brasileira para *The Life and Times of Joseph Stalin*, que estreara em 1973 em Copenhague. A montagem ocorreu a partir de um convite do festival de teatro internacional promovido por Ruth Escobar. Para evitar problemas com a ditadura, o título foi alterado para *A vida e a morte de Dave Clark* – o que se revelou irônico, já que Dave Clark era um bandido norte-americano. A experiência é fartamente descrita em *Os processos criativos de Robert Wilson* (GALIZIA, 2001).

Na descrição pormenorizada que Galizia faz do laboratório de ensaio, da produção e do dia de estreia, percebe-se outros usos da ironia. Ele chama a atenção para o anúncio que Wilson fez no palco do Theatro Municipal de São

---

<sup>67</sup> “The works are larger than the man... I don’t think that Shakespeare understood what he wrote. It’s something that one can think about and reflect on, but not completely understand...”

Paulo no início da peça, cerimonialmente enunciando cada uma das palavras do título. Assim que terminou, a cortina foi rapidamente erguida e um pôster de Stalin que se encontrava no centro do cenário foi escurecido e recolhido, como se o “impulso, o desejo e a energia de fazer o que o título anunciava, isto é, contar uma história com princípio, meio e fim, subitamente se evaporasse” (GALIZIA, 2011, p.127). Isso porque o restante do espetáculo mantinha apenas remota ligação com o tema do ditador russo.

Surpreendentemente, 60% do público paulistano permaneceu até o final do espetáculo de 12 horas. Conforme Wilson, a permanência mais longa é recorrente em países em que o inglês não é tão difundido, quando não é preciso “entender tudo literalmente, pois as palavras tornam-se apenas sons” (GALIZIA, 2011, p.153). De certa forma, a incapacidade da compreensão linguística liberta o espectador do hábito de procurar entender tudo o que está acontecendo (num espetáculo como *The Life and Times of Joseph Stalin*, essa definitivamente não é uma boa ideia). A figura 7 mostra uma das inúmeras cenas.



Figura 8: *The Life and Times of Joseph Stalin*, de 1973, por Robert Wilson. Fonte: [www.changeperformingarts.com](http://www.changeperformingarts.com)

Depois dessa passagem pelo Brasil, em que um elenco de mais de cem pessoas foi impactado pelo processo de trabalho de Wilson, uma nova

montagem foi apresentada no Brasil durante a 21ª Amostra de Teatro da Bienal Internacional de São Paulo. Foi em outubro de 1991, quando o diretor apresentou *When We Dead Awaken*, baseada na peça homônima de Ibsen, numa produção da American Repertory Theatre com atores norte-americanos. A estreia ocorrera em fevereiro daquele mesmo ano em Cambridge (Massachusetts).

Na sequência, em 1998, *Time Rocker*, chamada de “ópera futurista”, foi encenada no Rio de Janeiro, com 16 músicas originais de Lou Reed e temática relacionada a uma viagem no tempo. “Luzes, objetos e atores interagem como elementos de uma pintura. É a consagração do abstrato”, escreveu um crítico<sup>68</sup>. O trabalho de Wilson retornaria ao Brasil na forma de vídeos-arte em 2008 para uma exposição multimídia em São Paulo, ocasião em que o diretor também visitou a cidade (em 2011, as *Video Portraits* também foram exibidas no Instituto Moreira Salles, no Rio de Janeiro).

Em 2009, *Quartett* foi encenada no festival Porto Alegre Em Cena. O texto do espetáculo era uma adaptação de *As ligações perigosas*, de Choderlos de Laclos (1782), com texto de Heiner Müller e, no elenco, Isabelle Huppert. Essa participação marcaria o início de uma série de seis anos consecutivos de apresentações no país. Em 2010, foi a vez de *Happy Days*, de Samuel Beckett, trazida ao Brasil com a atriz Adriana Asti, também durante o Porto Alegre Em Cena. No ano seguinte o próprio Robert Wilson se apresentou no país com *A última gravação de Krapp* (2011), monólogo também encenado durante o festival Porto Alegre Em Cena.

Já 2012 foi o ano das óperas, com a apresentação no Theatro Municipal de São Paulo de *Macbeth*, *Lulu* e *Ópera dos três vinténs*. Em 2013 o diretor voltou a produzir uma versão brasileira para um espetáculo seu já existente: *A dama do mar*, montada a partir do roteiro, figurinos, cenário e luz produzidos anteriormente na Itália, Polônia, Noruega e Espanha, dessa vez com elenco brasileiro.

---

<sup>68</sup> 1998, sem indicação de autor. Disponível em <http://g1.globo.com/bomdiabrasil/0,,MUL880729-16020,00-EXPOSICAO+MULTIMIDIA+DE+ROBERT+WILSON+SURPREENDE+BRASILEIROS.html>. Acesso em 6 jun. 2016.



No ano seguinte, foi trazida ao Brasil *A velha*, novamente com um elenco de destaque internacional: o ator Willem Defoe, representante da vanguarda teatral ao lado do Wooster Group e o bailarino Mikail Baryshnikov, com texto do russo Daniil Kharms.

Em 2016, o diretor inovou ao utilizar um tema brasileiro, com elenco local, em nova produção em São Paulo. O jogador de futebol Garrincha foi escolhido como um anti-herói nacional na peça que leva seu nome, mas não apenas sua trajetória de sucesso e derrocada é abordada. Wilson se vale da lendária habilidade do jogador para driblar adversários como num balé, apesar das pernas tortas, e cria um espetáculo misto de dança e teatro. Além de preferir personagens reais que superaram dificuldades na vida,

a figura do ponta-direita mobilizou o encenador por uma gama de fatores, todos intrinsecamente ligados ao seu fazer artístico no teatro: 1) sua obsessão pelo movimento humano; 2) a possibilidade de iluminar com graça e beleza uma história trágica; 3) o fascínio por figuras, históricas ou não, que desafiam e superam adversidades.<sup>69</sup> (REIS, 2016).

Apesar de a mídia especializada destacar, por vezes, a repetição de uma mesma fórmula presente nos últimos trabalhos de Wilson, a recepção da crítica brasileira diante dos trabalhos que o diretor tem trazido ao país se revela quase totalmente positiva. Profissionais especializados nas artes cênicas rapidamente incluem em seus jornais, revistas e sites de publicação matérias apresentando as peças e, depois, críticas sobre elas. E o teor dos textos é frequentemente de louvor ao rigor da estética personalizada do diretor.

---

<sup>69</sup> Disponível em <<http://oglobo.globo.com/cultura/bob-wilson-explora-bale-de-garrincha-em-espetaculo-19023090>>. Acesso em: 6 abr. 2016.

## 5 A DAMA DO MAR DE SONTAG-WILSON

*Um texto é muito mais que uma sequência de palavras.*

**Susan Sontag**

### 5.1 ADAPTAÇÃO: A RECUSA AO PONTO FINAL

Para analisar a reescritura e a montagem de *A dama do mar*, realizadas, respectivamente, por Susan Sontag e Robert Wilson, cabe conceituar alguns pressupostos teóricos relacionados ao ato de adaptar obras de arte.

Apesar de *A dama do mar* não ser um texto tão conhecido, Henrik Ibsen certamente se qualifica como um clássico, e portanto é pertinente relembrar o tratamento que tais obras receberam ao longo da história. Em se tratando da Europa, durante as décadas de 1920 e 30, antes da chegada de revolucionários como Piscator, Brecht, Artaud ou Copeau, o texto clássico adaptado foi alvo de pesquisas meramente formais, “sem nova análise dramatúrgica, uma invenção de efeitos cênicos fáceis que dão [davam] ao antigo um ar novo, sem lhe modificar a perspectiva.” (PAVIS, 2008, p.51). Os críticos da época já polemizavam o fato de algumas encenações de obras clássicas tentarem uma reconstituição fiel, sem levar em consideração o público daquele momento (PAVIS, 2008, p.51), ou seja, recriações de obras de arte não eram cogitadas.

Bertolt Brecht trouxe uma contribuição relevante para a discussão da atualização dos clássicos, quando demonstrou a necessidade de se confrontar obras passadas com o presente, por meio de adaptações historicizadas. A perspectiva era partir do conhecimento dos mecanismos histórico-sociais da época retratada, o que era visto por ele como necessário para se transladar o texto para o presente e reativar seu significado dentro do contexto histórico-social do espectador que assiste ao espetáculo. Em relação a esse processo, Pavis menciona que “a historicização põe em jogo duas historicidades: a da obra no seu próprio contexto e a do espectador nas circunstâncias em que assiste ao espetáculo.” (PAVIS, 2011, p.197). As palavras de Pavis são elucidativas:

O historicismo seria o fantasma que pretenderia reconstituir tudo de acordo com a temporalidade e o horizonte de observação, portanto, da criação; a atualização seria a transposição completa da fábula dentro de um universo de referência que corresponderia exatamente àquele do receptor contemporâneo. A realidade da produção/recepção situa-se sempre entre estes dois casos-limite. (2008, p. 54).

Dentro desse contexto, certamente a obra do passado reclama, conforme Anne Ubersfeld, uma “adaptação aos nossos ouvidos” (2002, p.9). Segundo a autora, a leitura que se faz dos clássicos sofre deslocamentos relacionados ao tempo histórico, com mediações inclusive de cunho ideológico (por exemplo, a *Odisséia* mantinha uma função social entre os gregos da Antiguidade que hoje passa despercebida). Para citar um exemplo do século 19, o valor da honra pessoal e familiar conforme retratada na escrita de Jane Austen hoje é lido, correntemente, como exageros fúteis da burguesia.

As palavras de Ubersfeld, “ler hoje é des-ler o que foi lido ontem” (2002, p.12), dão ênfase ao fato de que, a partir do momento em que todo o processo de comunicação de uma obra é abalado, a mensagem também não permanece intacta. No caso do teatro, a montagem de um clássico será representada “num outro lugar cênico, com atores cujo estilo de representação não tem nada a ver com os atores da época, com convenções cênicas diferentes” (2002, p.16-17). É necessário, portanto, refletir sobre a forma com a qual uma determinada obra clássica se interrelaciona com os dias de hoje, para não se correr o risco de “ter para com o texto o mais profundo respeito sem, entretanto, produzir o menor sentido” (UBERSFELD, 2002, p,17). Em relação a Ibsen, vimos como suas peças foram recebidas de diferentes formas ao longo dos séculos 19, 20 e neste início do 21, e toda essa bagagem dialoga com nossa leitura hoje. Além disso, tanto Robert Wilson quanto Susan Sontag foram receptores de Ibsen, para depois se tornarem emissores de um novo texto.

O estudo da recepção torna-se, portanto, fundamental para se pensar as adaptações. Um dos conceitos fundadores desse aparato teórico foi introduzido em 1968 por Roland Barthes (1915-1980) no artigo-manifesto *A morte do autor*, em que ele refuta a sacralização de escritores como gênios originais. Ao defender que “o texto é um tecido de citações” anteriores, Barthes

(2004)<sup>70</sup> valoriza a importância do leitor dentro do processo comunicativo, o que implica a “morte do autor” e o “nascimento do leitor”. Por esse prisma, é refutada a ideia de que um autor é o detentor do significado final e das chaves de leitura necessárias para a compreensão: “uma vez o autor afastado, a pretensão de ‘decifrar’ [grifo do autor] um texto torna-se totalmente inútil”, ensina Barthes (2004, p.4). Trata-se de um pré-requisito para se apreciar *A dama do mar* de Sontag e Wilson, cujo final é aberto e pode ser absorvido pelo leitor/espectador como este desejar.

Esse receptor que agora está no ápice das atenções traz para o ato de leitura seu repertório e, conseqüentemente, interpretações múltiplas para uma determinada obra. Dentro do pensamento elaborado por Patrice Pavis (2008, p.49) a respeito das adaptações teatrais no cruzamento entre culturas, está o alerta de que é o horizonte de expectativa do público que determinará a recepção efetiva, e não aquilo que o diretor/encenador tem como proposta. Ou seja, “esta abertura para um auditório renovado é justamente uma condição ‘sine qua non’ de um retorno aos clássicos” (PAVIS, 2008, p.50). Certamente, aquele leitor com menos repertório irá ler (ouvir, assistir) e compreender de forma diferente daquele que tem um repertório maior, capaz de estabelecer várias interrelações, e até, quem sabe, relações que o próprio autor não fez. Nesse sentido, somos todos receptores e emissores, de acordo com as teorias da recepção. A construção da obra se completa no ato da leitura/representação de uma peça teatral.

É a partir dos anos 1980 que a negação de um sentido único e superior da obra clássica torna-se quase que unânime, e as adaptações pretendem-se isentas de “significação estável” (PAVIS, 2008, p. 55). Tal pensamento é herdeiro da análise feita por Julia Kristeva a respeito do dialogismo de Bakhtin, que, segundo ela, “designa a escritura simultaneamente como subjetividade e como comunicatividade, ou melhor, como intertextualidade; face a esse dialogismo, a noção de pessoa-sujeito da escritura começa a se esfumar para

---

<sup>70</sup> Disponível em

<[http://www.artesplasticas.art.br/guignard/disciplinas/critica\\_1/A\\_morte\\_do\\_autor\\_barthes.pdf](http://www.artesplasticas.art.br/guignard/disciplinas/critica_1/A_morte_do_autor_barthes.pdf)>. As indicações de página referem-se ao arquivo disponível on-line e não à revista em que o texto foi publicado em 2004.

ceder lugar a uma outra, a da ambivalência da escritura” (KRISTEVA, 1974, p.71).

O conceito de intertextualidade cunhado por Julia Kristeva permite enxergar diferentes enunciados como uma rede tecida em conjunto, num “mosaico de citações”. Já não importa buscar as “influências” de determinado texto ou autor, pois são inúmeros os enunciados em diálogo, numa intrincada convivência. Vale lembrar a definição de Robert Stam, para quem o dialogismo intertextual

se refere às possibilidades infinitas e abertas produzidas pelo conjunto das práticas discursivas de uma cultura, a matriz inteira de enunciados comunicativos no interior da qual se localiza o texto artístico, e que alcançam o texto não apenas por meio de influências identificáveis mas também por um sutil processo de disseminação. (2003, p.226).

O público enxergará essas ligações de acordo com seu repertório, como já afirmado anteriormente. Tanto Linda Hutcheon quanto Gérard Genette se referem ao “prazer” obtido pelo receptor ao interrelacionar as obras de arte com que teve contato. Para Genette, a definição de intertextualidade pode ser simplificada como “uma relação de co-presença entre dois ou vários textos, isto é, essencialmente, e o mais frequentemente, como presença efetiva de um texto em um outro” (2005, p.9). A forma como isso ocorre pode ir do mais explícito, que é a citação, até sutis alusões.

Genette (2005) faz uma feliz comparação dessa rede de narrativas com os palimpsestos, antigos pergaminhos raspados para dar lugar a outro texto, sem contudo que se apagassem todos os vestígios da primeira inscrição se o suporte fosse observado em transparência. O texto *Palimpsestos*, publicado por Genette em 1981, é basilar para falarmos no diálogo entre textos. O autor conceitua como “hipertextualidade” “toda relação que une um texto B (hipertexto) a um texto anterior A (hipotexto)<sup>71</sup> do qual ele brota, de uma forma que não é a do comentário” (2005, p.19). É sobre esse tipo de relação que ele se debruça, fazendo inclusive a distinção entre gêneros oficialmente hipertextuais, como a paródia, o travestimento e o pastiche, e outras “menos

---

<sup>71</sup> Outros autores adotam terminologias distintas: Patrice Pavis utiliza “texto-fonte” e “texto-alvo”, os quais serão utilizados neste trabalho, enquanto Anne Ubersfeld fala em “pré-textos”.

oficiais” (2005, p.31), sem designação, mas não menos interessantes. Destaca-se o valor que o autor concede à ludicidade das operações hipertextuais, em que a

arte de fazer o novo com o velho tem a vantagem de produzir objetos mais complexos e mais saborosos do que os produtos ‘fabricados’: uma função nova se superpõe e se mistura com uma estrutura antiga, e a dissonância entre esses dois elementos co-presentes dá sabor ao conjunto. (GENETTE, 2005, p.91).

Essa ludicidade relacionada à intertextualidade é fartamente encontrada no trabalho de Robert Wilson, incluindo *A dama do mar*.

Do instinto de se pesquisar o que podemos chamar de “arqueologia textual” surge a feliz expressão da “leitura palimpsestosa”, num “verdadeiro jogo que comporta sempre um pouco de perversão” (GENETTE, 2005, p. 93) por parte do receptor, associado ao prazer de decodificar essas diferentes camadas. Como exemplo, Genette cita o *Ulisses* de James Joyce, obra autônoma, mas cuja leitura pode ser potencializada caso o leitor consiga ativar sua interrelação com a *Odisseia* de Homero.

A respeito da intertextualidade, Laurent Jenny questiona no artigo *A estratégia da forma* se “toda obra se constitui em função de obras anteriores” (JENNY, 1979, p.7). Num contexto de análise que priorizava o texto literário, Harold Bloom também se dedicou às questões da intertextualidade especificamente no campo da poesia. Em *A angústia da influência*, ele enumera as várias formas pelas quais os artistas lidam com a ansiedade na busca de seus predecessores (ou na tentativa de “superá-los?”). Uma das razões seria justamente “prolongar” a obra daqueles que vieram antes, “infectando-a no sentido do ponto onde ela deveria ter chegado” (BLOOM, 1973, citado por JENNY, 1979, p.8).

Essa questão ecoa em *A dama do mar* de Susan Sontag, que parece sugerir uma forma de expandir a peça de Ibsen, o que pode ser inferido pelo artigo *Rewriting The Lady from the Sea* (1998). Nele, a autora apresenta as duas opções que foram retratadas por Ibsen ao elaborar sua versão. Uma delas seria uma peça mística, em que a protagonista teria ligações com o mundo selvagem e o mar. A outra retrataria um casamento em crise de forma bastante realista.

Já a versão de *A dama do mar* de Sontag e a encenação de Wilson fazem, para usar termos de Linda Hutcheon, é uma transposição com “engajamento crítico extensivo e criativo” (2013, p.69) da obra de Ibsen. Na linha de artistas reconhecidos como Peter Brook, a dupla Sontag-Wilson realiza uma reinterpretação radical, mantendo a narrativa em linhas gerais, porém enviesando sua leitura por meio de ironia e agressividade, tanto no texto quanto na encenação, que ainda enfatiza esses aspectos pelo gestual, iluminação, enunciação artificializada, entre outros aspectos.

Outros termos utilizados por Laurent Jenny fazem bastante sentido à luz da leitura de *A dama do mar* de Sontag, como a “reativação do sentido” esquecido de uma obra (1979, p.45), e mesmo a ideia de adaptação como “recusa a um ponto final que poderia fechar / definir o sentido” (1979, p.46). São termos convenientes porque a adaptação de Sontag recupera uma peça menos reconhecida de Ibsen e lhe confere um novo contexto e repercussão, aliada à encenação de Robert Wilson para a qual foi escrita.

Como confirma a pesquisadora Célia Arns de Miranda, a sobrevivência de obras do passado está relacionada com a apropriação que futuros artistas fazem dela.

No mundo dos estudos literários, a apropriação textual é um processo necessário e inevitável: uma obra literária estará exercendo influência se as pessoas não deixarem de manifestar uma reação diante dela, ou seja, se houver leitores que, novamente, se apropriem da obra do passado, ou autores que desejem imitá-la, excedê-la ou refutá-la. Através do ato de apropriação literária, a respectiva obra torna-se propriedade alheia, e essa é uma garantia de sua permanência através de sua reinvenção. (MIRANDA, 2008, p.1).

Como *A dama do mar* e vários outros exemplos da carreira de Wilson e de outros adaptadores demonstram fartamente, as adaptações de obras literárias estão onipresentes no universo da criação artística. Uma referência simples enfatiza essa questão: entre os oito filmes indicados ao Oscar de melhor longa-metragem na edição do prêmio de 2016, seis são adaptações de obras literárias. A grande proporção é só um exemplo de como o processo de adaptar obras de arte é comum, e não apenas no sentido romance-cinema, mas em inúmeras variações: dos livros para a ópera, dos quadrinhos para o video-game, entre muitos outros exemplos. Apesar de estarem muito

disseminadas, as adaptações são, muitas vezes, enxergadas pelo público comum a partir de pressupostos que podem ser considerados ultrapassados, exigindo fidelidade à obra original. No meio teórico, conforme Robert Stam, “as discussões mais recentes sobre as adaptações de romances passaram de um discurso moralista sobre fidelidade ou traição para um discurso menos valorativo sobre intertextualidade” (STAM, 2003, p. 234).

O próprio conceito de originalidade esbarra nas diversas intertextualidades que um texto estabelece com outro. A busca ou o desejo por originalidade acaba reavivando a crença romântica no “gênio do artista” e na “criação original”<sup>72</sup>. Sabe-se que nem mesmo William Shakespeare foi “original” nesse sentido, o que é inclusive um elogio em relação aos pressupostos teóricos contemporâneos, uma vez que ele soube tecer textos e ideias (da antiguidade, notícias de seu próprio tempo, relatos sobre as navegações, entre várias outras fontes) que estavam ao seu dispor. Porém, algumas estratégias intertextuais realizadas por ele, por seus contemporâneos e pelos próprios gregos no classicismo só seriam sedimentadas durante o século 20. Shakespeare foi, na verdade, um mestre regente de vozes, ao adaptar histórias e relatos de sua época e transformá-los em obras-primas.

Ao mesmo tempo, permanece o enigma: como as adaptações podem ser tão populares e disseminadas se comumente são vistas como vinculadas ao “original”? Numa tentativa de resposta, Linda Hutcheon afirma que o receptor sente conforto em manter um ritual, combinado à surpresa da mudança; encontra prazer na “repetição com variação” (HUTCHEON, 2013, p. 24-25). Essa variação, aliás, é inevitável, já que, muitas vezes, ocorre de maneira inconsciente e independe das intenções do artista, que está sujeito a toda uma tradição anterior, em cuja trajetória ele próprio se insere. Segundo a autora, que nomeia adaptação tanto o processo de adaptar como a obra decorrente dele, a transformação de textos ocorre a partir dos diálogos intertextuais que se estabelecem, que serão filtrados de acordo com o ângulo

---

<sup>72</sup> A respeito da oposição entre originalidade e tradição, TS Eliot colocou um marco importante ao escrever em 1919 seu ensaio *Tradição e talento individual*. Ali ele critica “nossa tendência em insistir, quando elogiamos um poeta, sobre os aspectos de sua obra nos quais ele menos se assemelha a qualquer outro. (...) Ao contrário, se nos aproximarmos de um poeta sem esse preconceito, poderemos amiúde descobrir que não apenas o melhor mas também as passagens mais individuais de sua obra podem ser aquelas em que os poetas mortos, seus ancestrais, revelam mais vigorosamente sua imortalidade.” (ELIOT, 1989, p.38).



escolhido pelo adaptador. Isso envolve recriação e reinterpretação, a partir do engajamento do artista, conforme Linda Hutcheon (2013).

Apesar de, no contexto dos estudos teóricos da adaptação, recusar-se o argumento da intenção autoral como garantia do significado e valor de uma obra de arte, Linda Hutcheon anota uma exceção. Ela se refere a casos em que “as intenções políticas, estéticas e autobiográficas dos vários adaptadores são potencialmente relevantes para a interpretação do público”. De maneira geral, ela considera necessário abordar todo o processo criativo, sem o qual “não podemos entender por completo a necessidade de adaptar, e, portanto, o próprio processo de adaptação. Nós precisamos saber ‘por quê’” (HUTCHEON, 2013, p.150-151) e como a obra foi adaptada. Trataremos desse assunto na análise de *A dama do mar*.

Entre os inúmeros motivos para a produção de uma adaptação, Hutcheon inclui a possibilidade de se realizar “uma crítica social ou cultural mais ampla” (2013, p. 135). Nesse sentido, a “intencionalidade política e histórica” vem recebendo mais atenção a partir da crítica feminista e pós-colonial, que valoriza as escolhas feitas pelo artista e o contexto no qual ele trabalha. A pesquisadora é categórica ao afirmar que “adaptadores não apenas interpretam, como também assumem uma posição” diante da obra original, ou seja, assumem um distanciamento crítico. Para ela, as razões que levam um adaptador a selecionar uma determinada obra, sejam elas pessoais ou culturais e historicamente condicionadas, deveriam ser seriamente consideradas por uma teoria da adaptação (2013, p. 136). Esse assunto é relevante em relação à adaptação textual de *A dama do mar* por Susan Sontag. Hutcheon salienta que o motivo para a escolha de um texto inicial pode ser homenagear ou questionar seu autor. Sua análise relaciona a adaptação à noção biológica do termo, lembrando que, na natureza, adaptações promovem ajuste e adequação. Da mesma forma, uma obra pode ser recuperada e reabilitada por meio de uma adaptação transformadora.

Em determinadas ocasiões, essa necessidade de adequação leva a várias mudanças, tal qual ocorrido com a montagem teatral de *A dama do mar* por Robert Wilson. Isso porque, conforme o contexto em que é lida a obra, como aponta Pavis (2008, p.153), um texto traz muito mais do que palavras:

estão gravadas nele dimensões ideológicas, etnológicas e culturais – e as diferentes culturas são tão onipresentes para o criador ou o fruidor de uma obra que é difícil saber por onde começar a investigar suas concretizações artísticas. Além disso, a historicização obriga

distinguir-se as perspectivas presentes e passadas, bem como considerar pelo menos três historicidades: 1. O tempo de enunciação cênica (aquele do momento histórico em que a obra é encenada); 2. O tempo da fábula e de sua lógica actancial (tempo dramático); 3. O tempo da criação da peça e das práticas artísticas que na época estavam em vigor (PAVIS, 2008, p.53).

Um ponto central em meio a esse estudo é a diferenciação entre o conteúdo que está sendo adaptado (as obras de partida) e os mecanismos e processos que operam o trânsito de uma obra criativa para a outra (as obras de chegada). Ou seja, o enfoque passa a ser, preferencialmente, o “como” ocorre a adaptação, e não de maneira tão enfática “o que” é adaptado.

Influi também a mídia em que a obra final será veiculada. Muitas vezes, o modo “mostrar”, ou seja, uma performance fílmica ou teatral, enxuga, reduz ou transforma o enredo trazido pelo modo “contar”, que é literário. Nas operações em que a obra transita de um modo “mostrar” para outro “mostrar”, como do palco para a tela ou vice-versa, em geral ocorre a intensificação da teatralidade ou a maior naturalização da obra (HUTCHEON, 2013, p.76-77). No caso de *A dama do mar* de Robert Wilson, que adapta um texto dramático para o teatro, o diretor parte do realismo com tons místicos de Ibsen para desembocar num artificialismo declarado, comum à sua estética teatral.

São transformações de grande interesse para as teorias contemporâneas, que valorizam a busca pelas lacunas e fissuras do texto fonte que servem de substrato para operações diferentes em futuras adaptações, já que um texto poderia render uma infinidade de leituras pessoais, parciais ou com interesses específicos (STAM, 2006, p.25). Isso pode ser fartamente observado em *A dama do mar*, pois a peça de Ibsen deixa bastante espaço para o mistério envolvendo a atração do mar e do Estrangeiro sobre a protagonista, com conteúdos nos subtextos que foram retomados por Sontag e Wilson.

No teatro de adaptações transculturais, Patrice Pavis – um dos primeiros teóricos a enxergar a enunciação teatral como uma forma de

tradução para o palco – vê como ponto forte a comunicação entre duas culturas por meio de signos, enquanto uma fraqueza do meio teatral seria, paradoxalmente, “limitar a transferência a elementos visíveis ou auditivos, ou seja, transmissíveis como signo” (PAVIS, 2008, p.148).

Pavis enxerga a *mise-en-scène* como um “translado” do texto escrito ao palco (2008, p.124), já que, de maneira semelhante à tradução literária, a adaptação de uma obra de arte é uma forma de transcodificação de um sistema de comunicação para outro (HUTCHEON, 2013) em que é preciso aceitar, tal qual na tradução linguística de um texto, perdas (ou ganhos) e mudanças do sentido absoluto. Em relação a isso, conforme anota Thaís Flores Nogueira Diniz (1999), a partir do início dos estudos pós-estruturalistas cai por terra a noção de tradutor como “traidor”, sendo que “hoje considera-se a tradução como uma transformação. [A tradução recebe] o estatuto de criação, como evidencia o termo ‘transcrição’, de Haroldo de Campos. Os estudos de tradução passam a ter como objeto os fatores que ocasionaram tal transformação” (DINIZ, 1999, p.27). Mesmo na tradução interlingual, é praticamente senso comum o fato de não existir uma versão literal, *ipsis literis*, da obra em questão.

Conforme Linda Hutcheon (2013), uma obra adaptada é bem-sucedida se conseguir tornar-se autônoma, o que requer criatividade e engajamento na transposição. Outro indicador da relevância de um texto é a forma como ele afeta a posteridade: o diálogo que cada texto estabelece com o passado se verifica também em relação a escritas futuras, já que cada novo enunciado pode modificar a compreensão de textos anteriores. Como analisou Ruth Röhl em relação à obra de Heiner Müller, “todo texto se relaciona com textos de outros autores e muda o enfoque em relação a eles. A relação se faz, portanto, como numa via de mão dupla, na medida em que, participando da história da recepção literária, o texto convive também com a posteridade” (RÖHL, 1997, p.27). Na sequência, vamos observar como todas essas questões se aplicam à recriação de *A dama do mar* e os processos implicados nessa transformação.

## 5.2 SONTAG: ADAPTADORA, PENSADORA, ARTISTA?

Foi durante a estreia francesa de *Deafman Glance (O olhar do surdo)*, em 1971, que Susan Sontag teve contato com o teatro de Robert Wilson. Aquela era a primeira circulação do trabalho dele no exterior, e, na época, Sontag morava em Paris. A ensaísta relatou em entrevista que já ansiava por esse tipo de experiência, ainda que instintivamente:

Eu nunca tinha visto algo parecido, mas era algo que eu almejava ver, sem mesmo saber. Eu precisava experienciar o teatro com aquele ritmo, aquela intensidade, aquela beleza. Por que o trabalho de Wilson é importante? Ele é profundo e profundamente visionário. Traz a assinatura de uma grande criação artística. Eu não consigo pensar em outro conjunto de obra tão grande ou tão influente. Ser tão prolífico, ter uma paleta tão ampla, fazer tantas coisas diferentes é parte de sua genialidade. Sua carreira teatral é a maior de nossa era<sup>73</sup>. (SONTAG, citada por HOLMBERG, 1996, p.6-7).

Ao longo da carreira, a pensadora, que começou a escrever sua obra ensaística na década de 1960 até sua morte em 2004, teve contato e estabeleceu parcerias com inúmeros artistas e intelectuais de vários países. Houve também poucos assuntos intocados por ela, da política aos hábitos da sociedade, passando por profundas reflexões sobre a mídia (*Sobre a fotografia*) e a tragédia humana (*Diante da dor dos outros*). Em um de seus primeiros escritos teóricos de destaque, *Against Interpretation* (1966), ela questiona o consumo da arte nos anos 1960 e prega um viés erótico para a fruição das obras, no sentido de uma absorção mais intuitiva, que substituiria as análises estéticas racionais.

Sontag pode ser considerada o principal ícone de intelectual feminina do século 20, a partir de uma construção ideológica que a tornou, de certa forma, refém de sua imagem. Entre tantos assuntos abordados, ela também tocou no tema da adaptação, de forma teórica, no artigo *Do romance ao filme: Berlin Alexanderplatz, de Fassbinder*, escrito em 1983 e publicado na coletânea de seus escritos intitulada *Questão de Ênfase* (2005). No texto, a autora nomeia o

---

<sup>73</sup> *I had never seen anything like that before, but it was what I had always longed to see without knowing it. I needed to experience theatre with that rhythm, that intensity, that beauty. Why is Wilson's work important? It's profound and profoundly visionary. It has the signature of a major artistic creation. I can't think of any body of work as large or as influential. To be so prolific, to have such a large palette, to do so many different things is part of his genius. His is the great theatre career of our time.*

procedimento de passagem de um romance ao cinema como “reciclagem”. Ela também chama os livros de ótimas “fonte de enredo, personagem e diálogo” (p.163). É interessante a opinião de Sontag de que os clássicos teriam sido a fonte preferencial do cinema no início dessa indústria, enquanto posteriormente os cineastas teriam passado a preferir “gêneros subliterários – romances policiais e de aventuras, ficção científica”. A partir dos anos 1960, de acordo com a autora, “os clássicos pareciam amaldiçoados: tornou-se uma norma a ideia de que o cinema se alimentava melhor com ficção barata do que com [alta] literatura.” (SONTAG, 2005, p.165). Ela ia contra a linha de outros teóricos, como Robert Stam (2006), para quem os clássicos continuam sendo a matéria preferencial dos adaptadores, porém dentro de um contexto em que “clássico” é, conforme Anne Ubersfeld (1999), tudo aquilo que pode ser “deslido”, ou lido novamente, ou seja: transformado.

Sontag escreveu o referido artigo em 1983, ou seja, cerca de uma década antes da consolidação dos estudos da adaptação como ramo teórico. Ainda que muitos estudiosos da área tenham surgido antes, é natural que sua abordagem fosse relativamente pouco aprofundada, ainda colocando ênfase na ideia de fidelidade, porém já problematizando essa questão.

De toda sua produção, pode-se dizer que os romances e as peças de teatro são menos conhecidos, e, talvez, menos apreciados, dada a importância e assertividade de sua escrita ensaística. A relação de Susan Sontag com o teatro inclui a direção feita por ela de montagens representativas. Em Roma, dirigiu no início dos anos 1980 uma das últimas peças de Luigi Pirandello, *You Desire Me*. Nas palavras da autora, aquela era “mais uma peça sobre uma mulher em desespero que é, ou finge ser, indefesa” (SONTAG, 1993, p.116)<sup>74</sup>. Em Sarajevo, Sontag conduziu uma montagem de *Esperando Godot* com atores locais enquanto a cidade era bombardeada, em 1993.

Sobre a contaminação de suas convicções político-ideológicas na escrita ficcional, o biógrafo Benjamin Moser<sup>75</sup> diz o seguinte:

Não é o feminismo que atrapalha Susan, é a ideia de querer falar como uma pessoa importante. Ela tinha costume de falar muito de

---

<sup>74</sup> *Another play about a woman in despair who is, or is pretending to be, helpless.*

<sup>75</sup> MOSER, 2016. 27 abr. 2016. Entrevista concedida por telefone à autora, em português, disponível no Apêndice 2. Gravada e transcrita, não publicada.

alto para baixo. E isso atrapalhou certas produções ficcionais dela, mas também certas produções ensaísticas. Quando ela está na dúvida, é muito melhor do que quando está gritando alguma coisa ideológica ou política. Ela não entendia nada de política, o que achei estranho quando descobri. Ela só entendia de estética. E como enfiava política em tudo que escreveu, ficou ruim. Quando ela não fez isso, e ficou na posição da Clarice Lispector, do verdadeiro escritor, que duvida e procura, ela fica resplandecente. (MOSER, 2016).

Ainda na opinião do biógrafo, o encontro de Sontag com Robert Wilson, que é considerado “um verdadeiro artista” por ele (enquanto ela não o era) (MOSER, 2016), trouxe um ganho à produção ficcional de Sontag, que foi estimulada nas colaborações com o encenador por “algo que ela achava melhor”.

[Em *A dama do mar*] ela está na posição de homenagem. Ela venerava os grandes antepassados – como Ibsen. E Bob Wilson a influenciou muito, porque ele é um verdadeiro artista e ela não. Ele é dessas pessoas vulcânicas que têm um currículo que você nem imagina a quantidade de coisas que fez. Absolutamente inspirador, encantador, trabalhador. (MOSER, 2016).

A primeira criação conjunta com Robert Wilson veio em 1993, quando ele encenou uma peça escrita por ela, *Alice in Bed*. A estreia ocorreu em 15 de setembro de 1993 no Hebbel Theater de Berlim, com trilha sonora de Hans Peter Kuhn. O texto é um libelo feminista<sup>76</sup> em que Sontag apresenta Alice James, irmã do escritor Henry James, como personagem histórico ficcionalizado. Há elementos com referentes na realidade, como o fato de a protagonista ter sofrido de depressão durante muitos anos e ficado acamada na Inglaterra, até a morte, no período em que o irmão se estabeleceu naquele país. Outros elementos entram na seara fantástica, com referências a *Alice no país das maravilhas* que incluem momentos de boa poesia – como no trecho seguinte: “A mente tem seus próprios inchaços e diminuições, e quem é que pode dizer qual é o tamanho correto<sup>77</sup>” (SONTAG, 1993, p.85).

---

<sup>76</sup> O conteúdo feminista na obra dramaturgica de Sontag encontra paralelo na escrita de Susan Glaspell (1876-1948), também norte-americana, vencedora do Prêmio Pulitzer pela peça *Alison's House* em 1931. Em 1916, Glaspell já havia escrito sua primeira peça, *Trifles*, sobre um assassinato em que duas mulheres acabam acobertando uma terceira. Na sequência viriam outros 13 textos dramaturgicos, bem como 10 romances e vários contos. A autora chegou a fundar uma companhia experimental de teatro em Nova York em 1915, os *Provincetown Players*.

<sup>77</sup> *For the mind has its own swellings and diminishings, and who is to say what is the right size.*

Nessa peça, Alice James toma chá com mulheres escritoras: Emily Dickinson e Margaret Fuller, líder feminista, enquanto discute sua condição marcada pela depressão. É interessante que, escrevendo sobre essa peça, Sontag descreva o artista como alguém necessariamente egoísta. “A obrigação de [as mulheres] serem fisicamente atraentes e pacientes (...) contradiz e precisa colidir com o egocentrismo e agressividade e a indiferença a si mesmo que um grande dom criativo requer para que possa florescer<sup>78</sup>” (SONTAG, 1993, p.113). É possível dizer que, ao menos em sua dramaturgia, sobressai uma característica agressiva de que ela mesma fala acima.

Outras peças da autora incluem *The Way We Live Now* (1990), sobre a epidemia de Aids nos EUA e *A Parsifal*<sup>79</sup> (1991), desconstrução da ópera de mesmo nome, escrita por ela para o catálogo da exposição *Robert Wilson's Vision*, realizada em Boston, em que Sontag parodiava a versão operística do *Parsifal* de Wilson. A montagem de *A Parsifal*, de Sontag, foi realizada somente em 2002, por John Jahnke.

### 5.3 A REESCRITURA

É fácil imaginar Susan Sontag lendo *A dama do mar* de Ibsen com lentes feministas, a cujos olhos a grande questão colocada pela personagem Ellida ao final da peça – “Então é isso a liberdade?” – poderia soar como uma bela provocação. Porém, não se trata de uma pergunta de fácil resposta. O que é, afinal, a liberdade? Quem pode se considerar totalmente livre, seja de convenções, pressões sociais, da escolha feita por outros em seu nome?

É possível que, em 2017, tenhamos disponíveis mais informação sobre as percepções de Sontag em relação a essa peça de Ibsen, após a publicação de uma extensa biografia que está em curso de produção (a cargo de Benjamin Moser). O que sabemos é que foi por sugestão de Sontag que Robert Wilson se interessou em realizar uma montagem de *A dama do mar*, o que ele concretizou com uma produção italiana cuja estreia aconteceu na cidade de

---

<sup>78</sup> *For the obligation to be physically attractive and patient (...) contradicts and must collide with the egocentricity and aggressiveness and the indifference that a large creative gift requires in order to flourish.*

<sup>79</sup> A personagem Kundry, ligada à mitologia em torno do Santo Graal, presente na ópera *Parsifal*, também aparece em *Alice in Bed*, como mulher ambígua que deseja dormir.

Ferrara em 1998. O projeto rendeu não apenas uma montagem de porte dentro da carreira de Wilson, mas também uma adaptação textual que está entre as melhores produções artísticas de Sontag. Em seu processo de reescritura, ela reduziu a peça de Ibsen de 5 longos atos para 17 cenas curtas. Para além da mudança radical do final – escancaradamente irônico, enquanto Ibsen o dotara de ironia muito sutil –, Sontag recria a peça dentro de um novo paradigma de mundo, de casamento e do próprio fazer teatral.

As transformações praticadas no texto poderão ser acompanhadas em detalhe no Apêndice 1, que apresenta um quadro comparativo entre as peças de Ibsen e Sontag. Em sua versão, Sontag mantém a macroestrutura do enredo, mas opta por transformações formais radicais, como ela explica no artigo *Rewriting “The Lady From The Sea”* (1998):

(...) mais da metade do texto é novo, os personagens foram amplamente modificados, elementos essenciais da história (tais como a história pregressa do Estrangeiro) foram eliminados, o ritmo e o método de exposição dramática são diferentes, e o final foi mudado.<sup>80</sup> (SONTAG, 1998, p. 89).

No artigo, Sontag deixa claro que seu projeto de adaptação não partiu da noção de que a peça necessitasse de uma “atualização” para o presente, de forma que o frescor de um novo olhar contribuísse para sua apreciação pela plateia contemporânea. Este seria, segundo ela, o caso de inúmeras transposições do teatro grego ou de clássicos como Shakespeare para um novo tempo e espaço. Já a sua reescritura de *A dama do mar* surgiu, conforme relata a autora, porque ela considerou o texto de Ibsen “profundamente falho”<sup>81</sup> (SONTAG, 1998, p.89).

A autora questiona a interpretação de Ellida como uma verdadeira “criatura do mar”, já que a personagem “sucumbe” às regras sociais impostas pelo casamento. Em Sontag, Ellida manifesta sua “vocaçã” selvagem, que já havia sido enunciada na primeira escolha de título por Ibsen (*A sereia*), e termina a peça apenas contida, mas não verdadeiramente transformada

---

<sup>80</sup> *More than half the text is new, the characters have been sharply modified, essential elements of the story (such as the past history of the Foreigner) have been eliminated, the rhythm and method of dramatic exposition are different, and the ending has been changed.*

<sup>81</sup> *I chose to change Ibsen’s play as much as I did because I find it ‘profoundly flawed’.*



(“evoluída”, como quer o marido Hartwig), conforme o trecho a seguir, extraído do final da peça:

ELLIDA – Eu podia pular no mar. Podia nadar e nadar. Podia nunca mais voltar. Acho que vou fazer isso. Agora mesmo. / Só vou terminar este último pedaço de bordado e então vou me levantar e vou até o mar me jogar. / Ou melhor, vou levar Hartwig até a praia comigo e apontar o horizonte para distraí-lo e aí esmago sua cabeça com uma pedra lisa e aí pularei no mar e nadarei, nadarei...

HARTWIG – É tão maravilhoso, minha amada, ver você assim. Em paz comigo. Em paz com você mesma.

ELLIDA – Hartwig? Hartwig, querido. Não cometi um erro?

Hartwig – Que pergunta, minha Ellida. Minha esposa. Minha vida. Pelo contrário. Você aprendeu a se aclimatar. / Você... evoluiu. (SONTAG, 2013, p.64)

Apesar de o casal passar, ao longo da peça, de um diálogo indireto, em que um não dirige a palavra ao outro, para o discurso direto das últimas cenas, o encerramento transcrito acima revela que o desencontro entre eles se mantém. A ironia da reescritura de Sontag se manifesta nessas últimas palavras. “Você evoluiu” parece zombar do final proposto por Ibsen – apesar de podermos ler a peça ibseniana também pelas lentes da ironia. Porém, essa é a opinião do marido Hartwig, enquanto Ellida planeja matá-lo apenas algumas linhas antes.

Além disso, o tema da necessidade de aclimatação da personagem é mantido. Como já antecipado, Sontag relata no referido artigo que Ibsen começou o projeto de *A dama do mar* com duas ideias opostas. Num primeiro momento, lembrando suas experiências com o folclore norueguês durante o período inicial de sua escrita, em que se dedica a dramas históricos, Ibsen cogitou que a personagem se assemelhasse ao protagonista selvagem *Peer Gynt*. Nesse caso, o título *A sereia*, cogitado primeiramente por ele, faria ainda mais sentido. Outras referências que, de acordo com Sontag, alimentariam essa versão inicial da peça seriam o mito de Eurídice, resgatada do inferno por Orfeu, e a fábula francesa de Ondine, ninfa de espírito livre. O primeiro manuscrito da peça, inacabado, data de 1880, mas ele seria radicalmente transformado até a publicação da obra, em 1888<sup>82</sup>.

---

<sup>82</sup> Conforme a introdução escrita por William Archer para a tradução da peça para o inglês de Frances E. Archer (1907). Disponível em <<http://catalog.hathitrust.org/Record/008670796>>. Acesso em: 18 out. 2015.

A segunda opção de narrativa, selecionada por Ibsen, foi inserir a história de Ellida no contexto realista de um drama psicológico e moral comum ao restante de sua obra. Uma hipótese para o motivo dessa escolha poderia ser a repercussão negativa obtida pelo autor após a publicação de *Casa de bonecas*. Ellida, que opta por ficar ao lado do marido, daria a chance ao autor de “redimir-se” pelo escândalo provocado pela radical Nora<sup>83</sup> (SONTAG, 1998), apesar de, em *Casa de bonecas*, o contexto ser completamente diferente.

Um dos problemas apontados por Sontag é que, na versão levada a cabo por Ibsen, Ellida não se constrói como personagem crível, já que o “final feliz” não seria verdadeiro para com a história inicial, pela qual a protagonista é dotada de natureza selvagem e se encontra num tormento praticamente insolúvel devido à incapacidade de se aclimatar. Sontag considerou que a personagem Ellida está

(...) por demais alienada para ser atraída de volta à prisão marital por conta de algumas palavras de um marido desesperado. Se Ellida é um personagem válido, é porque ela é realmente diferente. A mulher que aceita a oferta de liberdade de Hartwig, e o recompensa ao não deixar sua casa, não é o personagem em que Ibsen nos pede para acreditar<sup>84</sup>. (SONTAG, 1998, p.91).

A reescritura foi planejada a partir desse incômodo de Sontag com a obra fonte, e o seu próprio resultado final “lhe agradou mais”, conforme ela relata. “Então aqui está uma nova peça (...) Eu acredito que ela seja fiel à parte mais forte da concepção original da história por Ibsen, bem como tornou-se um material ideal para a sensibilidade poética e antirrealista e o talento visionário de Robert Wilson”<sup>85</sup> (SONTAG, 1998, p.91).

Pensando na (in)coerência de Ellida, torna-se proposital a análise de Robert Abirached de que “o personagem de teatro apresenta um contorno psicológico que lhe dita credibilidade, mas é preciso que esse contorno não se torne um objeto de análise por parte do escritor. É mais um dado fundamental

---

<sup>83</sup> Na visão do conde Prozor, a personagem ibseniana que verdadeiramente dá essa resposta é Helena Alving, visto que ela opta por permanecer num casamento ruim. (PROZOR, s.d.).

<sup>84</sup> (...) is too alienated to be seduced back into the marital prison by a few words from a despairing husband. If Ellida is a valid character, it is because she really is different. The woman who accepts Hartwig's offer of liberty, and rewards him by not leaving, is not the character Ibsen has asked us to believe in.

<sup>85</sup> So, here is a new play. (...) I believe it to be faithful to the strongest part of Ibsen's original conception of the story. As well as ideal material for the poetic, anti-realistic sensibility and visionary talents of Robert Wilson.

do personagem que será submetido à prova dos fatos” (1994, p.34). Ou, como lembra Décio de Almeida Prado, “no teatro (...) as personagens constituem praticamente a totalidade da obra: nada existe a não ser através delas” (2011, p.84). Na *Ellida* de Ibsen, surge uma certa colisão entre “ação e contorno psicológico”, e podemos dizer que essa discrepância está na base do questionamento de Sontag.

Na recriação que Sontag faz da peça, *Ellida* nunca se recupera totalmente de seu devaneio, já que, ao final, cogita matar o marido e fugir, conforme o trecho reproduzido anteriormente, ou seja, nunca “aprendeu a se aclimatar” (p.64) como diz Hartwig. A autora insere em seu texto uma “colisão de discursos”, algo sobre o qual a teórica Anne Ubersfeld escreve em *Para ler o teatro*: cada personagem traz em suas falas um conjunto de ideias que pode ser considerado um discurso próprio, sendo que parte do conflito inerente à trama é o choque entre esses universos díspares sobre o palco (UBERSFELD, 1999). Percebe-se esse embate de visões entre *Ellida* e o marido, Hartwig, no diálogo a seguir:

ELLIDA – Eu me casei com você sem amá-lo, sim. Mas então você era gentil, você é gentil, e eu comecei a amá-lo. / E isso não quer dizer nada. / Você alguma vez já me desejou como ele me deseja?

HARTWIG – *Ellida!* Você não se envergonha do que está dizendo? Somos marido e mulher!

ELLIDA – Você nunca me desejou assim. / Hartwig, não posso ser o que você precisa. E isto não é... um casamento.

HARTWIG (*amargamente*) – Não é mais.

ELLIDA – Nunca foi! *Pausa.* Me deixe ir, Hartwig. (SONTAG, 2013, pp.56-57).

A *Ellida* de Sontag, obviamente, se mostra diferente da versão ibseniana. Em sua estrutura de monólogos direcionados ao público, a autora faz com que sua protagonista revele mais de seu mundo interior, enquanto a *Ellida* de Ibsen revela-se a partir de diálogos mantidos com o professor Arnholm, o marido Hartwig e ocasionalmente com os outros personagens.

Em Ibsen, *Ellida* se acalma e se aclimata a partir da liberdade de escolha – é importante observar que sua apreensão da liberdade se dá a partir da evolução do marido, que sempre se mostrara cortês, e no final a libera. Já em Sontag ficamos sem saber a motivação de Hartwig, que passa de uma atitude agressiva para a liberação. Seria descaso? Ou desespero?

As duas Ellidas têm em comum a possibilidade de mergulhar na loucura ou permanecer no discurso racional e sereno representado pela sua permanência na família. Quando recebe a chance de escolha, a personagem de Sontag rapidamente opta pelo mais plausível, já que era um sentimento de terror o que a impelia ao desconhecido e selvagem, não um desejo racional e ponderado. “Serei uma criatura terrestre. Apenas uma criatura terrestre. Por você”, ela diz ao marido Hartwig (SONTAG, 2013, p.62).

A ligação orgânica de Ellida com a natureza, bem como sua própria “natureza selvagem”, são metaforizadas por Sontag no resgate de uma lenda nórdica, inserida na Cena 2 de sua peça, sobre os “selkies”, ou humanos que se transformaram em focas. Uma mulher-foca é raptada e seduzida por um homem, e com ele tem filhos. Sua pele é trancada num baú, do qual o marido, um pescador, carrega todos os dias a chave. Um dia, porém, ele a esquece em casa. Quando chega apressado, percebe o inevitável: ela fugira. Ao sentir o cheiro de sua pele, a criatura ouviu o chamado selvagem do mar e correu para ele, deixando para trás os filhos<sup>86</sup>.

Outra grande ruptura está na Cena 12, um poema em que uma mulher deixa o marido e dois filhos em troca de uma vida de aventuras no mar, atraída pelo amor de um aventureiro – a história ecoa a de Nora, que, no entanto, deixa os filhos para descobrir sua verdadeira identidade. Porém, poucas léguas adiante, a mulher lendária vê os pés fendidos do sedutor, símbolo demoníaco, e ele efetivamente afirma que o destino reservado aos dois é o inferno. Quebrando os mastros, ele carrega a mulher para o fundo do mar (SONTAG, 2013, pp.40-42).

Esses dois acréscimos intertextuais (nas cenas 2 e 12) de Sontag contribuem para dotar a peça de mais simbolismo do que fizera Ibsen, que, na verdade, canalizara toda a possibilidade simbólica de sua peça para os personagens Ellida e Estrangeiro. O restante da trama e personagens se comportam realisticamente – entretanto, é necessário fazer uma ressalva para o comportamento de Hilde, que poderia ser classificado como algo mais absurdo.

---

<sup>86</sup> Sontag utiliza a versão da lenda típica das Ilhas Feroé, em que o homem é do vilarejo de Mikladalur, localidade inserida por ela no texto (2013, p.11).

No artigo em que relata seu trabalho de reescritura, Sontag menciona que usou “um método para que os personagens apresentassem a si mesmos e expusessem seus conflitos com os demais que, em seu formato explícito, é ao mesmo tempo mais arcaico e mais moderno [que o de Ibsen]<sup>87</sup>”. (SONTAG, 1998, p.91). Na lista de cenas da peça de Sontag, esse contexto expositivo é nomeado “monólogos”, recurso que, guardadas as devidas proporções, está estilisticamente próximo dos “diálogos entre surdos”, ou diálogos indiretos, presentes nas peças de Tchekhov (SZONDI, 2001, p.53), visto que os personagens não direcionam as falas um ao outro e o conteúdo das réplicas não corresponde às falas.

Precursor do autor russo nessa quebra do diálogo realista, Ibsen instaura, como vimos, o diálogo rememorativo, em que o passado é desvelado aos ouvidos do público e, por vezes, na conversa entre alguns personagens. Já no caso de Sontag, a autora direciona as falas diretamente para o público, epicizando o discurso com o uso de seus monólogos irônicos. Nas primeiras falas em que esse recurso ocorre, na cena 1, é apresentada a exposição do conflito e o contexto em que se insere o enredo. Ambos, Hartwig e Ellida, apresentam suas versões. Quando Ellida fala na cena 2, Hartwig faz pequenas interrupções, como se fossem provocações autoritárias. Em outros momentos de sua versão, existe diálogo, como na cena 16:

ELLIDA – Se eu mandá-lo embora, se eu ficar para trás com você, Hartwig, pode me garantir que nunca me arrependerei?  
 HARTWIG – Arrepende-se...?  
 ELLIDA – Sim, sim, pois não dá para voltar atrás! Pode me garantir que nunca me arrependerei?  
 HARTWIG – Não, Ellida... não posso.  
 ELLIDA – Eu sabia. (SONTAG, 2013, pp.54-55).

Em Ibsen, a dupla mantém a afabilidade, apesar de, há três anos, não dividir o leito. Em Sontag, existe amargura e ressentimento, com falas repletas de ironia – como quando Hartwig explica o nome da mulher: “Foi batizada com o nome de um velho navio. Ellida. Não era nome para um cristão.<sup>88</sup>” (SONTAG, 2013, p.9). Ou quando Hartwig define a liberdade: “(...) é só uma faísca que se

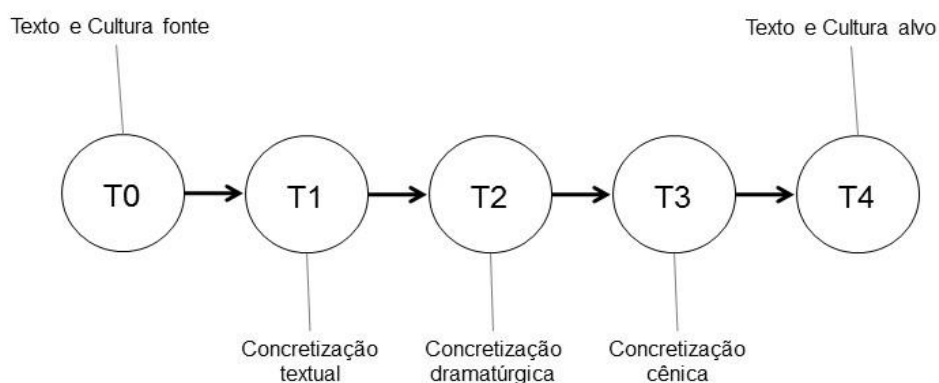
<sup>87</sup> (...) using a method for the characters to present themselves and expound their conflicts to each other which, in its explicitness, its frontality, is both more archaic and more modern.

<sup>88</sup> A etimologia não está presente no texto de Ibsen. Realmente, Ellida era, na mitologia escandinava, o nome de um navio dotado de alma.

apaga antes mesmo que você possa gritar ‘veja aquele brilho!’ É o instante de você declarar que me rejeita e o escolhe... e acabou.” (SONTAG, 2013, p.58).

A partir de exemplos como esses, fica evidente que a adaptação de Sontag não sacraliza o texto original, fazendo antes grandes modificações, especialmente no final. Sua versão se insere como ponte para a montagem de Wilson, e por isso é interessante observar de forma gráfica a trajetória de adaptação artística em que ela está inserida, incluindo possíveis diálogos que se ramificam a partir de cada etapa. Para isso, e objetivando analisar as transformações textuais que ocorrem no processo de adaptação do texto fonte até o texto alvo, utilizaremos a teoria de Patrice Pavis relativa à série de concretizações textuais sucessivas e encadeadas, conforme será explanado. Essa teoria foi modelada por Pavis num quadro esquemático, conforme a seguir:

Quadro 2 - Série de concretizações conforme Patrice Pavis

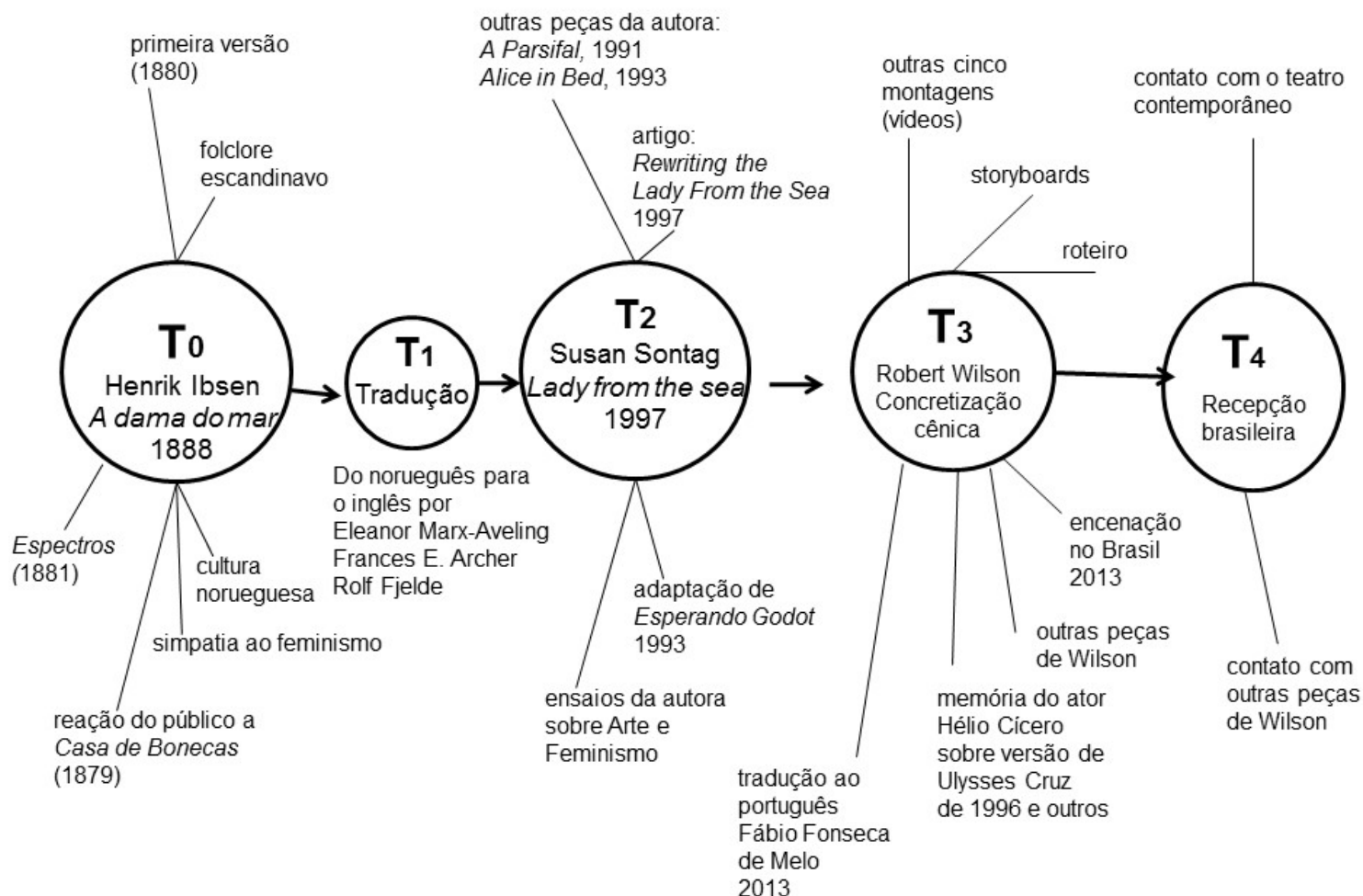


Conforme a teoria que pode ser visualizada no quadro, num processo de adaptação o texto e a cultura de origem ( $T_0$ ) requerem antes de mais nada uma tradução ( $T_1$ ), chamada por Pavis de “concretização textual”. A passagem deste para outro sistema sógnico e cultural ( $T_4$ ) requer, no caso do teatro, uma versão dramatúrgica (ou roteiro), em  $T_2$ . A colocação no palco por um diretor é chamada concretização cênica, ou  $T_3$ . E o processo se completa somente com a recepção pelo espectador, em  $T_4$ .

A partir desse pensamento, uma encenação surge tanto como tradução intermediática (da peça textual ao palco) quanto intercultural<sup>89</sup>. No caso de *A dama do mar*, a ambientação passa da Noruega do século 19 para um tempo e espaço menos marcados. Abaixo é proposta uma utilização do quadro de Pavis para esta análise, que será esmiuçada na sequência, ao longo deste e do próximo capítulo. Seguindo essa intenção, se aplicarmos o esquema de análise das concretizações textuais de Patrice Pavis, podemos obter um quadro como o que se segue:

---

<sup>89</sup> Nas palavras de Patrice pavis, “no teatro, na verdade, o fenômeno da tradução para a cena supera em muito aquele, bastante limitado, da tradução interlingual do texto dramático. Para tentar chegar ao âmago de alguns problemas de tradução específicos da cena e da encenação, será indispensável levar em conta duas evidências: primo, no teatro, a tradução passa pelo corpo dos atores e pelos ouvidos dos espectadores; secundo, não se traduz simplesmente um texto linguístico num outro; confronta-se, faz com que se comuniquem situações de enunciação e culturas heterogêneas, separadas pelo espaço e pelo tempo.” (PAVIS, 2011, p.412)

Quadro 3 – Concretizações de *A dama do mar*

FONTE: A autora (2016).

O texto de partida ou fonte (T<sub>0</sub>) resulta das escolhas e interesses do autor, mas também de sua recepção passada, conforme Pavis (2008, p.127). Como é visualmente destacado no quadro anterior, a cultura fonte presente no texto de Ibsen (T<sub>0</sub>) nos remete a inúmeras interconexões, algumas das quais estão apontadas nas ramificações indicadas a partir da obra. *A dama do mar* de Ibsen estabelece um diálogo com a obra progressiva e posterior do autor, com destaque para *Casa de bonecas* (1879) e *Espectros* (1881), já que nas três peças o enredo traz um casamento em dificuldades. Em cada uma dessas obras, a esposa toma uma atitude diferente, permanecendo na condição de casada (Helena Alving, resignada e Ellida, feliz?) ou saindo de casa (Nora).



Ainda em relação ao relacionamento homem-mulher, é preciso mencionar a simpatia do autor ao então nascente movimento feminista. Sem nunca ter se declarado um “feminista”, Ibsen era bem visto pelas ativistas de sua época e respeitado por suas opiniões simpatizantes.

A própria cultura norueguesa é um diálogo importante da peça, visto que a trama é situada num vilarejo à beira de um fiorde daquele país. Em sua *Introdução* à peça, William Archer (1907) destaca trechos de correspondência de Ibsen que deixavam clara a intenção inicial do autor de abordar a cultura do interior da Noruega, o que efetivamente ocorre na peça. No primeiro manuscrito (1880), deixado incompleto, Ellida seria a filha de um pastor seduzida por um homem de princípios morais duvidosos, de quem ela fora forçada a se afastar. Conforme explica Archer,

depois do casamento, ela [a protagonista inicial] acabou sentindo que, por ignorância e preconceito, havia sido dura demais com ele, e passou a achar que ‘essencialmente – em sua imaginação – fora com ele que ela estivera casada esse tempo todo’. Isso se assemelha muito ao que Ellida sente na peça; mas sua história se tornaria muito mais estranha e romântica<sup>90</sup>. (ARCHER, 1908, p.xxiv).

O elemento “estranho” citado por Archer tem relação com o folclore de localidades litorâneas escandinavas relacionado à figura das sereias, divididas entre dois mundos. Ele é abordado logo no início da peça, quando o personagem Lyngstrand está pintando um novo quadro que retrata uma sereia meio morta, símbolo inicial da vida de Ellida no lugarejo, ao qual nunca se acimatara. Paralelamente a esse lado místico, o primeiro esboço trazia mais conflitos sociais. Ainda conforme o relato de Archer, a primeira intenção de Ibsen, planejada uma década antes da efetiva publicação de *A dama do mar*, era fazer de Hartwig Wangel não um médico prudente, mas um advogado alcoólatra. De acordo com o primeiro manuscrito, Ibsen pretendia inserir muitos outros personagens na trama, que seriam turistas veraneando na estância balneária do vilarejo. Nesse caso, o enredo poderia ter sido dotado de mais relações sociais, num resultado que talvez se aproximasse de *Um Inimigo do Povo* (1882), peça em que a pressão popular sobre o protagonista é grande.

---

<sup>90</sup> *Then, after her marriage, she came to feel that in her ignorance and prejudice she had been too hard on him, and to believe that “essentially – in her imagination – it was with him that she had led her married life”. This is very like the feeling of Ellida in the play; but her story has become much more strange and romantic.*

Outra transformação ocorrida entre o primeiro manuscrito e a versão final diz respeito ao próprio Estrangeiro. Na primeira versão, não fica claro se ele apareceria em pessoa, o que ocorre no formato final. Por outro lado, aquele primeiro esquema da peça tinha entre os personagens um “Estranho Passageiro”<sup>91</sup>, que fora apaixonado por Ellida no passado e de quem ela se torna confidente. Essa relação de amizade e intimidade ocorre com o professor Arnholm na segunda versão, um personagem muito educado e cortês, e não frio e provocador como era o Estranho Passageiro e é o Estrangeiro da versão final.

O histórico das traduções da peça do norueguês para idiomas mais disseminados, como o inglês e o francês faz parte da concretização textual seguinte do nosso quadro (em T<sub>1</sub>). Conforme Pavis, essa etapa depende “tanto da situação de enunciação virtual e passada de T<sub>0</sub>, quanto do público futuro, que receberá o texto em T<sub>3</sub> e T<sub>4</sub>” (2008, p.127), ou seja, o tradutor faz uma ponte entre dois mundos. As três principais versões pelas quais *A dama do mar* se tornaria conhecida foram escritas na virada do século por Eleanor Marx-Aveling (filha de Karl Marx) e Frances Archer<sup>92</sup>, e por Rolf Fjelde já nos anos 1970. No português do Brasil, dispomos de uma versão de Dea Caminha (1959), que pode ser considerada um tanto arcaica, motivo pelo qual este trabalho se baseia no texto de Fjelde em inglês.

Na concretização seguinte temos a reescritura de Susan Sontag (1997), em T<sub>2</sub>, que adapta o texto ibseniano como dramaturgista, conforme análise já apresentada. De acordo com a base teórica proposta por Pavis, trata-se de uma etapa fundamental em que o novo dramaturgo “faz suas escolhas nas virtualidades e nos percursos possíveis do texto” (2008, p.127) de forma a tornar o texto “legível” e “visível” ao leitor/espectador de hoje (2008, p.128).

A versão de Sontag está em franco diálogo com duas peças anteriores da autora, as já citadas *A Parsifal* (1991) e *Alice in Bed* (1993), já que em ambas

---

<sup>91</sup> Tal como era chamado um dos personagens com quem Peer Gynt se encontra no poema que leva seu nome.

<sup>92</sup> Para Rolf Fjelde, as traduções do casal Archer deram início a uma tradição de mudança de linguagem nas peças de Ibsen. Fjelde reconhece o serviço prestado por Archer em tornar Ibsen acessível em inglês, mas lamenta o “ouvido duro” do tradutor. Segundo ele, a língua norueguesa não possui contrações verbais, e no processo Archer usa frases traduzidas ao pé da letra, tornando o texto artificial, o que ele chama jocosamente de “old high ibsenese”. Em outros casos, ainda de acordo com Fjelde, tradutores cortaram ou suavizaram o texto de Ibsen. (FJELDE, 1965, p.xxxii).

ela cria uma nova versão de um clássico utilizando ironia e uma concepção marcadamente ideológica. Além disso, é impossível ler a obra artística da autora sem ter em mente seus ensaios sobre arte, cultura e feminismo, que estabelecem outro campo de diálogo com sua *Dama do mar*. Em especial, o referido artigo *Rewriting The Lady from the Sea* (1998), em que a autora traz interessantes *insights* sobre a peça, como no seguinte trecho:

Como uma história realista, *A dama do mar* anda lado a lado com outras peças de Ibsen centradas em mulheres. Como Hedda Gabler, Nora Helmer, Rebecca West, Ellida é uma heróina “neurótica”. Mas ela, ao contrário das outras, é curada por um marido que consegue evoluir além do egoísmo. Um homem sem ambições para si mesmo, nem um artista nem um empresário, mas um médico; um curador<sup>93</sup>. (SONTAG, 1998, p.90).

Sabemos que Sontag partiu de uma tradução do norueguês para o inglês<sup>94</sup>. De acordo com Pavis, o tradutor linguístico se coloca na posição tanto de leitor quanto de dramaturgo, porque faz escolhas a partir das indicações possíveis e potenciais apreendidas em  $T_0$ . A tradução começa com uma análise macrotextual, que reconstitui o enredo, o todo artístico, o sistema de personagens, tempo, espaço e elementos de coesão, e só assim o novo conteúdo pode ser levado ao palco. Pela proposta de Pavis,

só se pode encenar uma tradução dramatúrgica, nunca uma meramente linguística (...) Longe de ser formalização exterior e ‘expressiva/expressionista’ de um sentido que seria conhecido antecipadamente, a tradução insufla vida no texto, o constitui em texto e em ficção, desenha-lhe a dramaturgia (PAVIS, 2008, p. 127).

A nova obra escrita por Sontag também está em diálogo com todo o histórico de comentários que a peça trouxe desde a publicação em 1888, como a comparação entre o feminismo na peça e em *Casa de bonecas*. O momento histórico em que ela escreve (1997) também acrescenta ao seu texto toda a

---

<sup>93</sup> *Taken as a realistic story, The Lady from the Sea is very much of a piece with Ibsen's other major women-centered plays. Like Hedda Gabler, like Nora Helmer, like Rebecca West, Ellida is a “neurotic” heroine. But she, unlike them, is cured- cured by a husband who can grow into unselfishness, a man not ambitious for himself, neither an artist nor a businessman but a doctor; a healer.*

<sup>94</sup> Não foi possível detectar qual ou quais foram utilizadas por Susan Sontag.

história do feminismo que se desdobrou após o tempo de escrita da peça de Ibsen, incluindo a luta pela conquista de direitos civis como o voto.

A partir desses elementos, Sontag realizou sua própria análise dramaturgical (T<sub>2</sub>), tanto ficcional quanto ideológica, que torna o texto legível e visível ao leitor/espectador, enfim, possível de ser encenado. Seu trabalho parte do conceito de tradução como transformação, ou seja, uma reescritura, e em momento nenhum ela propõe uma tradução interlingual de Ibsen. Algumas modificações se tornam desejáveis para que o novo espectador entenda situações ou personagens, como é o caso do casamento por conveniência, destinado à proteção da órfã Ellida, hoje uma realidade restrita a determinados contextos. Por meio dos monólogos em que faz os personagens dirigirem-se à plateia, narrando e explicando a trama, Sontag faz com que os costumes do século 19 na Noruega se tornem plausíveis para a plateia de hoje.

Sontag adapta apropriando-se livremente do texto, estabelecendo novas relações intertextuais e um novo final. As palavras de Michel Vinaver se tornam muito verdadeiras nesse caso: “Nós encaixamos as palavras do passado no presente. (...) Nós adaptamos continuamente” (citado por PAVIS, 2008, p.129). Fazendo isso, parcialmente se apaga a proposta original do texto, que é substituída pela do novo dramaturgo.

Para a encenação no Brasil, o texto de Sontag ganhou uma tradução do inglês ao português, realizada por Fábio Fonseca de Melo, como já apontado, conhecido por sua tradução de *Doctor Faustus Lights the Lights* (*Doutor Faustus acende a luz*), de Gertrude Stein, peça que tem, na sua visão, “pontos de contato estéticos, formais e temáticos com um Bob Wilson 'histórico’”. O profissional também tinha outras experiências com tradução de textos contemporâneos, como *Less Emergencies* (“Menos Emergências”, Martin Crimp) e *Du Pain Plein Les Poches* (“Com os Bolsos Cheios de Pão”, Matei Visniec).

Normalmente, como lembra Pavis, o tradutor não prevê a situação de enunciação futura, exceto em casos de tradução interna do grupo concomitante à criação. Mas, como se tratasse de uma remontagem de uma obra já global, o tradutor teve acesso a trechos em vídeo das outras quatro versões já

realizadas em outros idiomas e levadas ao palco, conforme relatou em entrevista concedida por e-mail (Apêndice 2).

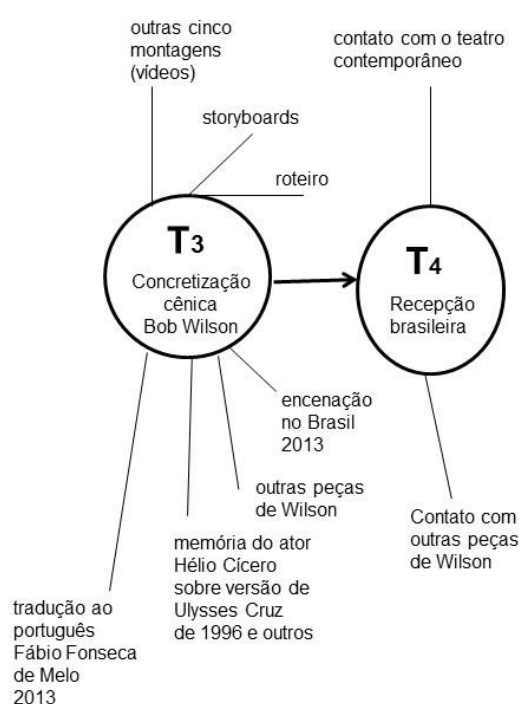
Para realizar a versão em português, o tradutor relata ter levado em conta o caráter de renovação dos aspectos “feministas” e “psicanalíticos” constantes na versão de Sontag, já que, na sua opinião, a autora “remove do texto aquilo que ele tem de ‘literatura dramática’ e ‘trama de costumes séc. XIX’ para deixar apenas o ‘sumo’ que ela considera a ação essencial subjacente. Isto ajuda uma encenação contemporânea, que não se alicerça no texto, mas na cena.” (MELO, 2016). Essa transformação passa por aspectos formais também, ainda conforme o tradutor:

Sontag joga formalmente com as palavras de modo a construir certas passagens multissêmicas, a fim de incluir ou acentuar seu posicionamento feminista, principalmente por meio de referências ou leituras psicanalíticas. Nesse sentido, a meu ver, o desfecho da peça é uma espécie de derrota política, porque Élide reprime seu Desejo e permanece na vida que a oprime (e essa incapacidade de dar o passo estaria na raiz de seu 'desequilíbrio' mental). Embora não existam garantias de que sua liberdade seria plena (e a Balada invocando a tradição do 'diabo encantador' no meio da peça serve para plantar essa dúvida, de que talvez o Desejo estivesse sendo enganado por um 'canto de sereia'), o final esperado seria um ato de liberação. Mas ela fica. (MELO, 2016).

Como vemos, não existe uma tradução meramente linguística, e todos os participantes de uma produção repensam e contribuem para a construção do resultado final. Vamos analisar agora a montagem de Robert Wilson a partir desse prisma e das relações apontadas no Quadro 3.

## 6 CONCRETIZAÇÃO CÊNICA

Robert Wilson realiza a montagem de *A dama do mar* como regente de várias vozes artísticas a partir de sua estética marcada por quatro décadas de trabalhos autorais que lhe renderam uma assinatura de pronto reconhecimento. O resultado final se insere na sequência de transformações apontadas no Quadro 3, conforme está parcialmente detalhado a seguir:



Quadro 4 Detalhe da série de concretizações

No programa da versão brasileira, editado pelo Sesc-São Paulo em 2013, constam algumas palavras de Wilson referentes à sua retomada do texto ibseniano, em que o diretor explicita sua rejeição à estética realista do dramaturgo norueguês: “O naturalismo de Ibsen? Eu não o amo. O meu teatro é antinaturalista. O que me tocou neste texto é uma luz contínua que é atingida por uma linha de tempo sobrenatural. A beleza está no modo pelo qual esses dois mundos se chocam” (SESC, 2013). Como já foi mencionado anteriormente, essas diferenças estéticas requeriam uma ponte de ligação entre os dois artistas, que se concretizou com a recriação textual de Susan

Sontag<sup>95</sup>. A partir dessa conexão, Wilson coloca em evidência “a investigação de possibilidades de reinvenção de uma obra clássica na cena contemporânea.” (POTY, 2013). Faz isso trazendo sua estética marcadamente antinaturalista e os diálogos pós-dramáticos de Sontag como nova roupagem para o tormento de Ellida, a protagonista.

*A dama do mar* foi montada em quatro países antes de sua chegada ao Brasil. A estreia da versão de Wilson se deu no dia 5 de maio de 1998, na cidade de Ferrara, na Itália. Na sequência, Wilson transportou o espetáculo para a Coreia do Sul (2000), Polônia (2005) e Espanha (2006), com turnês dessas produções para países vizinhos. Ao chegar ao Brasil, em 2013, a peça foi a primeira produção do diretor no país com elenco totalmente brasileiro, já que, em 1974, a produção de *The Life and Times of Joseph Stalin* em São Paulo havia contado com brasileiros e estrangeiros. As diferenças e semelhanças em relação às versões apresentadas em outros países constituem uma das ramificações possíveis a partir do Quadro 3, em T<sub>3</sub>, que se refere à concretização cênica de *A dama do mar* no Brasil.

Nas palavras de Pavis (2008), essa etapa representa colocar à prova o texto preliminarmente traduzido em T1 e T2, no contato com o palco. Pode-se iniciar com a análise da versão em português da peça reescrita, em que Fábio Fonseca de Melo (2013) nos provê de elementos para melhor compreender a obra e a própria encenação de Wilson. Por exemplo, na lista de cenas, antes do início da peça, ele nomeia os entreatos (cenas 5, 7 e 9) como “cena articular” (Susan Sontag usa a expressão *knee-play*, adotando o termo usado por Wilson desde os anos 1970). A escolha do termo torna clara a função desses quadros como articuladores de diferentes cenas, responsáveis por um certo rompimento da tensão estabelecida quando a protagonista está no palco. A linguagem adotada pelo tradutor absorve o estilo contemporâneo da autora. A preocupação com uma tradução realizada para ser falada no palco fica clara quando se analisa a gravação da encenação em DVD, em que se percebe

---

<sup>95</sup> Apesar de criticar a estética ibseniana, é interessante notar que a primeira montagem em que Wilson utilizou um texto de Ibsen ocorreu em 1991, ou seja, sete anos antes. No caso, *When We Dead Awaken* (1899), título mantido na versão teatral, é considerada a obra mais surrealista de Ibsen, ou seja, que mais se afasta do referido naturalismo.

terem sido feitos apenas pequenos ajustes nas frases para que “coubessem na boca” dos atores, para usar um jargão do meio teatral<sup>96</sup>.

Na Itália, a adaptação contou com importantes parceiros, tais como o estilista Giorgio Armani e a criação sonora original de Michael Galasso. No Brasil, o método de trabalho de Wilson seguiu seus esquemas tradicionais aprimorados durante décadas de investidas internacionais. Para a seleção de profissionais, sob coordenação do Sesc-São Paulo, foram convidados muitos candidatos, que se dividiram em dois dias de audições às quais Wilson assistiu.

Conforme o relato de Lígia Cortez<sup>97</sup>, o próprio diretor fazia alguns movimentos em cena para exemplificar o que ele tinha em mente para os candidatos. “Foi um pouco o jeito de ele trabalhar corporalmente, vocalmente, em relação ao ritmo de tempo, que o teste já nos habilitou a fazer”, conta Lígia, que considerou a seleção já uma parte do treinamento. Ela conhecia muito do trabalho do diretor, e explica o apego de Wilson à movimentação precisa: “Ele não gosta do teatro normal, cotidiano, porque as pessoas gesticulam muito.” (CORTEZ, 2015). Para alcançar a estética desejada por ele no trabalho, Wilson enviou ao Brasil um codiretor, Giuseppe Frigeni, que ensaiou os atores brasileiros durante um mês e meio de acordo com um roteiro pré-existente realizado por Wilson, composto de desenhos (*storyboards* realizados pelo diretor) associados a cada linha do texto, numa tradução da versão original italiana. Esses *storyboards* representam uma outra possibilidade de diálogo intermediático na obra de Wilson, sendo essa uma característica trazida de sua experiência com a pintura e o desenho. Como já analisado, esse é um material visual de apoio que, desde a produção de *Einstein on the Beach* (1976), é chamado pelo diretor de *visual books* (SHEVTSOVA, 2007, p.42 e 57). A partir do conteúdo deles, os atores eram orientados a contar o tempo de cada “fala, movimento ou pausa”. O relato de Lígia dá uma ideia de como esse trabalho se desenvolve na prática:

---

<sup>96</sup> Ver no Apêndice 2 a visão do próprio tradutor a respeito do trabalho.

<sup>97</sup> Entrevista concedida pela atriz Lígia Cortez à autora por telefone em 26 out. 2015 às 18 horas. Gravada, não publicada e disponível no Apêndice 4. Referenciada como CORTEZ, 2015.



Tinha que decorar toda a parte do texto e depois toda a movimentação dos dois personagens<sup>98</sup>. Amei fazer isso, amei, porque foi uma superação. Foi muito bom. Num primeiro momento, me atrapalhei demais, era muita coisa, era muito material. Quando consegui me organizar, 20 dias depois, foi a sensação mais deliciosa que eu tive na minha vida, em palco. (...) Para mim, como atriz, o dia que me deu o *insight* foi o dia em que o Giuseppe já tinha passado toda a partitura de toda a peça, eu estava com aquele volume absurdo na cabeça, mas ele fez um ensaio que começou com a imaginação. Aí veio uma partitura interior de imaginação do que estava acontecendo, do lugar, da questão, uma imaginação que eu mesma construí, aí tudo se decodificou. (CORTEZ, 2015).

Os *storyboards* são utilizados para determinar a marcação de palco, quase como um pintor criando telas sucessivas, o que pode ser observado no exemplo a seguir.



Figura 9: Sketch de Wilson para A dama do mar. Fonte: produção do espetáculo.

Durante os ensaios, os atores sempre precisavam estar trajados, penteados e maquiados conforme os personagens que iriam representar. (Em grande parte das produções de outros diretores, esse trabalho de conjunto ocorre apenas no

<sup>98</sup> A atriz se refere a dois personagens porque representou Ellida e Bolette, em dias alternados de apresentação. O mesmo se deu com Ondina Castilho, ou seja, as duas atrizes representavam uma ou outra personagem de acordo com o dia.

ensaio geral, às vésperas da estreia). Posicionados de acordo com as marcações previstas pelo *storyboard*, Wilson experimenta luzes sobre os atores buscando um determinado aspecto final para cada cena.

A estilização desejada por Wilson para a atuação de seus elencos lembra, conforme já apontado, o ideal de E.G. Craig em relação a um *Übermarionette* como ator, que não seria exatamente uma marionete, um boneco, e sim um “ator ventríloquo” (CRAIG, 1978, citado por SHEVTSOVA, 2007, p.57). Para Shevtsova, Wilson não tomou ideias emprestadas de Craig, mas realizou na prática alguns sonhos daquele vanguardista: e o principal seria justamente a atuação que Wilson consegue obter de seus atores, que está mais para um estado de “transe” não naturalista que elimina qualquer possibilidade de emoção e de ilusão de realidade, o que é enfatizado com passos lentos e precisos, com tempo contado. A estratégia de contar o tempo a cada movimento ou fala é utilizada pelo diretor já em seus *workshops* com os atores selecionados, que é a forma como usualmente inicia um novo trabalho.

Esse tipo de orientação e o contato de Wilson com os atores resultou em um resultado recompensador para Hélio Cícero<sup>99</sup>, conforme o ator relata:

A gestualidade para mim tem um valor fantástico, ter um domínio vocal, do corpo. E tudo isso facilitou muito na brincadeira, fui me sentindo livre dentro de uma coisa completamente imóvel. Tenho, modéstia à parte, duas cartas dele [Wilson], dizendo que gostou muito do meu Wangel. Houve toda uma preparação com um diretor italiano por um mês e meio, em São Paulo. Quando o Bob chegou [em Santos] estava tudo montado, ele sentou e falou “Amei! Está pronto. Eu não precisaria fazer nada. Mas eu gostei tanto, que eu vou mexer em tudo.” Ficamos duas semanas com ele. A gente chegava às 10 da manhã, punha o cabelo, a maquiagem, como se fosse para apresentar. E daí eram de 12 a 15 horas de trabalho. Foi uma aventura única. Para mim o grande momento foi depois da estreia, porque como estreou em Santos e eu iniciei minha carreira lá, tinha muitos amigos. Havia um jantar para a equipe, e a hora que cheguei com minha mulher todos eles levantaram e aplaudiram. Aí foi uma emoção... ele próprio me deu umas “congratulations” muito afetivas. Depois escreveu as cartas. E disse que eu fui o melhor ator que encontrou nas cinco montagens já feitas no mundo. (CÍCERO, 2015).

O mesmo ator já havia representado o personagem Hartwig na montagem dirigida por Ulysses Cruz de *A dama do mar*, em 1996. Da mesma forma, outros dois atores haviam participado de uma montagem anterior da peça,

---

<sup>99</sup> Entrevista gravada e publicada, disponível no Apêndice 5. Referenciada como CÍCERO, 2015.

conforme apontado no capítulo 4: Ondina Castilho e Luiz Damasceno, como Ellida e Hartwig, respectivamente. A memória trazida por esses atores das encenações prévias constituem outra das associações possíveis do trabalho de Wilson, conforme apontado no Quadro 3.

## 6.1 ANÁLISE DA ENCENAÇÃO

A análise que se segue está resumida no Quadro 5 (páginas 120 a 123), que apresenta o roteiro da encenação de *A dama do mar* dirigida por Robert Wilson no Brasil. Foi elaborado pela autora desta pesquisa conforme a gravação do espetáculo em DVD realizada pelo Sesc em São Paulo. A numeração das cenas segue a adotada por Susan Sontag na peça escrita, apesar de ela não ser seguida *ipsis litteris* pelo diretor. Duas cenas propostas por Sontag foram suprimidas na concretização cênica de Wilson: a cena 10, em que Ellida faz um monólogo sobre como se sente aprisionada, e a 14, em que Hilde fala sobre sua maldade em potencial. Por outro lado, Wilson inclui um prólogo que apresenta os personagens, sem o uso de falas.

As poucas rubricas propostas por Sontag no texto não são seguidas por Wilson, que parte da concepção geral delineada por ela para criar algo diferente. Por exemplo, quando ela propõe “Ellida sozinha no palco” (p.15), Wilson faz com que Hartwig também esteja lá (cena 2), e a presença dele confere força à cena, como se representasse uma sombra em potencial do que é dito, uma espécie de ameaça. O mesmo ocorre no caso oposto, quando Hartwig fala seu monólogo e Ellida está ao fundo. São casos em que os dois não se comunicam, mas referem-se um ao outro para a plateia, estando o outro presente. Veja na Figura 9<sup>100</sup> um exemplo.

---

<sup>100</sup> Imagens da peça poderão ser consultadas em maior escala após as considerações finais.



Figura 9: Hartwig faz um monólogo enquanto Ellida está ao fundo. Fonte: [www.changeperformingarts.com](http://www.changeperformingarts.com)

Um elemento preponderante da estética do diretor é a iluminação (criada por ele em parceria com A.J. Weissbard) que incide sobre o cenário e os atores, com trocas bastante perceptíveis e precisas entre as cenas. Em alguns momentos (que serão analisados com maior profundidade posteriormente), a luz no painel de fundo é trocada sequencialmente, sugerindo estados de ânimo das personagens (cenas 5 e 11) ou mudanças na tensão da cena (cena 13). Em outros, provoca efeitos peculiares, como o rosto esverdeado de Ellida ou silhuetas no chão emolduradas como quadros (ambos na cena 16). Todo esse resultado está baseado no uso de equipamento próprio da produção, conhecido no meio teatral por seu alto custo e capacidade potente. São holofotes que permitem, por exemplo, focalizar precisamente o contorno do rosto de um ator, enquanto todo o restante da cena está escurecido, e também substituir rapidamente a iluminação por um painel colorido em que o ator se torna apenas uma silhueta.

O cenário da peça, elaborado pelo próprio Wilson, faz referência ao ambiente litorâneo. Um tablado de madeira compõe todas as cenas, ao redor do qual há uma espécie de carpete que simula areia ou pedras. Um mastro também permanece ao longo de todo o espetáculo, e dele, na cena 4, estendem-se velas. Chamam a atenção alguns objetos escultóricos utilizados no cenário, como um *iceberg* que eclode em meio ao tablado de madeira (no prólogo) e outro, fosforescente, que é tocado por uma luz vermelha que simula

a aurora boreal (cena 6). Como é frequente nas obras de Wilson desde o início de sua carreira, cadeiras desenhadas especialmente por ele para a cena são utilizadas, com o detalhe de serem diferentes umas das outras (cena 8).

Na paisagem sonora, como Wilson chama sua sonoplastia, sobressai a melodia temática<sup>101</sup> de Ellida. Trata-se de uma música instrumental com a qual se inicia o espetáculo e que é retomada em momentos emblemáticos para a personagem. Essa trilha é complementada por sons de flauta – toda a criação musical foi composta a partir de canções folclóricas escandinavas. Sons alusivos ao mar são recorrentes, como também os estridentes gritos de gaivotas e das ondas quebrando na praia. Além disso, chama a atenção a trilha sonora da cena 5, em que as irmãs Bolette e Hilde executam o entreato (cena articular ou *knee-play* 1), que simula um trem em movimento, causando sensação de tensão e desconforto. Para a cena 13 em que Arnholm e Bolette tornam-se noivos, ouvem-se violinos (irônicos?).

De maneira geral, a divisão entre as cenas é marcada pelo som estridente do choque de duas madeiras, algo que remete à arte oriental, e pelo black-out das luzes. No final das cenas o som é elevado e são frequentes as risadas efusivas dos atores. A forma como as palavras são ditas lembra o conceito de texto como *sound pattern*, ou padrão sonoro, conforme descrito por Pavis (2008, p.30). A definição faz referência à estrutura rítmica que não é centrada no pivô semântico, ou seja, nas palavras e seu significado, mas na sonoridade como um todo. Baseados nessas características, os trabalhos de Wilson compõem um dos principais marcos das experiências do pós-modernismo com o não verbal, trazendo um novo estatuto ao texto, marcadamente lento, destinado a ser degustado, ou seja, podendo ser apreciado lentamente.

O figurino desenhado por Giorgio Armani inclui vestimentas relativamente atemporais, com volumes amplos. O vestido de Ellida simula uma cauda de sereia, que se evidencia quando ela se deita de lado na cena 3. A cauda também lembra alguns figurinos do teatro japonês do gênero kyogen, que é o ramo cômico do Nô. A marca da lentidão, inspirada na arte oriental, é exacerbada nos primeiros momentos, com a entrada de Ellida, que dura 3 minutos, enquanto ela atravessa o palco de costas.

---

<sup>101</sup> As recorrências sonoras lembram os *Leitmotive* de Wagner, como apontado no capítulo 3.

A seguir, as questões de movimento, som e luz serão analisadas cena a cena, com a inclusão de títulos criados pela autora. Será tratado também do texto, apesar de ele ter sido objeto de estudo do capítulo 5, pois somente na enunciação realizada pelos atores a reescritura de Sontag ganha sua plena potência teatral e torna-se uma verdade cênica. Por isso, sempre que as falas forem citadas, ainda que não correspondam *ipsis litteris* ao texto escrito (por terem sido modificadas durante os ensaios), será incluída a página em que estão situadas na peça escrita por Sontag. As cenas são apresentadas primeiramente num quadro resumido, para serem descritas em seguida.

Quadro 5: Roteiro da encenação de *A dama do mar*, de Bob Wilson, elaborado a partir do DVD SESC-SP, 2013.

CENAS	PERSONAGENS	ENREDO	CENÁRIO/LUZ/MOVIMENTOS	SONOPLASTIA
Prólogo (0:00 a 10:45)	Todos	Apresentação dos personagens, sem falas. Entrada de Ellida e, na sequência, dos demais. Chegada do Estrangeiro. Ellida o acompanha mas para de repente.	Black-out inicial. Mastro que sugere um barco; apenas Ellida em cena. Piso é dividido em duas partes: carpete/areia e tablado de madeira. Tanque em que Ellida remexe a água. Eclosão de uma rocha em meio à plataforma de madeira. <b>Entre as cenas há sempre black-out.</b>	Violinos de abertura. Música temática de Ellida. Flauta aguda semelhante à usada no teatro japonês. Grasnar de gaivotas. Som da água no tanque. <b>Entre as cenas há sempre a elevação do volume do som.</b>
Cena 1 (11:17- 12:58) Monólogo de Hartwig	Hartwig Ellida	Hartwig fala do passado de Ellida e de seu casamento com ela. Ela está ao fundo.	Mesmo cenário do prólogo, com a rocha em cena, sobre a qual Hartwig está sentado.	Gritos de gaivota Som de água Tambores ao fundo
Cena 2 (13:23- 20:56) A história de Ellida; Hartwig comenta	Ellida Hartwig	Ellida relata a lenda da mulher-foca. Hartwig interpõe comentários irônicos. Em apenas um momento ela se dirige a ele,	Mesmo cenário do anterior, mas sem a rocha. Hartwig é quem é iluminado enquanto Ellida fala. No final, abrem os braços ao mesmo tempo.	No black-out final, os dois riem juntos.

		quando o questiona: "Como pode contradizer uma lenda?"		
Cena 3 (20:57-26:20) Monólogo de Ellida	Ellida Hartwig	Ellida faz um monólogo enquanto Hartwig anda lentamente no fundo. Ela fala da suspeita dele de que ela esteja ficando louca como a mãe e que ele lhe dá remédios.	Uma concha está na plataforma de madeira, onde Ellida se deita.	Violinos ao fundo. No final, som das ondas quebrando.
Cena 4 (26:32-30:23)	Hartwig Ellida	Hartwig fala sobre a teoria de que o homem evoluiu do peixe. Ellida está ao fundo.	Duas velas se estendem como se o barco velejasse. Hartwig faz gags físicas, como pegar um mosquito com a mão. Fala com vozes diferentes.	Apenas violinos no final e ondas quebrando.
Cena 5 (knee-play 1) (30:52-34:53)	Bolette Hilde	Hilde questiona o amor do pai por Ellida e diz que ela nunca será sua mãe. Conjectura a morte de Ellida. Bolette faz o papel de conciliadora, mas não defende Ellida.	Mesa. Hilde repete o ato de servir de uma garrafa. Bolette segura um pano e limpa a mesa várias vezes. A repetição é a marca dessa cena que funciona como entreato/cena articular (kneeplay).	Trilha efusiva imita um trem em movimento.
Cena 6 (35:09-38:27)	Ellida Hartwig	Ellida fala em tom lírico ("conversa de sereia") sobre a atração que o mar exerce sobre ela. Sugere o assassinato do capitão pelo Estrangeiro.	Noite. Lua. Aurora boreal vermelha vai e vem. Um iceberg fosforescente ao fundo. Ellida move-se pelo tablado enquanto Hartwig cai como morto.	Flauta japonesa Tambores
Cena 7 (knee-play 2) (38:28-41:20)	Bolette Hilde	Hilde critica a chegada do professor Arnholm e suspeita que Bolette goste dele apesar de	As irmãs simulam um corte de cabelo. Acessórios: cadeira, caixa, pente, tesoura, espelho. Ao fundo, o mastro	

		ser “velho”. Hilde tem ciúmes de Ellida.		
Cena 8 (41:45-49:17)	Hartwig Arnholm Ellida entra depois	Hartwig relata detalhes do casamento com Ellida e fala da inadequação da esposa ao vilarejo.	Mesa, duas cadeiras diferentes. Movem-se pelo palco. Ellida entra e faz sua partitura corporal de espanto, as mãos espalmadas e a boca aberta, quando Arnholm fala em “saber o que se quer”. Arnholm faz coreografia de dança clownesca.	Gaivotas. Efeito de eco na voz de Hartwig. No final, entra o tema musical de Ellida, quando ela chega. Finaliza com gritos de gaivota e som de ondas quebrando.
Cena 9 (knee-play 3) (49:54-54:06)	Bolette Arnholm	Bolette pergunta sobre os lugares que Arnholm visitou. Ela se diz entediada.	Bolette está dentro do tanque de carpas e diz ser uma delas, presa ali	
Cena 10	Não é montada			
Cena 11 (54:48-1:00:17)	Bolette Hilde Ellida Hartwig	As irmãs discutem sobre colocar a mesa. Ellida se oferece para ajudar e Hartwig entra e diz que Ellida nunca quis se envolver com as coisas da casa.	Mesa Hilde joga pedras (alusivas a qualquer outro objeto) aos pés de Ellida, que as junta lentamente. Troca rápida de cores na tela de fundo como a indicar diferentes estados de ânimo.	
Cena 12 (knee-play 4) (1:00:18 a 1:03:39). Transição entre as cenas 10 e 11 não inclui black-out	Todos	Monólogo de Hilde	Cada personagem executa um tipo de movimentação ou dança. O Estrangeiro entra. Ellida entra como no início, lentamente.	Gaita de foles, trilha animada
Cena 13 (1:10:08-1:10:26) Possível corte na gravação	Bolette Arnholm	Arnholm sugere que os dois se casem e Bolette primeiro rejeita. Arnholm lembra que, nesse caso, ela ficará para	Cadeira. Tablado sobre o qual está Arnholm.	Violinos



		sempre no vilarejo. Ela então aceita.		
Cena 14	Não é montada			
Cena 15 (1:10:26-1:16:10)	Ellida Estrangeiro Hartwig	É Ellida quem fala pelo Estrangeiro, em terceira pessoa. Diz que ele lhe propôs ir embora com ele. Hartwig chega e Ellida pede que ele a salve.	Mastro. O Estrangeiro se move lentamente em direção a Ellida em silhueta por duas vezes. Simula um estrangulamento e depois se afasta, com a chegada de Hartwig.	Black-out inicial com som do mar. Falas ocorrem sem sonoplastia. Em seguida entram violinos.
Cena 16 (1:16:43-1:28:24). É a cena mais longa.	Estrangeiro Ellida Hartwig	Hartwig questiona a proposta do Estrangeiro e oferece a liberdade a Ellida, que decide ficar em casa, sendo apenas uma criatura terrestre.	O Estrangeiro surge no início da cena. A silhueta de Ellida aparece no chão enquadrada por luz branca, como se fosse um retrato na parede. No final, Ellida faz seu gesto de espanto.	Trilha temática de Ellida. Tambores criam tensão.
Cena 17 (1:28:46-1:34)	Hartwig Ellida	Hartwig diz que Ellida está aclimatada, mas lamenta que não tome mais banhos de mar. Ela decide ir à praia, matá-lo e mergulhar.	Mastro e banco em que o casal está sentado. Hartwig se levanta quando Ellida fala de seu plano de assassinato e ele não parece ouvi-la.	Violinos

Fonte: A autora (2016).

### Prólogo: a apresentação de uma estética

A cena de abertura, sem falas, apresenta todos os personagens e dá um vislumbre de como será o clímax, antecipando o final da peça, quando o Estrangeiro chega, desestabiliza a “ordem familiar” existente e vai embora. Visualmente, temos também uma espécie de apresentação da estética de Wilson, visto que ele opta por começar com sua típica tela de fundo azul em *degradé*, encontrada em inúmeras montagens anteriores e posteriores. O mastro, sem vela, oferece um importante elemento visual também muito comum nos trabalhos do diretor, que são as linhas retas. Abaixo do mastro, um

tanque quadrado, e, no fundo do palco, o piso se divide como que propondo diferentes ambientes – uma leitura possível é serem mar e terra.

Após o longo black-out inicial acompanhado de rápidos violinos, a entrada de Ellida acontece de forma extremamente lenta, em sintonia com o tempo alongado das montagens de Wilson, em que é preciso desacelerar a percepção, objetivando a fruição de todos os elementos, tanto o visual quanto o sonoro. Ellida parece estar se afastando, de costas, de um perigo – seria do Estrangeiro? Enquanto a atriz atravessa o fundo do palco durante três minutos, o silêncio inicial é preenchido paulatinamente pelo barulho do mar.

A sonoplastia desse prólogo acompanha a proposta de lentidão trazida pela visualidade. Os elementos sonoros são introduzidos aos poucos e com volume paulatinamente elevado. Chama a atenção o som dos gritos de gaivota que sobe como um crescendo da tensão, e termina com o forte som das ondas quebrando na praia – um dos *Leitmotiv* do espetáculo a partir desse ponto. Um alívio sonoro ocorre enquanto Ellida procura ao redor de si e parece decidir aventurar-se pela nova superfície situada mais à frente do palco – é como se ela entrasse num novo mundo. Assim que pisa no tablado de madeira, recebe um foco de luz no rosto, deixando de ser apenas silhueta e ganhando expressão, ou seja, sugerindo a conquista de uma nova identidade.

É então que entra sua trilha sonora própria, que sugere mistério e representa outro *Leitmotiv* da obra, acompanhando a personagem até o final. Ela percebe o tanque no canto do palco e experimenta a água, momento em que apenas sua mão é iluminada. Sua atitude ao olhar ao redor é de desconfiança em relação a esse mundo em que adentrou.

A música (gravada, não executada ao vivo) alterna violinos e tambores tribais, que são introduzidos nessa cena e retomados ao longo de toda a peça. Outro elemento sonoro recorrente e apresentado neste prólogo é o som das madeiras que se chocam como claquetes num filme, porém sem que a cena seja interrompida: o som nem sempre ocorre de forma simultânea com a transição de movimentos.

A chegada de Wangel coloca o personagem numa posição de controle, já que ele circula pela cena, observando, com movimentos mais rápidos que os dela. A lenta mas ampla movimentação de Ellida entra em contraste com o

movimento em *stacatto* dos demais personagens, cujas silhuetas podem ser vistas – efeito para o qual o figurino preto e cinza contribui, situado sempre contra o fundo iluminado. O resultado é salientar a função dos personagens como bonecos em um jogo, sugerindo o “corpo de marionete” ou “ator ventríloquo” adotado por Wilson. As mãos dos atores estão em posições rígidas, como é frequente em suas produções, com dedos apontando em diferentes direções.

Ainda nesse prólogo, entra o Estrangeiro e os personagens reagem a ele de formas diferentes: o professor Arnholm se apavora; Wangel o observa à distância. O conjunto poderia ser visto como uma cena de balé contemporâneo. O intruso então persegue Ellida e ela parece desejar acompanhá-lo, mas se interrompe. O som da maré sobe, aumentando a tensão, mas ele vai embora enquanto a luz é intensificada. Nesse momento, Wangel simula um grito e uma inesperada rocha irrompe pelo piso.

#### CENA 1: Diálogo com a plateia

A primeira cena com falas começa com uma apresentação irônica de Wangel a respeito do passado de Ellida. Enquanto isso, ela está ao fundo em silhueta, e o marido, sentado na rocha eclodida durante o prólogo. Ela faz movimentos livres como se estivesse muito à vontade no fundo do palco, enquanto ele dá risada quando fala que ela veio até ele “de livre e espontânea vontade” (p.9)<sup>102</sup>. O marido fala do seu desejo: “Mas eu a queria. Minha dama do mar” (p.9) e que não conseguiu acabar com os devaneios de sua mulher – essa fala é emitida com dedos em riste e em alto som.

Assim como no prólogo visual e sonoro, essa cena situa o espectador numa espécie de apresentação daquilo que se seguirá, expondo o conflito – se é que podemos usar essa palavra numa encenação pós-dramática! O fato de a enunciação do personagem ser realizada na forma de monólogo, um recurso metateatral, salienta o caráter antidramático do espetáculo. A divisão de falas, com Wangel e Ellida alternando a voz no palco, também nos mostra logo no início a separação que existe entre o casal.

---

<sup>102</sup> A partir de agora, todas as indicações de página se referem a *A dama do mar* de Susan Sontag, 2013.

## CENA 2: A vez de Ellida

Estabelecendo um equilíbrio de vozes, esta cena traz a versão de Ellida sobre sua situação. Enquanto Wangel foi duro e agressivo na cena anterior, aqui ela fala de forma lírica, destacando mais uma vez a distância que separa o casal. Novamente, apenas eles estão em cena. Ela narra um conto sobre focas que foram pessoas que se afogaram. Uma vez por ano, esses seres têm permissão para tirar a pele do animal e vir à terra num corpo humano e desfrutar dos prazeres do mundo terrestre.

Enquanto ela inicia o relato no fundo do palco, Wangel está à frente. Eles não se olham e não se aproximam ao longo da cena. No início, ele assume a posição de animal morto, estabelecendo desde o começo o tom irônico que ele assumirá em relação ao relato da mulher, e interpõe no relato dela comentários irônicos: “Ela insiste em contar essa história” (p.12), diz ele em certo ponto, ou “absurdo, folclore!” e “não acredito nessa história” (ambas na p.11). O diálogo indireto entre o casal enfatiza sua distância emocional e física.

Ellida também faz movimentos simbólicos, como olhar para a própria mão espalmada enquanto fala, como se observasse um espelho e indicasse o quanto aquele conto fala dela mesma. Além dos humanos-foca, as sereias e carpas são comparadas a Ellida simbolicamente, seja pela cauda alongada do vestido da protagonista, seja pela alusão de Bolette ao confinamento das carpas (na cena 9). Tanto os humanos e os animais como a própria lenda corroboram a insatisfação de todos os personagens: a foca deseja vir à terra desfrutar de seus prazeres e voltar ao mar pela manhã, enquanto a carpa também anseia pelo mar aberto. O espelhamento se insere no texto como uma micronarrativa em meio à macronarrativa cujo tema maior é a falta de liberdade. Fica estabelecida uma rede temática em que a alusão ao confinamento ou à ausência de perspectivas é recorrente.

Visualmente, a presença em cena de Ellida ganha diferentes pesos. Em alguns momentos ela é silhueta; em outros, a iluminação direcionada para o seu rosto revela suas expressões, particularmente no clímax do relato lendário. Suas palavras pausadas enfatizam a dramaticidade dos

acontecimentos ocorridos com a mulher-foca. Um momento que recebe bastante destaque é aquele em que o rapaz que rouba a pele da mulher foca consegue “fazer dela uma mulher comum” (p.12) e prisioneira – declaração que reflete abertamente a trajetória da própria Ellida, que saiu de sua vida no farol para se casar e tentar aclimatar-se ao vilarejo e ao *status quo* burguês da família de Wangel. Em seu relato, Ellida claramente se posiciona como uma foca – e, quando se dirige ao marido, o repreende: “Como pode contradizer uma lenda?” (p.14).

A lenda é satirizada por Wangel pela visão pessimista do personagem. Ele usa o tom de deboche, antecipando o relato de que a mulher-foca foge de volta para o mar, deixando para trás marido e filhos: “Agora vem uma coisa triste. O homem de Mikladalur era feliz com sua mulher-foca. A felicidade um dia tem que acabar” (p.13). Trata-se de um comentário que poderia ecoar uma crítica até mesmo às peças de Ibsen, construídas em torno da ideia da quebra da harmonia familiar pela evocação de segredos do passado.

No final, Wangel acusa a mulher-foca/Ellida de ser “fria como o mar”, enquanto a esposa fica imóvel. Esse comentário e o posicionamento distanciados de ambos no palco reiteram o afastamento do casal, já marcado pelo discurso indireto. No black-out, ela une suas risadas de deboche às dele, como que contradizendo a acusação do marido de ser “fria”, enquanto cresce o som das ondas do mar.

### CENA 3: Deboche da loucura

A cena abre com Ellida deitada de lado, à frente do palco, próximo a uma concha, que ela em seguida recolhe para “ouvir o mar”. Tem-se a clara impressão de que ela está desabafando para o público, enquanto o marido está presente, mas ele não pode ouvi-la. É como se ele estivesse congelado. O discurso de Ellida agora é diferente do anterior, sobressaindo o sarcasmo e a crítica, sem o lirismo da cena 2. “Agora ele diz que sou fria. Antes... achava que eu estava perdida. Ou louca [aqui ela faz uma careta associada aos loucos], como minha mãe” (p.15).

Ela fala abertamente da relação conflituosa com o marido, inclusive que não dormem mais juntos. A cena é marcada por um ritmo rápido e jocoso, com Ellida falando com sotaques diferentes e até simulando um escarro quando se refere às atitudes do marido em relação a ela e, em outro momento, ela chega a uivar. Quando ela zomba do conceito de honestidade e dos relacionamentos humanos, olha para a mão como se fosse um espelho, repetindo o movimento realizado na cena 2.

Nesse momento, Wangel entra, mas, devido à iluminação por trás do painel, vê-se apenas sua silhueta. Ela então ameniza sua crítica, dizendo que não gosta que o marido fique preocupado com ela, e que ela própria às vezes não sabe onde está. Ela dá ênfase ao fato de o marido e ela estarem fora de sintonia, sem conseguirem realmente conversar.

No final da cena, ela lentamente se declara “Encalhada, uma pobre criatura fora do seu elemento morando com um humano” (p.16). Para ela, esse é o motivo pelo qual ela parece louca para o marido. O tema do desajuste e aprisionamento em que se sente a protagonista aumenta visivelmente: os dois atores nunca se olham no decorrer da cena, além do fato de ela estar falando sozinha, consigo mesma. Retorna, portanto, a macronarrativa presente na peça toda. O relato de Ellida transmite a ideia de que ela é infeliz por não conseguir se aclimatar – nem ao novo habitat, nem a um mundo de mentiras e máscaras sociais, um tema bastante enfatizado na versão de Ibsen. A atualidade do tema da solidão, seja da mulher ou do homem, é escancarada nesta cena.

Ainda no clima confessional, ela conta que ele lhe dá remédios para que ela se acalme e tenha condições de se aclimatar – a essas palavras, a sonoplastia responde com um *crescendo* do som de maré até a sensação de extravasamento. No blackout, novamente música de violinos velozes.

#### CENA 4: A doença como teatro

Agora o mastro do cenário ganha um tecido estendido, que simula uma vela de barco. Sobre esse pano, é feita a projeção de sombras dos atores dentro de círculos. É Wangel quem fala. De forma semelhante à cena anterior, Ellida permanece ao fundo, em silhueta. O novo monólogo reforça a escolha de

formato dado por Sontag ao texto, o que se torna ainda mais significativo pela desconexão do casal, pela vida solitária que ambos levam. O médico declara que a esposa está doente. Na sequência, ele fala sobre teorias da evolução, afirmando que o desenvolvimento da raça humana saiu dos trilhos – conceito que também está presente na versão de Ibsen, mas, naquele caso, quem fala sobre isso é Ellida. Nesta cena a protagonista sugere que, na realidade, não pertence a nenhum habitat. O que impera é o “desejo de possuir asas” (p.19), ou seja, retornamos novamente ao tema central, que é a busca pela liberdade.

O comportamento de Hartwig permanece o de deboche. Ele age de forma bastante caricata como um cientista analisando seu material de pesquisa: junta um cisco do chão e o observa atentamente, movimento que pode ser lido como analogia da forma como ele “recolheu” Ellida de seu habitat selvagem rumo ao casamento. Ele questiona se fez mal em retirá-la da beiramar para a terra seca e então joga o cisco no chão, causando uma explosão que sugere o seguinte: teria ele provocado a derrocada de sua mulher ao mudar seu habitat do mar para o vilarejo?

Na sequência, a cena mantém a jocosidade quando Wangel tenta capturar um mosquito com a mão, o que faz enquanto fala da inconstância da mulher – esta cena sugere um outro espelhamento, como se Ellida fosse uma pessoa pequena diante de Wangel e que pudesse ser facilmente capturada e aprisionada por ele. Conclui que ela não é simplesmente uma sereia, já que sereias não têm sentimentos humanos e nem compaixão. Finge chorar por ela enquanto ocorrem várias mudanças na iluminação e na forma de falar – que sugerem outras vozes além da sua. Ele faz então uma série de declarações em tom irônico a respeito dos tratamentos de saúde, como por exemplo “Eu posso curá-la. Se ela quiser ser curada” (p.19), ou seja, repete clichês em relação à medicina que foram explorados por Sontag em outros livros<sup>103</sup>. De volta à sua voz padrão, ele diz ser difícil fazer o diagnóstico correto de um paciente que se estima muito.

---

<sup>103</sup> Tais como *A doença como metáfora* e *Aids e suas metáforas*.

## CENA 5: Bastidores da casa

Este é o primeiro dos três entreatos (*knee-plays*) realizados por Wilson. As outras cenas articulares são as de número 7 e 9, e todas realizam uma certa quebra de tensão, ainda que também revelem um conteúdo tragicômico. São cenas em que o casal protagonista não está no palco.

Em sua primeira aparição desde o prólogo, as irmãs Bolette e Hilde surgem como polos opostos em relação à madrasta Ellida. Hilde é toda paixão e contrariedade infantil contra a “invasora” do lar, enquanto Bolette simula aceitar Ellida pelo dever de filha, mas revela nas entrelinhas semelhante rejeição. Certamente, Bolette é mais bondosa que a irmã, mas torna-se claro o conflito entre elas.

As duas se encontram de frente para o público ao lado de uma mesa. Como acessórios, usam uma garrafa e um pano de limpeza, que ao final, é dobrado meticulosamente por Bolette. Os objetos são utilizados de forma a tirar deles o máximo de seu efeito cênico, formando linhas e círculos no ar à medida que são manuseados. O conteúdo do diálogo poderia ser encarado de forma realista e encenado dessa forma – na encenação, porém, ganha um formato artificial e pós-dramático. Enquanto Ellida, Hartwig e Arnholm aparecem na varanda nas demais cenas, as filhas estão no interior da casa, onde a privacidade permite debaterem a suposta loucura ou doença de Ellida ao comentarem os hábitos da madrasta de banhar-se no mar. Hilde, ao cogitar o afogamento da mãe postiça, prenuncia sua maldade futura que aparece na peça *Solness*, como já mencionado.

A repetição de movimentos e falas surge nesta cena de forma exacerbada, uma das marcas do teatro de Wilson. As mudanças de luz de fundo são constantes, muitas vezes, acompanhadas do estalido das madeiras. A forma vibrante e as luzes coloridas da cena entram em choque com o diálogo duro e entrecortado das personagens.

A atuação das atrizes é tão artificial quanto a dos demais personagens, num diálogo em que não se olham, porém com um humor menos irônico e mais clownesco. A movimentação de Hilde é muito chamativa: ela simula latidos e faz poses sensuais, repetindo suas falas de maneira caricata, com gritos e



palavras estridentes. No teor da conversa entre elas, surge o questionamento sobre se vale a pena adotar um bom comportamento em sociedade. Traria ele a felicidade?

#### CENA 6: Crepúsculo do norte

O cenário e clima da cena, que são bastante diferentes em relação à anterior, exercem um choque na estética, deixando de lado a vibração tragicômica e as luzes coloridas da cena 5 para criar poesia cênica que remete à angústia e ao desespero. Chama a atenção o tom azul escuro que transmite a sensação de frio. Não por acaso, o programa do espetáculo insere uma imagem desta cena para ilustrar a fala de Wilson sobre a montagem:

Como sempre, parti do cenário, que, para mim, é a arquitetura que está entre o que vejo e o que ouço. Comecei a imaginar a luz, claro e escuro, porque sem luz não há história. O naturalismo de Ibsen? Eu não o amo. O meu teatro é anti-naturalista, mas no meu trabalho o sobrenatural pode se transformar repentinamente em natural: o que me tocou neste texto é uma luz contínua que é atingida por uma linha de tempo sobrenatural. A beleza está no modo pelo qual esses dois mundos se chocam. (WILSON, citado em SESC, 2013).



Figura 10: Ellida e a rocha, na imagem usada no programa do espetáculo.

As mudanças de luz, é claro, ocorrem durante toda a montagem, exercendo um papel relevante na direção de arte e transformando o mesmo cenário em diferentes ambientes pelo uso da iluminação. Visualmente, esta é uma das cenas mais marcantes e elaboradas, com destaque para a mudança de luz que faz surgir como que uma aurora boreal no painel de fundo, ao alto, quando Ellida fala no “crepúsculo do Norte”. O tom avermelhado que tingem o céu do cenário lembra sangue e reforça o tema da morte.

Um iceberg fosforescente ao fundo tem como contraponto no alto uma brilhante lua decrescente. A escolha por esse bloco de gelo remete aos mares nórdicos e ao inverno congelante que isola o pequeno balneário onde a peça se desenrola. Simbolicamente, faz pensar na “ponta do iceberg”, que, neste caso, poderiam ser os pequenos conflitos familiares que escondem uma grande tensão submersa.

Wangel está de costas para Ellida. Ao som de tambores, ela executa esse monólogo, dessa vez bastante lírico, denominado no texto de Sontag de *mermaid talk*, ou “conversa de sereia”. Chama a atenção a alternância de personalidades manifestadas pela protagonista ao longo da peça. Ela varia entre uma mulher frágil e um ser selvagem.

Sobressai nesta cena a ênfase ao tema da morte, associada à falta de liberdade – o voo da gaivota e a carpa que está morrendo no tanque são novamente referidos. Essa atmosfera de solidão e infelicidade é reforçada pelas risadas estridentes e desesperadas de Ellida. Quando a atriz fala do mar aberto, ela grita e se dirige para o fundo do palco, cujo cenário representa o mar.

As palavras de Ellida ecoam na forma dos movimentos de Wangel – quando o verbo “matar” é pronunciado, ele cai no chão, e ali permanece. Como ocorre em outros momentos da peça, esta cena alude a elementos do enredo ibseniano, porém, sem o completo desenvolvimento dos fatos a que se referem. São informações narrativas inseridas num contexto lírico, que não chegam a ser explicadas com começo, meio e fim. Antes, são inseridas repentinamente em meio às falas, como é o caso de “Quando o mar (...) mata quem o priva de ser livre” e “O capitão diz não, não. E ele o faz sangrar” (p.23).

É como se Ellida falasse do assassinato do capitão de navio supostamente cometido pelo Estrangeiro, dez anos antes, quando então ele fugira da localidade, conforme a versão de Ibsen. Alguém que conheça esse enredo captará a inserção na trama de Sontag e Wilson. Porém, como no restante da peça não há uma preocupação em explicitar o enredo tal como se desenrola em Ibsen, a menção ao capitão surge um tanto desconexa. Entretanto, a referência a essa morte corrobora a luta pela liberdade e sobrevivência que é ainda mais uma vez enfatizada pela imagem da carpa no tanque que, provavelmente, também vai morrer por ter se desviado do mar.

No final, novamente ouvem-se risadas histéricas durante o black-out.

#### CENA 7: E vibra o azul

Novamente um contraste com a cena anterior, o que já começa com a música instrumental do black-out, que se assemelha a um trem em movimento. A cena abre com um belo azul claro ao fundo. Trata-se de novo entreato das irmãs – se este fosse um espetáculo de Nô japonês, elas seriam responsáveis pelo Kyogen intermediário, que alivia o drama com um pouco de humor. Nesta cena, Hilde e Bolette simulam um corte de cabelo, numa linda composição visual minimalista composta apenas de cadeira, caixote, tesoura, espelho e pente, todos estilizados. Quando Hilde abre os braços com a tesoura (que remete a uma faca), cria-se uma linha em cena, característica das composições visuais de Wilson.

Em sua conversa sobre o visitante Arnholm, por quem Hilde especula que Bolette esteja apaixonada, há espaço até para os latidos de Hilde, que mantém seu papel de clown. Aqui é lançado o tema do futuro relacionamento entre Bolette e Arnholm, que ela afirma ser apenas um querido professor. Um momento hilário ocorre quando ela diz que o professor tem 38 anos, porém sem emitir sons. Fica a cargo do público ler seus lábios e interpretar a idade – por exemplo, alguém poderia entender “88 anos”.

Bolette fala de sua insatisfação com a vida local e de como seria maravilhoso conhecer o mundo tal como o professor fizera – para o primeiro

público da peça, italiano, deverá ter soado lisonjeiro o comentário da garota de que o mais fantástico é o professor viver na Itália...

#### CENA 8: A voz do mar

O novo cenário abre numa das mais belas composições da peça, com um tom diferente de azul. Os tons de luz variam bastante: do azul rosado, ela muda para a cor bege amarronzada e finaliza com azul mais escuro. Podemos interpretar as mudanças de tonalidade como um possível indício da inconstância da protagonista que, conforme as palavras do marido Hartwig, “muda tanto” (p.27).

Nesta cena, Wangel e Arnholm trocam palavras com teor naturalista, ao se dirigirem um ao outro, o que contribui para ampliar a riqueza de contrastes de linguagem que estão presentes ao longo da encenação. Entretanto, as enunciações e os trejeitos mantêm o artificialismo de toda a peça. No cenário, surge a vela central agora semiaberta, e uma pequena mesa com duas cadeiras de estilos diferentes, projetadas por Wilson.

Wangel, ao falar da personalidade mutante da mulher, resume toda a história do casal, dizendo ter retirado a esposa do mar e que a população do vilarejo não a entende. Ele menciona que, naquele mesmo momento, ela está tomando seu rotineiro banho de mar. Wangel abre o coração e detalha as dificuldades do casamento com Ellida, em especial do bebê que eles tiveram e que ela dissera não ser um bebê de verdade – e que eles deveriam atirá-lo de volta ao mar. “Que antinatural! Mas o que fazer?” (p.29), questiona Arnholm, ecoando uma voz um tanto paternalista. Surge então o tema da sofrível aclimação de Ellida ao vilarejo e Arnholm não esconde seu interesse pela jovem Bolette. Ao longo de todo esse trecho, Wangel segura uma rosa vermelha (símbolo da paixão que talvez realmente sinta pela esposa?). Ele cheira a flor, mas também a aponta na direção do professor, como se fosse uma arma.

Arnholm revela-se um pouco clownesco, à semelhança de Buster Keaton e Charles Chaplin, ambos motivos de inspiração declarada de Bob Wilson. Quando Wangel fala sobre o mar, Arnholm executa uma coreografia ao

som de violinos, em que se movimenta em passos de dança, tropeça e usa até bigode e bengala (adereço presente na versão de Ibsen).

Na sonoplastia, o grasnado metálico das gaivotas<sup>104</sup> fica tão forte que, num dado momento, os atores precisam erguer a voz para se ouvirem e falam de maneira ainda mais artificial. Quando os dois amigos se sentam à mesa, os grasnados são acrescidos de risadas. Todos os sons são uníssonos e apresentam a mesma vibração. Tudo isso é revelador do conflito familiar, da angústia e sofrimento que impera, sentimentos que são expressos pela sonoplastia.

Após a entrada de Ellida, a protagonista reforça sua tese de que um suposto erro evolutivo seria a causa mais profunda da tristeza humana. Por esse motivo, todos sentem-se deslocados. Entretanto, Arnholm rebate sua opinião, afirmando que a humanidade não é tão triste, ao contrário – “parece que a maioria vive com leveza e prazer; basta saber o que se quer e a vida é simples” (p.31). A essa declaração, o rosto de Ellida vai se transtornando lentamente, até culminar num grito congelado enquanto as gaivotas grasnaram mais do que nunca. Está lançada uma das chaves de leitura dessa montagem, a de que o grande problema de Ellida é não saber o que quer, associado à inadequação familiar em que se encontra, sem papel definido a cumprir, e à falta de aclimatação.

#### CENA 9: Um flerte

Apesar de tratar das angústias existenciais de Bolette com conteúdo tragicômico, a cena seguinte alivia um pouco a tensão, sem a presença da protagonista e com o flerte artificioso entre Arnholm e Bolette. Ela se encontra dentro do tanque de carpas, enquanto o professor Arnholm está de pé sobre um pequeno tablado com um buquê de flores. Enquanto falam, riem muito, embora sejam risos nervosos.

Num dos diálogos mais significativos da encenação, Bolette questiona Arnholm, que é viajado, sobre “como é o mundo real”. Ele retruca que aquele

---

<sup>104</sup> É interessante notar que as gaivotas são tidas como mensageiras entre o céu e a terra, simbolizando a liberdade, tema central da peça. No xamanismo, essas aves são evocadas em busca de tranquilidade em detrimento de tudo o que impede as pessoas de sentirem-se livres.

mesmo é o mundo real, referindo-se aos conflitos familiares existentes ali ou em qualquer outra parte. Ela refuta: “Vivendo aqui estamos completamente afastados de tudo que acontece” (p.32). A personagem encarna uma visão de mundo que revela desilusão e desapontamento, ao mesmo tempo em que supõe que, longe dali, sua vida seria muito melhor.

Bolette repete várias vezes que está entediada e que deseja ir embora dali. Ela se compara às carpas no tanque, enquanto os peixes/pessoas selvagens/livres passam perto dali, além do fiorde. As palavras “Sou uma carpa. Este é o mundo real” (p.35) revelam um espelhamento dessa personagem com a protagonista, que também menciona que as carpas estão aprisionadas, na cena 6 (p.23). Ou seja, mais uma vez, a questão do deslocamento impera, surgindo por meio de diferentes recursos que vão se somando sem serem redundantes. Entre eles, a iluminação, o texto, o gestual, a sonoplastia que são explorados no decorrer da encenação para reiterar a temática.

CENA 10 – Não foi incluída na montagem de Wilson

CENA 11: Família, o drama

As irmãs iniciam a cena usando a arrumação da mesa como alegoria de “por” e “indispor” o clima na casa. Dessa vez, Ellida entra e se oferece para ajudar. Porém, o desconforto de sua presença é evidente e a cena evidencia a desarmonia da família e o fato de a protagonista não conseguir se aclimatar e de não ser aceita pelas enteadas. É claro que essa rejeição aguça sua tristeza.

Logo no começo da cena, Ellida faz seu recorrente gesto de espanto, agora com iluminação esverdeada no rosto. Ouvem-se, como anteriormente nessa situação, gritos de gaivota e sua trilha sonora melancólica. Neste momento, Hilde se aproxima e joga pedras aos pés dela, que as recolhe e devolve, sempre com movimentos muito lentos e enquanto focos de luz iluminam apenas os expressivos rostos das atrizes. Ellida diz à enteada que as três têm muito em comum, já que todas amam Wangel – enquanto isso,

recoloca as pedras no recipiente de Hilde, cada batida em sincronia com mudanças de luz.

Apesar do impasse e indisposição entre elas, Wangel entra em cena como se nada disso importasse, ou como se ele não percebesse o conflito. Ele e Ellida iniciam uma conversa a distância, com a esposa reclamando que as filhas dele nunca a aceitaram e Wangel lembrando que ela mesma quisera essa situação.

#### CENA 12: Um pouco de liberdade

A mudança da cena 11 para a 12 ocorre, desta vez, sem o uso de black-out. Trata-se de uma cena bastante distinta em meio ao conjunto da encenação: uma balada em que todos dançam e Hilde executa um monólogo lírico, mas de forma que se assemelha ao rap, sobre dois amantes que vão para o fundo do mar, como que numa premonição sobre o que o futuro poderia reservar à Ellida se ela seguisse o Estrangeiro.

O clima é animado e cada ator recebeu liberdade para criar seus movimentos, conforme relatado pelos atores Ligia Cortez e Hélio Cícero nas entrevistas incluídas nos apêndices 4 e 5, respectivamente. A sensação é de se estar num show musical, especialmente devido às mudanças constantes na cor da iluminação.

A protagonista é a única que executa movimentos lentos, com sua caminhada semelhante ao Prólogo. Quando o Estrangeiro entra, a cena termina. O choque estético produzido pela dança e declamação de Hilde, em relação às cenas anteriores e subsequentes, reflete a estética de Wilson em relação à justaposição e fragmentação frequentes em sua obra.

#### CENA 13: Casar.... ou fugir

Arnholm e Bolette retomam seu diálogo-flerte nesta cena que funciona como um espelhamento da situação de Ellida: ambas são mulheres em condições limitantes que desejam sair de suas vidas restritas e experimentar o mundo. No caso de Bolette, isso fica clara quando ela diz, sonhadora:

“Imagine. Ser livre, sair por esse estranho mundo...” (p.47). A condição, porém, é aceitar a oferta de um homem, que cuidará delas e providenciará tudo de que necessitam.

No caso de Bolette, fica claro que ela não está perdidamente apaixonada, mas aceita a proposta porque não tem outra opção para deixar o vilarejo. A relação com a vida de Ellida fica claro nas entrelinhas, como tantas outras coisas nesta peça: possivelmente, o diálogo de Bolette e Hartwig se assemelha ao que Ellida manteve com Hartwig no passado, dez anos antes, quando ele foi buscá-la no farol após a morte do pai dela.

Cenicamente, o tema do casamento por conveniência é emoldurado por um toque de romantismo nos floreios de Arnholm, que acaba convencendo Bolette a se casar com ele. O personagem mantém o gestual e fala extremamente artificiais. No início da cena, o professor está em pé sobre uma cadeira enquanto Bolette permanece no nível do piso, o que o coloca simbolicamente numa posição superior à dela (que mantém as mãos em triângulo ao redor do sexo...). Quando ela muda de ideia e o aceita, senta-se na cadeira, ou seja, se submete aos planos desse homem. Salta aos olhos a mudança de Arnholm assim que Bolette o rejeita pela primeira vez: logo em seguida ele desce da cadeira e a confronta, chegando a erguer a cadeira como se pretendesse dominar uma fera. Com semblante endurecido e esmurrando o ar, ele pergunta se ela prefere ficar na sua casa e renunciar a tudo que sempre desejou, sabendo que há infinitamente mais no mundo, e que ela jamais conhecerá nada disso... “pense bem” (p.46), ele diz. Ao ouvir esse discurso, ela afirma não ser tão impossível assim casar-se com ele. Uma terceira apresentação do tema poderá ser vista algumas cenas depois, quando Ellida considera a proposta do Estrangeiro para ir embora, já que ele se compromete a prover tudo de que ela precisar.

Vale lembrar que, entre as personagens mulheres da peça, apenas Hilde não se encaixa nesse padrão, já que não se submete a tudo que acontece à sua volta. Pelo contrário: rejeita a situação que o pai fez surgir ao casar-se de novo. Hilde quer ter liberdade de escolha e ela representa uma rara autonomia para mulheres da época de Ibsen, o que chama a atenção na peça-fonte e é retomado no enfoque feminista em Sontag. Entretanto, é preciso ressaltar que



muitas das personagens femininas de Ibsen demonstram essa mesma independência, tais como Rebecca West (*Rosmersholm*) e Lona (*Os pilares da sociedade*) e Nora ao final de *Casa de Bonecas*.

Nesta cena surge mais um detalhe do enredo ibseniano que parece deslocado na encenação de Bob Wilson: o professor Arnholm diz a Bolette que viera visitá-los acreditando que a garota pensava nele com afeição, o que ela desmente. O mal entendido foi criado quando Wangel escreveu ao professor dizendo que alguém na casa pensava nele com afeição. Referia-se a sua própria esposa – que, por sua vez, havia tocado nesse assunto, porém, referindo-se ao Estrangeiro. Na montagem de Wilson, esse elemento do enredo não será compreendido por quem não conhece a peça de Ibsen. Mas, certamente, não comprometerá a fruição do todo.

A cena termina com uma piscadela de Arnholm para a plateia, como que dizendo: “ganhei a garota”. O gesto engraçado combina com a característica clownesca do personagem, mas também com o propósito desta cena, que, na qualidade de entreato, alivia a tensão exercida por momentos em que a protagonista sofre seu dilema.

CENA 14 – Não foi incluída na montada de Wilson

CENA 15: O triângulo amoroso

As três últimas cenas (15, 16 e 17) representam o ápice e encerramento da peça, com a chegada e partida do Estrangeiro. Na cena 15, Ellida realiza todas as falas no diálogo com o ex-amante, inclusive as dele, o que deixa no ar a possibilidade de que ele seja apenas uma fantasia sua. Todo o diálogo que a protagonista realiza com ele se manifesta nesse formato indireto pouco comum, o que representa a questão que mais chama a atenção nesta cena.

Além disso, a aproximação do bailarino que interpreta esse homem parece ameaçar a protagonista, ao mesmo tempo que ela demonstra sentir-se atraída por sua presença e pela proposta de fugirem juntos, ainda que esteja confusa sobre que decisão tomar.

O corpo dos atores nesta cena está em grande sintonia com o que é dito. No caso de Ellida, logo de início uma das mãos da atriz está espalmada, o que indica um limite, como se ela dissesse “não passe daqui”. A outra mão, porém, indica continuidade, apontando para a frente. Na caracterização do Estrangeiro, chama a atenção o corpo musculoso do bailarino e, num detalhe curioso, seu cabelo arranjado como num chifre de unicórnio – seria ele, da mesma forma que o animal das fábulas, um ser imaginário, único e mágico? O bailarino que o interpreta se aproxima lentamente e, tal qual ocorrera com Ellida no início da peça, ganha um foco de luz no rosto ao pisar no tablado, deixando de ser mera silhueta para se tornar um corpo tridimensional nessa transição da iluminação. Seus passos são lentos, mas contínuos, na aproximação que faz da protagonista. Pela boca de Ellida, ele diz “Eu quero o que você quer” (p.50), como se pudesse ler a mente da protagonista, e, de forma onisciente, soubesse até mais do que ela – que, por sua vez, sente-se incerta em relação a tudo.

Na interação entre os dois, ele recua quando ela fala em seu casamento com Hartwig, e sorri quando ela menciona seu medo. “Não vou. Também não ousa” (p.51), é a primeira resposta de Ellida, enquanto ele parece seduzi-la com ordens como “Não tenha medo” (p.49). Em seus movimentos, ele simula que irá estrangulá-la (a paixão representa um perigo?), quando entra em cena Hartwig – ao que Ellida diz “Me salve, me salve” (o que é enunciado sem nenhuma ênfase, como se ela não quisesse dizer isso) e “Eu estou bem, agora que você está aqui” (ambos à p.52).

A partir da entrada do marido, seguem-se diversos minutos de diálogo entre o casal, dessa vez, diferentemente das demais cenas em que eles contracenam, com falas direcionadas um ao outro e na forma de perguntas e respostas coerentes. Instaurado o “triângulo amoroso”, Hartwig questiona se ela o traíra com o Estrangeiro ou não. Quando o marido pergunta há quanto tempo Ellida conhece o outro homem, ela responde com as duas mãos espalmadas, indicando dez anos num gesto que parece, ao mesmo tempo, pedir que o amante volte – a ambiguidade nos gestos é uma das marcas físicas desta cena. Outra constante é que a luz durante todo esse embate é azul e fria.

Uma outra leitura possível trazida por esse trecho da encenação é que Hartwig e o Estrangeiro representem o mesmo homem (ou a mesma situação) para Ellida, mas em épocas diferentes de sua vida. Ambos chegaram com ofertas tentadoras num momento em que ela se encontrava vulnerável e em necessidade.

Na primeira vez, com Hartwig, ela aceitou e se casou com ele. Agora, talvez pensando no resultado dessa decisão que tomara de forma incerta, ela reluta em seguir o Estrangeiro, que lhe oferece aventuras distante dali, mas também segurança. É como se o que acontecera no passado estivesse sendo reencenado no presente: Ellida revê seus atos, se arrepende da escolha que fez e, desta vez, age de modo diferente, recusando a oferta. Porém, recusar partir com o Estrangeiro não é a escolha por manter uma vida feliz, e sim a constatação de um erro passado: ela deveria ter recusado o casamento com Hartwig.

A hipótese de ambos representarem o mesmo homem ganha indícios na movimentação dos dois no palco. Há dois momentos em que Hartwig e o Estrangeiro movem-se simetricamente. Primeiro, ao se afastarem e depois, convergindo, o que poderia ser interpretado como a imagem de uma pessoa no espelho. De qualquer forma, os dois personagens se tornam instrumentos de Ellida em sua jornada em busca da liberdade.

É interessante perceber que a cena termina com a promessa de um progresso no relacionamento entre marido e mulher, já que agora eles se dirigem um ao outro num verdadeiro diálogo (ainda que, na encenação, eles não se olhem). Porém, veremos até o final da peça que não se trata de um “final feliz”.

#### CENA 16: É preciso decidir

Trata-se de uma cena densa em termos de enredo, o clímax em que Ellida decide ficar com o marido, a partir de um diálogo que se assemelha ao teatro realista. Entretanto, quando os dois se referem ao Estrangeiro, permanece o discurso indireto, já que esse último continua em pé no fundo do

palco, como se encontrava antes do black-out anterior, porém agora sem roupas e como se estivesse indo embora.

A cena abre no momento em que Ellida precisa decidir. Na cena anterior, ela refuta o forasteiro com veemência (pp. 50-51). Agora, ela parece tentada a aceitar e até mesmo diz ao marido que o fará. Enquanto isso, Hartwig parece congelado em cena. Ellida abre os braços um na direção de cada homem, como se usasse uma balança para comparar os prós e contras de cada opção. Ela diz que precisa pegar um baú (p.54) – uma citação que lembra a pele da mulher foca da lenda, escondida pelo marido.

O momento decisivo começa quando ela pergunta se o marido poderá garantir que ela não se arrependará, como se Hartwig representasse sua própria consciência. Como ele diz que não, ela diz – apenas ao marido – que irá partir, e começa uma discussão intensa do relacionamento, culminando na acusação de que ele a comprara com a oferta de segurança quando ela se encontrava órfã e prestes a ser despejada.

Nesse trecho, a atriz fala do passado em velocidade normal de diálogo, no que poderia ser um excerto de uma peça realista. Causa estranheza novamente essa inserção de explicações corriqueiras em meio às demais cenas da peça, mais líricas. Porém, é nesse momento que o casal está realmente discutindo sua relação, com um efeito mais profundo do que poderia transparecer. Chegam a olhar-se no rosto em vários momentos a partir daí, como quando Ellida questiona o quanto Hartwig a deseja, ou quando ele fala de como a liberdade é fugidia.

O conteúdo trazido pelo diálogo do casal inscreve o texto em seu contexto original, ibseniano, de questionamento do patriarcado e da liberdade da mulher. É como se a sedução agora fosse racional, e exercida pelo marido ao invés do Estrangeiro por meio de perguntas bastante diretas, objetivas. Isso se dá em falas sarcásticas, a exemplo de quando Hartwig pergunta a Ellida “Como ele cuidará de você? Seu novo dono?” (p.58).

Na sequência, o diálogo mantém o tom realista, com uma velocidade de fala que se aproxima da conversa tradicional. Um breve momento de “magia” retorna quando Ellida relata o que o Estrangeiro lhe prometera e onde ele diz que é sua casa (“Um pouco em qualquer lugar. Espalhada por toda a terra”,

p.59). Nesse trecho, a luz verde cobre o rosto de Ellida e o corpo do Estrangeiro por cerca de um minuto, até esse momento de transe ser quebrado por Hartwig, que diz: “Espere! Vou facilitar as coisas para você. Você está livre. Eu lhe dou sua liberdade” (p.60).

Esse clímax e sua mudança de tom são indicados pela transição de luz, que retoma a cor branca. Enquanto isso, o estrangeiro estende os braços como a implorar que Ellida venha, e Hartwig diz “Vá!” (p.60), mas está a ponto de segurá-la. Por sua vez, Ellida ganha holofotes que projetam sua sombra no chão, sugerindo que a dubiedade está em seu ápice agora que ela precisa escolher seu futuro. Na sonoplastia, tambores criam tensão.

O gesto desesperado (ou seria desinteressado?) do marido logo é contrabalançado por outra ironia sua: Ellida questiona se isso a torna livre, e ele retruca: “De que outro modo você poderia ser livre?” (p.61). Ellida então faz sua escolha por ficar em casa, e joga os braços para trás em êxtase, dizendo que era com isso que sonhava, ou seja, com a liberdade de escolha. Mas o grande questionamento a respeito do que é a liberdade vem a seguir, quando Ellida a compara com uma faísca de luz. “Já terminou?” (p.62)

Hartwig encarna neste fim de cena a voz da sabedoria quando menciona que “Não há certezas na liberdade. Por isso é tão bela. Por isso todos sonham com ela” (p.61). O que parece um ato de grandeza do marido pode também ser encarado como um sofisma, já que o relacionamento deles não floresce a partir dali: na próxima cena, o casal mantém o diálogo, porém de maneira indireta e com falas cruéis, demonstrando o prolongamento do conflito que, supostamente, havia se encerrado.

Apesar do que parece ser uma resolução pacífica, o som de tambores tribais mantém a tensão no ar, indicando que, ao contrário do que as palavras poderiam sugerir, o terror não está encerrado para Ellida. Em suas falas seguintes, ela diz com raiva que será apenas uma criatura terrestre por Hartwig, que lhe tolhe a liberdade. Resta dizer que, desta vez, ela teve liberdade de escolha, o que torna um possível arrependimento ainda mais cruel.

Assim que o Estrangeiro deixa o palco, Ellida estende os braços em sua direção, como a chamá-lo de volta – certamente já lhe fazem falta a dúvida, o encanto e a sedução que a assombravam e mantinham alerta.

O movimento mais belo realizado em toda a peça pela personagem vem em seguida, quando ela faz um lento giro e termina com seu grito silencioso, já anunciado na cena 8. A sequência é tão marcante que, na gravação analisada, assim que surge o black-out, acompanhado pelo aumento no volume do som de tambores, a plateia aplaude como se fosse o fim. Porém, um apêndice, ou epílogo, virá a seguir trazendo uma nova marca do teatro pós-dramático, que é o final aberto.

#### CENA 17: Final feliz?

A última cena abre com violinos ao fundo e calmaria no ar, enquanto o casal protagonista é apresentado lado a lado, sentado num banco. Ellida se assemelha a um boneco, dopada, um ser resignado e sem perspectiva. “Estou calma feito um tanque. Afinal, fiquei com ele” (p.63), é a descrição feita por ela. Hartwig responde: “Desistiu do mar onde estava se afogando, por mim” (p.63). Agora o diálogo volta lentamente ao descompasso do início, não tendo mais o calor do embate dialógico apresentado nas cenas 15 e 16.

Mais uma vez, a escolha por encaixar o enredo ibseniano no todo wilsoniano traz estranhamento: Hartwig fala do futuro das filhas, e que logo ficarão os dois sozinhos na casa. O que poderia parecer uma exigência realista (dar um fechamento à narrativa) é contraposto às falas seguintes de Ellida, que cogita pular no mar ou matar Hartwig.

A fala final de Ellida, cogitando matar o marido que está bem ali ao seu lado (p.64) e que parece não tomar conhecimento de suas palavras, nos remete aos apartes em que a plateia tem conhecimento de algo que os demais personagens não têm. O efeito que essa fala produz pode também ser interpretado como uma ironia em relação aos relacionamentos inócuos em que o diálogo não é efetivo ou verdadeiro e as pessoas, na realidade, não se comunicam.

A contradição aumenta: aqui se dá o primeiro toque de carinho do casal, quando ele pega na mão dela – e um holofote manual se apressa em focalizar esse detalhe. Hartwig diz que é bom ver a esposa em paz consigo mesma, numa demonstração de que os dois continuam sem se entender ou mesmo conhecer, já que Ellida, claramente, continua perturbada.

“Eu não cometi um erro?”, ela diz. “Que pergunta”, ele retruca. “Você aprendeu a se aclimatar. Você...evoluiu” (ambos à p.64).

No lugar de cortinas, fecha-se verticalmente um painel de transparência (tela rosco) que transforma os dois personagens em silhuetas finais.

Conforme foi analisado, é, principalmente, nas cenas de 15 a 17 que se nota de forma mais aguda o contraste entre o teatro dramático, gênero para o qual foi concebido o texto-fonte, calcado no diálogo, e o pós-dramático, estética na qual se insere a encenação, em que o diálogo tradicional é rompido. Pode-se dizer até mesmo que esse choque causa estranhamento, visto que Ellida e Hartwig, na encenação de Wilson, dialogam em grande parte das cenas, mas não se dirigem um ao outro. Outra causa de estranhamento, conforme apontado em algumas das cenas, é a inserção de elementos pinçados do enredo ibseniano, mas não relatados em sua completude – o que enfatiza o caráter pós-dramático da encenação, composta de fragmentos não necessariamente relacionados.

Em relação ao final, que tende para o absurdo, a “recusa em concluir de maneira positiva” seria, segundo Patrice Pavis, uma das características desse teatro pós-moderno (PAVIS, 2008, p. 93). É possível dizer que o “final feliz” é um conceito estranho às montagens contemporâneas – elas constituem outra possibilidade de diálogo com a encenação. Uma maior experiência com elas certamente influenciará o receptor, que é a ponta final da série de concretizações em questão.

Outro comentário pode ser feito com relação à fortuna crítica inspirada pelo espetáculo, publicada enquanto o espetáculo esteve em cartaz ou pouco depois. Em uma crítica que escreveu para a *Folha de S.Paulo*, Luiz Fernando Ramos afirma que Susan Sontag “escreve sob medida para a estética de Wilson”, confirmando a importância da dramaturga no processo de

transformação da adaptação. Como ela reduz os cinco atos para cenas isoladas, Ramos viu essa autonomização das cenas como a oportunidade para Wilson variar seu uso habilidoso de cores na iluminação.

Cada 'tableau' permite ao encenador exercer sua especialidade, que é a variação constante da paleta de cores do fundo luminoso. Com um mínimo de objetos, apenas cadeiras desenhadas por ele próprio, Wilson formaliza nos atuantes uma gesticulação contida, que intensifica suas falas em choque direto com o seu teor coloquial. (RAMOS, 2013).

Por outro lado, para o crítico, o resultado coloca em choque o enredo centenário, calcado no diálogo, e a estética pós-dramática de Wilson, conforme apontado acima:

Esta direção evita que os intérpretes incorram em registros naturalistas. Ao mesmo tempo, porque se trata de Ibsen, mesmo filtrado por Sontag, e não de uma proposta antidramática na raiz, o resultado soa maneirista. A dramática de Ibsen não se funde à poética cênica de Wilson, e ambas se estranham. (RAMOS, 2013).

Numa análise que investiga as relações da montagem com as artes plásticas, João Cícero Bezerra destaca a desfiguração dos personagens, cuja subjetividade é anulada pelo “ambiente luminoso e artificial”, que lhes “retira toda verossimilhança psicológica e natural, transformando-as em suportes de cores, sons e luminosidade” (BEZERRA, 2015, sem indicação de página). O texto, publicado pela revista eletrônica *Questão de Crítica*, conclui que

(...) essa artificialização dos elementos (ator, espaço e música) promove uma discussão interessante com o texto, uma vez que nos mostra não apenas uma personagem, no caso Ellida, presa a sua natureza marítima. Todos os personagens estão, de algum modo, fadados à tragicidade e ao mecanismo dessa encenação que distorce os corpos e os transforma em marionetes de uma espacialidade absorvente que não se aclimata e nem indica qualquer espaço de liberdade subjetiva. É possível, entretanto, que o excesso de virtuosismo plástico da montagem de Robert Wilson cegue os nossos olhos para a crueldade praticada pela própria teatralidade ali deflagrada. (BEZERRA, 2015, sem indicação de página)

O autor considera paradoxal a inserção de figuras dramáticas num espaço abstrato que as torna como “bonecos posados dentro de um dispositivo que lhes impossibilita a ação” (BEZERRA, 2015, sem indicação de página).

Como um contraponto, a crítica a seguir, publicada pela *Revista Veja*, é marcada pela retrógrada busca por fidelidade à obra literária:



Essa mulher se casou com um amoroso viúvo (o ator Helio Cícero), mas, entediada, não se esquece dos tempos em que viveu uma paixão numa beira de praia. Como se a peça fosse um quadro de cores fortes, o público acompanha a história atento. A leitura proposta por Sontag conserva-se fiel ao original. Os atores dão as falas apoiados em entonações e coreografias rígidas, carentes de emoção. Por se tratar de um texto tão intenso e interiorizado, o visual calculado de Wilson resulta frio. É um espetáculo bonito para os olhos, mas pouco envolvente. (DIRCEU JR., 2013).

O tratamento dado à sinopse é redutor, diminuindo o terror e a atração que Ellida sente pelo Estrangeiro a “uma paixão numa beira de praia”. O sarcasmo de Hartwig também passa despercebido, tendo ele sido descrito como “amoroso”. A descrição que a resenha faz da estética de Wilson carece de informação a respeito do teatro contemporâneo, centrando-se na ausência de emoções como se isso fosse uma falha, quando, na realidade, ela reflete o estilo marcante do diretor. A obra de Wilson, ainda que não apele às emoções do espectador, possui forte sensorialidade, impactando os sentidos do público pela primorosa visualidade, sonoridade, rigor formal e artificialismo milimetricamente construído.

E mesmo que surjam estranhamentos por parte do espectador, o envolvimento pode ocorrer, dependendo da reação de cada um e também de repertórios prévios. É impossível permanecer impassível diante da enunciação do trecho seguinte, extraído da cena 16, que revela grande inquietação a respeito da vontade humana.

ELLIDA – Eu não sabia que era com isso que eu sonhava... Só sabia que era algo vasto e profundo e que me cobriria completamente... (Pausa) / Então ficarei com você. / Serei uma criatura terrestre, apenas uma criatura terrestre. Por você. / Você que não... me seduz como o mar... e tira minha liberdade de escolha. (Volta-se para o Estrangeiro.) / Você deve ir. E não voltar nunca mais. / Então isso é a liberdade. / Aquele instante. Aquela faísca de luz. Já terminou? (SONTAG, 2013, p.62).

Cabe agora confrontar a teoria com a prática a partir do seguinte questionamento: a encenação de Wilson alcança autonomia enquanto obra de arte?

### 6.3 RUMO À AUTONOMIA

Numa análise da encenação em diálogo com a teoria exposta no capítulo 5, especialmente em relação à teoria da adaptação elaborada por Linda Hutcheon, sabe-se que um dos fatores que faz com que uma adaptação seja considerada bem-sucedida é que ela se sustente sem que o público sinta necessidade de ter conhecimento prévio do texto fonte, ou seja, que alcance autonomia (HUTCHEON, 2013, p.45). Com base em espetáculos de sua carreira em que Robert Wilson dirigiu adaptações de obras de diversos autores, é possível dizer que seu processo de apropriação de textos costuma resultar em trabalhos que podem ser considerados autônomos. Isso ocorreu, por exemplo, com seu *Hamletmachine* (1986), espetáculo que teve uma duração de três horas, enquanto a versão inicial de Heiner Müller tem poucas páginas.

Em relação a *A dama do mar*, seria o público final capaz de apreciar a encenação de Robert Wilson, dela fruir, mesmo sem ter conhecimento prévio do texto e cultura fontes? Para responder a essa pergunta, outras questões teóricas se colocam. Quem é o adaptador da obra, Sontag ou Wilson? Claramente, trata-se de um caso de autoria múltipla. Além disso, baseado na série de concretizações de Patrice Pavis exposta no capítulo 5, concluímos que tanto Sontag quanto Wilson adaptam, e tanto a reescritura da peça quanto a encenação alcançam autonomia, ou seja, podem ser fruídas isoladamente.

A versão do texto realizada por Sontag passa, necessariamente, por sua visão de mundo, a qual é tingida marcadamente pelo feminismo e pela escrita pós-moderna. E é com o uso de ironia que ela irá “ajustar” o tema de Ibsen ao estilo de Robert Wilson, preparando o caminho para a atuação posterior do diretor. Conforme Linda Hutcheon, o adaptador é primeiro um intérprete, e depois um criador (2013, p.43), que, entre as inúmeras razões para a escolha do tema, pode ter como intenção “contestar” ou “homenagear” o texto fonte (2013, p.44-45), ou, em outras palavras, atuar num espírito de subversão ou de reverência (2013, p.133). Tais escolhas do adaptador revelam muito do momento histórico-político vivido pelo artista (HUTCHEON, 2013, p.55). A contestação, nesse caso, parte de Susan Sontag e se concretiza na concepção de Wilson.

Sabe-se que, durante a montagem de qualquer encenação, inúmeros profissionais também se envolvem, como o figurinista, o cenógrafo, o iluminador, e os atores, e cada um deles traz sua arte para contribuir com o todo que se tornará uma obra adaptada, mas autônoma. Os próprios atores adaptam (HUTCHEON, 2013, p.72), apesar de estarem sujeitos a codificações específicas requeridas pelo diretor (PAVIS, 2008, p.14) e de nem sempre terem espaço para realizar suas próprias ideias.

Por adaptador deve-se entender, igualmente, tanto o tradutor linguístico do texto ou seu 'adaptador', quanto o encenador, o cenógrafo, o ator, todos os que tenham uma função de mediação, ou seja, que adaptam, transformam, modificam, preparam, apropriam-se da cultura e do texto-fonte tendo em vista um público e uma cultura-alvo. (PAVIS, 2008, p.186)

Apesar de muitas pessoas estarem envolvidas em uma montagem, o diretor tem a prerrogativa de moldar a obra à sua estética e direcionar o trabalho dos demais, como um regente de orquestra que alcança a unidade a partir de sua concepção. Pensando sobre as coautorias presentes na maior parte das adaptações, Linda Hutcheon conclui que, em geral, é o diretor quem conduz a forma como o espectador interpretará as diferentes personagens. Ela lembra do cineasta Federico Fellini, que teria declarado sobre sua adaptação do *Satyricon* que a obra resultante era "80% Fellini e 20% Petronio" (HUTCHEON, 2013, p. 123). A adaptação que temos em mãos, dada a marcante estética do diretor, poderia ser considerada "90% Bob Wilson" numa análise ligeira. Porém, o estudo aprofundado revela a importância da reescritura fornecida por Susan Sontag para transformar o enredo ibseniano num formato contemporâneo.

Além disso, de acordo com a atriz Lígia Cortez (2015), apesar de as coreografias rigidamente marcadas por Wilson terem sido transpostas de um país para outro, o resultado sempre trouxe alguma especificidade adicionada pelos diferentes atores em questão:

Uma coreografia podia ter sido feita na Polônia, na Itália, não sei onde, mas era cada vez com atores diferentes, um tempo e ritmo diferente, um organismo diferente, com uma voz diferente, então ele adequou, e eu achei isso... é mais do que abrigou, ele abrigou, totalmente, ele trouxe pro nosso jeito, mas é mais do que isso: ao colocar a gente dentro desse trabalho dele, ele universalizou. (CORTEZ, 2015).

A fala da atriz nos remete novamente à abordagem da adaptação dos clássicos realizada por Anne Ubersfeld (2002), em que fica claro que um mergulho autoral num clássico sempre resultará numa obra diferente, ainda que seguindo um roteiro pré-estabelecido. No caso da encenação de *A dama do mar* por Robert Wilson no Brasil, essa questão é especialmente relevante no tocante à duplicidade do papel da protagonista (as atrizes Lígia Cortez e Ondina Castilho se alternaram conforme o dia de apresentação), algo que diferencia a adaptação brasileira das demais e agrega identidade autônoma ao trabalho, ainda que possa ter ocorrido um pouco por acaso. Para Lígia Cortez, a escolha foi decorrente da falta de tempo para que o diretor se decidisse por uma única atriz durante os dois dias de seleção:

Eu achei que na hora ele tinha pouco tempo para entender qual seria a pessoa que mais bateria para ele. Ele gostou muito da Ondina [Castilho] no primeiro dia e gostou muito de mim no segundo dia. Eu senti que realmente foi uma questão dele não saber escolher, do tempo. Eu achei e acho uma decisão interessante porque de alguma forma o Bob estava ali tirando uma questão do papel “protagonista”, para um papel que se dividiria em duas, e isso significaria mais coletivização do trabalho. (...) Lógico que foi muito difícil, foi muito difícil fazer dois personagens grandes, importantes, diferentes. Mas foi uma delícia. (...) Agora é um processo muito difícil mesmo, duas pessoas fazerem o mesmo papel. (CORTEZ, 2015).

A decisão por trabalhar com atrizes alternantes exigiu dos demais atores um trabalho extra. Conforme o ator Hélio Cícero (no papel de Hartwig), foi preciso “contracenar de modo específico com cada uma delas”, ou seja, houve uma espécie de adaptação entre os atores de acordo com a atriz que estava em cena.

Outra especificidade brasileira foi a liberdade para que cada ator adaptasse seus movimentos na cena 12, a balada de Hilde. Lígia relata que a cena foi ensaiada, de início, de forma diferente, seguindo os movimentos da encenação oficial, conforme apresentada nos outros países antes do Brasil. Porém, com a chegada de Wilson ao Brasil, 20 dias antes da estreia, ele teria assistido ao resultado e dito: “Não, vou tentar diferente” (CORTEZ, 2015). Ele então deixou os atores livres para se movimentarem conforme o desejo de cada um (nas palavras de Lígia, para fazer “macaquices, maluquices”): “Ele dizia ‘fica de lado, levanta! Para! Susto! Levanta o braço!’ Então ficou uma

coisa meio cartunizada dentro de uma baguncinha.” (CORTEZ, 2015). Esse é outro aspecto que diferencia a montagem brasileira das demais. Apesar de o restante seguir o mesmo roteiro em todos os países, Lígia afirma, após ter assistido a outras montagens em vídeo, que cada país manteve sua especificidade. “É a mesma coisa, mas é diferente, é uma coisa engraçada...”, conta a atriz, que compara as modificações em cada país às peças de repertório russas, que ficam anos em cartaz mesmo com a alteração de atores nos papéis.

Por fim, outro importante elemento que garante a autonomia do trabalho é, obviamente, sua inscrição na estética de Robert Wilson. A transposição que Wilson realiza de *A dama do mar* (1998), da peça reescrita por Susan Sontag para a concretização cênica, é anunciada, ou seja, traz inclusive o mesmo título do texto-fonte, e extensiva, operando uma grande transformação estilística. A modificação operada lembra aquela realizada em trabalhos de Peter Brook, cujo “engajamento crítico extensivo e criativo” (HUTCHEON, 2013, p.68-69) com os textos escolhidos produz obras de impacto e grande transformação, muitas vezes, num contexto transcultural.

Esse engajamento em Wilson passa não apenas pela transformação do texto, mas notadamente pela aplicação de sua estética à obra, algo que parece essencial a ele, já que “a escolha de uma forma teatral implica a escolha de um tipo de teatralidade, de um estatuto de ficção com relação à realidade.” (PAVIS, 2008, p. 195). Ou seja, a transposição da obra de Ibsen para a estética de Wilson implica a inserção daquela narrativa num novo universo ficcional, ditado pela marcante teatralidade e códigos visuais e auditivos próprios do diretor, um “teatro cenográfico onde o texto só serve de apoio”. (PAVIS, 2008, p.19). Conforme abordado no capítulo 3, toda montagem de Wilson, seja ela uma adaptação ou um roteiro original, acaba moldando-se dentro da estética visualmente marcante do diretor.

Assim como Peter Brook, Robert Wilson utiliza em seus trabalhos diversas sequências de imagens, numa “narrativa visual que ultrapassa rapidamente a narrativa do texto” (PAVIS, 2008, p.150) e, em geral, encanta olhos e ouvidos. Pode-se dizer que ocorre uma transcodificação para encaixar a temática em seu estilo, utilizando os códigos frequentes em sua obra, já

analisados, como o gestual, com lentidão e precisão de movimentos e falas, a iluminação e sonoplastia primorosas e a maquiagem muito característica dos trabalhos do diretor<sup>105</sup>.

Apesar de haver palavras sendo ditas em cena, o primeiro canal de comunicação num trabalho de Wilson é o visual, e portanto pode-se considerar essa uma transposição intersemiótica, de palavras para “quadros de imagens”. Temos, por exemplo, a cena em que Ellida se abaixa no tanque de água do quintal para remexer a água (no prólogo), o que transmite, sem palavras, a ideia presente na peça de Ibsen de que ela sente que está presa naquele lugar como as carpas no tanque. O tema das carpas será retomado e espelhado em Bolette (cena 9), quando ela lamenta estar presa ao vilarejo e se compara com os peixes no tanque. Essa imagem transparece em toda a encenação.

A rica expressividade do tormento interior de Ellida é manipulada por Wilson de diversas formas. Em várias cenas, a sugestão de como a personagem se sente é explícita, já que ela expressa seus pontos de vista em monólogos. Mas a interioridade dos personagens pode ser sinalizada no teatro de vanguarda por diversos outros recursos que não a exposição falada. Podem ser usadas técnicas sonoras, como Wilson faz neste caso com os gritos de gaivota e o som do mar, em trechos sonoros cujo volume é ampliado enquanto Ellida faz sua entrada lenta de costas (prólogo). Da mesma forma, movimentos bruscos da atriz revelam tensão interna. Isso ocorre logo após sua entrada-prólogo, que dura alguns minutos, quando então, num contraste, seu braço muda de posição repentinamente.

O efeito de ironia da montagem é conferido, além das palavras, pelas expressões dos atores, enfatizadas pela maquiagem especialíssima, marca registrada do diretor (apesar de muito desse efeito se perder de acordo com o posicionamento do espectador próximo ou distante da plateia). Veja um exemplo de maquiagem wilsoniana na Figura 10:

---

<sup>105</sup> Sobre a maquiagem, é interessante notar na direção de Wilson para a televisão realizada em 1990 de *Black Rider*, com música de Tom Waits, os rudimentos da máscara branca e olhos enegrecidos (disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=IbQkzAbCjio>>). Mais tarde, essa marca de seus personagens seria aprimorada ao ponto de hoje ser realizada por maquiador próprio que viaja com a equipe durante as produções (conforme o depoimento do ator Hélio Cícero disponível no Apêndice 5).



Figura 10: A atriz Bete Coelho como Hilde e a maquiagem típica de Robert Wilson. Fonte: [www.changeperformingarts.com](http://www.changeperformingarts.com)

Outro recurso manejado por Wilson e que garante a marca registrada de sua assinatura neste trabalho é o uso da repetições, que salientam questões recorrentes ou incontornáveis dos personagens. Esse fator está exacerbado nas falas de Hilde (cenas 5 e 7) e nos *Leitmotive* visuais e auditivos. Gestos repetidos na encenação incluem a expressão de espanto de Ellida, com a boca aberta e mãos espalmadas, conforme a figura 4, e a inclusão da trilha sonora específica da protagonista em vários momentos. Em relação ao espanto de Ellida, percebe-se na obra de Wilson a recorrência do recurso do “grito silencioso”, em clara alusão ao quadro *O grito* de Edvard Munch – uma citação bastante condizente, já que, da mesma forma que ocorre em *A dama do mar*, a obra se inscreve num contexto de angústia e inadequação diante de uma realidade que não é plenamente aceita e absorvida.



Figura 11: A atriz Lígia Cortez como Ellida em posição de espanto. Fonte: [www.changeperformingarts.com](http://www.changeperformingarts.com)

Todos esses detalhes contribuem para a teatralidade das obras que Wilson adapta. Outra especificidade de sua *Dama do mar* é o uso do subtexto expresso nas entrelinhas da obra de Ibsen. Percebe-se que o subtexto místico serve de substrato ao diretor, que amplia essa característica do texto-fonte dando-lhe pluralidade de significados. Esse é, aliás, um efeito desejável quando entra em cena uma pluralidade de enunciadores que manipulam a mesma matéria-prima, com a recusa da noção de hierarquia, sem que alguém possua “direitos” sobre o sentido final: o que se observa cada vez mais é a tendência de “desnarrativizar” a leitura das obras, ou seja, não explicar nem buscar uma leitura ideológica. Nesse contexto, o subtexto obviamente continua existindo, mas não é perseguido como se se tratasse de encontrar as chaves corretas de compreensão do texto (PAVIS, 2008, p.67).

Um exemplo é a sedução ideológica de Bolette. Na encenação, fica muito clara sua opção pelo casamento com Arnholm como escape à vida na cidade pequena. Com uso de ironia e jocosidade, sua mudança de atitude é enfatizada, algo que poderia passar despercebido na leitura do texto apenas. Outro exemplo é o fato de o Estrangeiro não ter voz, apenas falas que são



enunciadas por Ellida, permitindo cogitar tratar-se de um devaneio. A escolha por um bailarino de corpo atlético, que permanece mudo em cena, enfatiza a idealização que Ellida faz desse homem.

Destaca-se o choque entre o formato pós-dramático e o enredo ibseniano mantido – e que, em alguns momentos, aparece fragmentado, sem ser “explicado” ou retomado. O conteúdo dialógico e inter-subjetivo da peça fonte está intrinsecamente aliado a esse enredo, que, para ter andamento, requer a revelação das “anedotas” do passado de Ellida para avançar, ou seja, muita conversa (BARRANGER, 1978, p.397). Esse é um ponto que poderá causar estranhamento ao receptor, mas não pode ser considerado um problema, tratando-se de uma escolha condizente com o teatro contemporâneo. O rompimento com a forma já implica um novo conteúdo.

O formato de diálogos é aparentemente mantido em Sontag/Wilson, porém seguindo paradigmas contemporâneos, que incluem o discurso indireto, o não direcionamento do interlocutor e linguagem lírica. Transposto para a estética de Wilson, o vasto conteúdo dialógico, ou seja, tudo que é preciso ser explicado da narrativa choca-se com a lentidão da fala e a priorização dos quadros visuais e movimentos dos atores<sup>106</sup>.

Em alguns momentos, a inserção de informações da narrativa fonte encontra um bom casamento com a linguagem lírica, conforme o exemplo a seguir:

ELLIDA – (para o público) Ele diz: Cheguei hoje no navio inglês. Eu lhe prometi que voltaria assim que pudesse.  
 (para o Estrangeiro) Mas faz dez anos. Você não voltou!  
 (para o público) Ele diz: Queria ter voltado antes, mas não pude.  
 (para o Estrangeiro) Vá – vá embora! É tarde demais. (SONTAG, 2013, p.50).

Em outros trechos, a presença do lirismo e do clima geral de sonho torna desafiante a compreensão<sup>107</sup>. Porém, o espectador não precisa

<sup>106</sup> Podemos especular que a razão para isso ter ocorrido, como diz Linda Hutcheon, seja o fato de o adaptador final (Wilson) “não se comover com o texto-fonte”. Parece ser o caso, pois, conforme já enfatizado, em texto incluído no programa do espetáculo Wilson afirma não gostar do “naturalismo de Ibsen”.

<sup>107</sup> Essa é a avaliação feita por Charles Isherwood a respeito da recente produção *The Life and Death of Marina Abramovic*, de Wilson (2013): *Se havia uma intenção satírica, eu não saberia*

necessariamente conhecer o texto de Ibsen para apreciar a encenação, o que representa o carimbo de sucesso em uma adaptação, na avaliação de Linda Hutcheon (2013, p. 229). Por outro lado, o espectador munido de referências anteriores terá uma apreciação mais rica, apropriando-se do texto-fonte e da cultura-fonte, por meio do texto-alvo e a partir de sua cultura-alvo e fazendo as conexões que julgar pertinentes.

Essa questão varia de acordo com o país em que a montagem é realizada. De acordo com Patrice Pavis, as transformações de uma obra em outra passam também pelas culturas em jogo. A tradução não apenas transforma a obra, mas também suas nuances, associações e o significado cultural. Por outro lado, o próprio Pavis anota que “a adaptação, diferentemente da tradução ou da atualização, goza de grande liberdade; ela não receia modificar o sentido da obra original, de fazê-la dizer o contrário. (...) Adaptar é recriar inteiramente o texto considerado como simples matéria” (PAVIS, 1999, p.11). Uma ressalva feita pelo autor diz respeito a enigmas ou ambiguidades inerentes ao texto que a tradução ou adaptação, obviamente, evitará elucidar ao receptor. Essa é, em si, uma tomada de posição em relação ao texto. Ao mesmo tempo, algum tipo de interpretação é inevitável – o que importa é “no mínimo, não tomar partido sobre o seu sentido possível”. (PAVIS, 2008, p.133).

Portanto, como uma leitura possível, podemos dizer que, enquanto Ibsen trouxe em *A dama do mar* uma ambiguidade entre o realismo e o sobrenatural, a versão de Wilson enfatiza o lírico-visual e, de certa forma, o absurdo da trama. A Ellida que emerge da versão de Bob Wilson é um misto de tormentos da mente e do entorno social, permitindo leituras tanto psicológicas quanto políticas, ou seja, o diretor consegue reunir as duas tendências de leitura historicamente reservadas às peças de Ibsen.

Essa ambivalência em Wilson é alcançada pelo conjunto de elementos como o desenho de arte, que cria cenários elaborados como quadros autônomos, além da direção dos atores, que faz com que os movimentos em cena tenham várias camadas de significado. O todo se torna, portanto, lírico e irônico em momentos alternados. A montagem de Sontag/Wilson ganha

---

*dizer. Mas boa parte do que ocorre em Life and Death desafia uma exegese fácil, ou mesmo a simples compreensão.*

autonomia também por detalhes como o acréscimo de questões atuais: a ousadia jurídica e moral de se cogitar a anulação do casamento, presente no texto de Ibsen, é substituída pelo clima beligerante entre o casal em seus inúmeros comentários irônicos.

## 7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

**Então isso é a liberdade. Aquele instante.  
Aquele faísca de luz.  
Já terminou?**  
Ellida, em *A dama do mar* de Susan Sontag

Longe de se buscar uma análise comparativa, é possível mencionar algumas aproximações entre o dramaturgo norueguês e o encenador contemporâneo analisados neste trabalho. Apesar do oceano temporal e estético que separa Ibsen e Wilson, os dois se manifestaram ao longo da carreira a respeito da busca pela verdade no teatro. Ibsen fala em suas correspondências sobre a necessidade de cada um, homem ou mulher, ser mais verdadeiro consigo mesmo, buscar seu “eu” individual assim como faz *Peer Gynt* incansavelmente, por mais amoral que o personagem seja. Ibsen tinha em mente uma verdade utópica em relação à qual ele próprio titubeia, tateando entre uma peça e outra para encontrar respostas.

Já Wilson exalta o artificialismo artístico. Não crê na possibilidade da ilusão teatral, de se levar ao palco uma representação que simule o real ou traga respostas sobre ele. Antes, aprimora a cada produção uma cena maneirista, gritantemente artificial, por acreditar que só escancarando a mentira virá a verdade. São “verdades artificiais” que ele leva para a cena, porém de forma crível: “quanto mais artificial, mais se aproxima de uma verdade”, costuma dizer Wilson em entrevistas (SHEVTSOVA, 2007, p.58).

Trata-se de uma de suas contradições preferidas, a verdade e a mentira caminhando juntas na criação teatral. Para Wilson, a arte nunca requer a busca por significados. Eis um dos pontos de encontro no pensamento de Wilson e Sontag, que, em seu artigo de 1964 *Against Interpretation* postulava, em forma de manifesto, tudo que via de errado no mundo da arte ao seu redor, com destaque para a necessidade de colocar a arte em palavras de sentido explícito. Para ela, o sensorial precisava voltar ao foco, pondo abaixo a pretensão de se imitar a vida nas artes.

Feita essa ressalva em relação à busca de significados, o grande tema que perpassa as duas obras é o da conquista da liberdade. A busca por se saber o que se quer, seja aclimatar-se ao ambiente ao redor ou buscar novos

ares. Seria essa uma nova forma de dizer “ser ou não ser?” Essa continua a ser a questão.

A forma como surge a liberdade em Ibsen, Sontag e Wilson é fugidia. Basta vislumbrá-la para que escape entre os dedos. O final aberto, próximo do *nonsense* em Sontag e Wilson, nos permite tirar múltiplas e pessoais conclusões. Em ambos, porém, nada disso pesa na forma de tese, como se fosse um ensinamento ideológico a ser apreendido. As questões da liberdade e da busca de si mesmo estão soterradas no enredo, que pode até passar por um estranho realismo em Ibsen, mas que Susan Sontag reveste de uma nova linguagem.

Por essa razão, *A dama do mar* sobressai em meio à obra de Wilson, não como mais um trabalho ao qual ele imprime sua estética, mas como um rico cadinho de sugestões e subtextos a serem saboreados. Ao mesclar um posicionamento ideológico (de Sontag) e uma reescritura contemporânea ao formalismo estético de Wilson, a montagem potencializa as fissuras do texto fonte, que servem de substrato a uma operação autônoma.

Enquanto este trabalho é finalizado, Robert Wilson estreia *Garrincha* em São Paulo, dando um passo ainda maior em sua aproximação com o país, ao selecionar não apenas elenco brasileiro, mas uma temática nacional, o que renderia outra rica pesquisa. Uma investigação futura possível seria a respeito do uso das cores da iluminação como reflexo dos estados da alma, algo bastante presente em *A dama do mar*. Pode-se ainda cogitar um novo trabalho sobre a direção de atores realizada por Wilson que resulta em atuações que homenageiam os palhaços Buster Keaton e Charles Chaplin, como é o caso do personagem Arnholm em *A dama do mar*.

O *frisson* da presença de Wilson no Brasil ainda se faz notar, apesar de terem sido tantas suas vindas na última década. Afinal, o diretor é incluído por teóricos de renome, como Patrice Pavis e Hans-Thies Lehmann, na mesma esfera de importância de criadores como Peter Brook e Ariane Mnouchkine. O contato com os recursos de ponta trazidos por Wilson ao Brasil tem influenciado muitos profissionais da área teatral, como relata no Apêndice 5 o ator Hélio Cícero, em relação ao aprendizado de novas técnicas de maquiagem, para citar um dos elementos. Ao mesmo tempo em que artistas do

país se apressam para assistir e conhecer mais do apuro tecnológico e rigor estético propostos por Wilson, outros pesquisadores se interessam em analisar seu trabalho no país.

Por outro lado, não faltam críticas à transformação de seu estilo num *trademark*, dentro do qual todos os trabalhos acabam parecidos e antiquados em relação ao que propõem. Alguns cobram que o artista honre a marca de vanguardista e traga inovação, algo que não parece mais ser o foco de seu trabalho. Resta desejar que sua presença no país estimule a busca pela pesquisa e excelência no teatro em todas as correntes estéticas e/ou ideológicas.









## REFERÊNCIAS

- ABIRACHED, R. **La Crise du Personnage dans le Théâtre Moderne**. Paris: Editions Gallimard, 1994.
- ADLER, S. **Stella Adler sobre Ibsen, Strindberg & Chekhov**. Tradução de: Sônia Coutinho. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.
- ADORNO, T. **Minima Moralia**. 1945.  
Disponível em <<https://www.marxists.org/reference/archive/adorno/1951/mm/ch02.htm>>. Acesso em: 14 set. 2016.
- ALVES JR., D. **A dama do mar**. 2013. Disponível em <<http://vejasp.abril.com.br/atracao/a-dama-do-mar>>. Acesso em: 30 dez. 2015.
- APPIA, A. **A obra de arte viva**. Tradução de: Redondo Júnior. Lisboa: Editora Arcádia, 1919. Disponível em <<https://pt.scribd.com/doc/163992351/APPIA-Adolphe-A-obra-de-arte-viva-pdf>>. Acesso em: 1º jul. 2016.
- ARCHER, W. **The Lady from the Sea – Introduction**. 1907. Disponível em <<http://catalog.hathitrust.org/Record/008670796>>. Acesso em: 18 out. 2015.
- ARTAUD, A. **O teatro e seu duplo**. Tradução de: Teixeira Coelho. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BAPTISTA NETTO, I. **Um manual para o fim de semana**. Disponível em <<http://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/um-manual-para-o-fim-de-semana-696y1wgmufoblgjbrzv1goxn>>. Acesso em: 10 out. 2015.
- BARRANGER, M.S. **Lady from the Sea: Ibsen in transition**. In: **Modern Drama**, v. 21, n. 4, 1978, pp.393-403.
- BARTHES, Roland. A morte do autor. In: **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BAY-CHENG, S. **Atom and Eve**. Sem data. Disponível em <[https://faustuslightstheights.files.wordpress.com/2015/07/stein\\_doctorfaustus.pdf](https://faustuslightstheights.files.wordpress.com/2015/07/stein_doctorfaustus.pdf)>. Acesso em: 19 ago. 2016.
- BEZERRA, JC. Ut pictura poesis em A dama do mar: Ibsen, Sontag e Wilson. **Questão de Crítica**, vol. 8, nº 66, dez/2015.  
Disponível em <<http://www.questaodecritica.com.br/2015/12/a-dama-do-mar-ibsen-sontag-e-wilson>>. Acesso em: 9 ago. 2016.
- Biografia de Ibsen** disponível em <<http://www.biography.com/people/henrik-ibsen-37014?page=2>>. Acesso em: 2 jan. 2014.
- BRADBURY, M. **O mundo moderno – Dez grandes escritores**. Tradução de: Paulo Henriques Britto. São Paulo: Cia. das Letras, 1998.
- CARLSON, Marvin. **Performance: uma introdução crítica**. Tradução de: Thaís Flores Nogueira Diniz, Maria Antonieta Pereira. Belo Horizonte: UFMG, 2010.
- CARPEAUX, O. M. **Ensaio sobre Henrik Ibsen**. In: IBSEN, H. **Seis dramas – Parte 1**. Tradução de: Vidal de Oliveira. São Paulo: Escala, s.d. pp. 33-60
- CÍCERO, H. **“O teatro me salvou”**. Gazeta do Povo, 15/04/2015. Entrevista concedida a Helena Carnieri. Disponível em <<http://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/teatro/o-teatro-me-salvou-cbwulr4mffu2oraxeh0wt5p77>>.
- COHEN, R. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- CORTEZ, L. 26 out. 2015. Entrevista concedida pela atriz Lígia Cortez à autora por telefone. Gravada e transcrita. Não publicada.
- CRUZ, U. 2 fev. 2016. Entrevista concedida pelo diretor Ulysses Cruz à autora por telefone. Não gravada, não publicada, transcrita.
- DELGADO, M.; HERITAGE, P. **Diálogos no palco – 26 diretores falam sobre teatro**. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1999.
- DINIZ, T.F.N. **Literatura e Cinema: da semiótica à tradução**. Ouro Preto: Editora UFOP, 1999.
- DURÃES, L.S. **Guia do Ouvinte – Parsifal – Richard Wagner**. Jundiaí: Keyboard Editora, 2015.
- ELIOT, TS. Tradição e talento individual. In: **Ensaio**. Tradução de: Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Art Editora, 1989.
- ERULI, B. **O ator desencarnado. Marionete e vanguarda**. In: Moin-Moin v.4, n.5, 2008, pp. 15- 35.

- ESSLIN, M. **Modern Theatre (1880-1920)**. In: BROWN, J.R. (ed.) **The Oxford Illustrated Book of Theatre**. New York: Oxford University Press, 1995. pp. 341-379.
- \_\_\_\_\_. **The Theatre of the Absurd**. In: **The Tulane Drama Review**, v. 4, n. 4 (mai/1960). pp. 3-15.
- FARIA, J.R. **Ideias teatrais: o Século XIX no Brasil**. São Paulo: Fapesp, 2001.
- FERNANDES, S. **Teatralidades contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- FERRARA, S. In: **A dama do mar de Ibsen ganha montagem inédita na cidade**. 2012. Disponível em <<http://favodomellone.com.br/a-dama-do-mar-de-ibsen-ganha-montagem-inedita-na-cidade>>. Acesso em 3 fev. 2016.
- FILHO, R. Entrevista concedida pelo crítico Ruy Filho à autora da pesquisa por e-mail em 15 mar. 2016.
- FJELDE, R. **Foreword**. In: IBSEN, H. **Four Major Plays**. New York: Signet Classics, 2001. pp. ix-xxxiv.
- GUSSOW, Mel. **Wilsonian Vision of Ibsen**. 1991. Disponível em <<http://www.nytimes.com/1991/02/16/theater/review-theater-wilsonian-vision-of-ibsen.html>>.
- GALIZIA, L.R. **Os processos criativos de Robert Wilson**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2011.
- GENETTE, G. **Palimpsestos: a literatura de segunda mão**. Tradução de: Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: UFMG, 2005.
- GREINER, C. **O teatro Nô e ocidente**. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2000.
- HOLMBERG, A. **The Theatre of Robert Wilson**. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- HUBERT, M.C. **As grandes teorias do teatro**. Tradução de: Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2013.
- HUTCHEON, L. **Poética do pós-modernismo – História, teoria, ficção**. Tradução de: Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- \_\_\_\_\_. **Uma teoria da adaptação**. Tradução de: André Cechinel. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2011.
- IBSEN, H. **A dama do mar**. Tradução de: Dea Caminha. Rio de Janeiro: Teatro Universal, 1959.
- \_\_\_\_\_. **Ibsen – Four Major Plays**. Nova York: Signet Classics, 2001.
- \_\_\_\_\_. **Hedda Gabler**. Tradução de: Luiz Leite Vidal. Brasília: Sistema Nacional de Teatro, s.d.
- \_\_\_\_\_. **Little Eyolf – A Play In Three Acts**. The University of Adelaide Library, Austrália. Disponível em <<https://ebooks.adelaide.edu.au/i/ibsen/henrik/eyolf/complete.html>>. Acesso em: 21 nov. 2015.
- \_\_\_\_\_. **Seis dramas – Parte 1**. Tradução de Vidal de Oliveira. São Paulo, Escala: sem data
- \_\_\_\_\_. **Teatro selecto**. Tradução de: Pedro Pellicena. Buenos Aires: Argonauta, 1946.
- \_\_\_\_\_. **Um inimigo do povo**. Tradução de: Pedro Mantiqueira. Porto Alegre: L&M Pocket, 2001.
- ISHERWOOD, C. **Robert Wilson Adapts Ibsen's "Peer Gynt"**. 2005. Disponível em <[http://www.nytimes.com/2006/04/14/theater/reviews/14gynt.html?\\_r=0](http://www.nytimes.com/2006/04/14/theater/reviews/14gynt.html?_r=0)>. Acesso em: 10 out. 2015.
- \_\_\_\_\_. **Vida e morte retratadas sobre o palco cênico**. Tradução de: Celso Paciornik. Disponível em <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,vida-e-morte-retratadas-sobre-o-palco-cenico-imp-,1111536>>. Acesso em: 27 out. 2015.
- JENNY, Laurent. **A estratégia da forma**. In: **Poétique revista de teoria e análises literárias**. Coimbra: Livraria Almedina, 1979.
- JOYCE, J. **6 March (1901): James Joyce to Henrik Ibsen**. In: **The American Reader**. This day in lettres. Disponível em <<http://theamericanreader.com/6-march-1901-james-joyce-to-henrik-ibsen>>. Acesso em: 3 fev. 2016.
- KINAS, F. **Bob Wilson e o impasse pós-moderno**. Disponível em <<http://www.kiwiciadeteatro.com.br/pensar-o-teatro/bob-wilson-e-o-impasse-pos-moderno>>. Acesso em: 1º jan. 2016.
- KLEIST, H. **Sobre a arte de marionetes**. Revista USP. 1993. Disponível em <<http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/25982/27713>>. Acesso em: 10 ago. 2016.
- KRISTEVA, J. et al. **Introdução à semanálise**. Tradução de: Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- LEHMANN, H.T. **Teatro pós-dramático**. Tradução de: Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

- MACHADO, A. **Balé das pernas tortas**. Revista Carta Capital. Reportagem de 26 abr 2016. Disponível em <<http://www.cartacapital.com.br/revista/897/bale-das-pernas-tortas>>. Acesso em: 1º jun. 2016.
- MELO, F.F. 30 abr. 2016. Entrevista concedida pelo tradutor Fabio Fonseca de Melo por e-mail à autora. Não publicada.
- MIRANDA, C. **Otelo e o engajamento político-cultural do Folias d'Arte**. Revista Scripta Uniandrade n. 6, 2008. pp. 285-396. Disponível em <[http://www.uniandrade.br/docs/scripta/Revista\\_Scripta\\_2008.pdf](http://www.uniandrade.br/docs/scripta/Revista_Scripta_2008.pdf)>. Acesso em: 27 jul. 2016.
- MELLÃO, G. **À moda da casa**. In Revista Bravo, junho/2013.
- MENDONÇA, M.A. 13 nov. 2015. Entrevista concedida pelo dramaturgo Maurício Arruda Mendonça por telefone. Não publicada, transcrita.
- MENEZES, M. **O teatro da ausência na ótica de Bob Wilson**. Disponível em <<http://teatrojornal.com.br/2014/03/o-teatro-da-ausencia-na-otica-de-bob-wilson>>.
- MENEZES, T. **Ibsen e o novo sujeito da modernidade**. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- MEYERHOLD, V. **Do teatro**. Tradução de: Diego Moschkovich. São Paulo: Iluminuras, 2012.
- MOREIRA, I.C.M. **Aqui há uma margem. Teoria e exílio em Gertrude Stein**. 2007. 392 f. Tese de doutorado. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2007.
- MORETTI, F. **A área cinzenta: Ibsen e o espírito do capitalismo**. Tradução de: Edu Teruki Otsuka. In: **Literatura e Sociedade** n. 15. 2011.
- MOSER, B. 27 abr. 2016. Entrevista concedida pelo escritor Benjamin Moser à autora por telefone, em português. Transcrita e não publicada.
- OLIVEIRA, V. **Alguns dados biográficos sobre Ibsen e ligeiros comentários acerca de sua obra**. In: **Seis dramas** – Parte 1. Tradução de: Vidal de Oliveira. São Paulo, Escala: s.d. pp. 15-29.
- OTTEN, T. **Afterword**. In: **Four Major Plays**. Nova York: Signet Classics, 2001. pp.397-403.
- PROZOR, M. **A Dama do Mar**. In **Seis dramas** – Parte 1. Tradução de: Vidal de Oliveira. São Paulo, Escala: s.d. pp. 69-72.
- PAVIS, Patrice. **A encenação contemporânea**. Tradução de: Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- \_\_\_\_\_. **Dicionário de teatro**. Tradução de J. Guinsburg e M<sup>a</sup>. Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- \_\_\_\_\_. **O teatro no cruzamento das culturas**. Tradução de Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- POTY, V. **Sobre a dama do mar**. In: **Performatus**, ano 2, n. 7. Nov. de 2013.
- PRADO, D. A. **A personagem no teatro**. In: **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2011. pp.83-101.
- RAMOS, L.F. **O projeto Scene de Gordon Craig: história aberta à revisão**. In: **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v.4, n.3, pp. 443-462, set./dez. 2014. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/presenca>>.
- \_\_\_\_\_. Peça "A dama do mar" converte a cena em música para os olhos. In: **Folha de São Paulo**, São Paulo, 12 jun. 2013. Disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/06/1293478-critica-peca-a-dama-do-mar-converte-a-cena-em-musica-para-os-olhos.shtml>>. Acesso em: 17 out. 2015.
- \_\_\_\_\_. **Territórios e fronteiras da teatralidade contemporânea**. In: **Moin Moin**, Jaraguá do Sul, v. 5, n. 4, pp. 37-51, 2008.
- REIS, L.F. Bob Wilson explora o 'balé' de Garrincha em espetáculo. In: **O Globo**. Abr. 2016. <<http://oglobo.globo.com/cultura/bob-wilson-explora-bale-de-garrincha-em-espetaculo-19023090>>. Acesso em: 6 abr. 2016.
- RÖHL, R. **O teatro de Heiner Müller**. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- SARRAZAC, J.P. (org.) **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. Tradução de André Telles. São Paulo: CosacNaify, 2012.
- SCOTT, Clement. **Sem título**. Crítica publicada pelo The Daily Telegraph. Londres, 14 mar. 1891.
- SESC-SP. **A dama do mar**. Programa do espetáculo. São Paulo: 2013.
- SHAW, G.B. **Pygmalion**. Londres: Longman Group, 1971.
- \_\_\_\_\_. **The Quintessence of Ibsenism** by Bernard Shaw Now Completed To The Death of Ibsen. New York: Brentano's. 1915. Disponível em <[http://www.rosingsdigitalpublications.com/shaw\\_george\\_bernard\\_1856\\_1950\\_quintessence\\_of\\_ibsenism.pdf](http://www.rosingsdigitalpublications.com/shaw_george_bernard_1856_1950_quintessence_of_ibsenism.pdf)>. Acesso em: 21 nov. 2015.

- SHEEHY, H. **Eleonora Duse. A Biography**. New York: Knopf, 2009.
- SHEVTSOVA, M. **Robert Wilson**. London; New York: Routledge, 2007.
- SILVA, Jane Pessoa. **Ibsen no Brasil. Historiografia. Seleção de textos críticos e Catálogo bibliográfico**. 2007. 3 volumes. 634 f. Dissertação de mestrado. Universidade de São Paulo, 2007.
- SONTAG, S. **Against Interpretation and Other Essays**. Nova York: Farrar, Straus & Giroux, 1966.
- \_\_\_\_\_. **Alice In Bed – A Play by Susan Sontag**. New York: Farrar, Straus, Giroux, 1993.
- \_\_\_\_\_. **Do romance ao filme: Berlin Alexanderplatz, de Fassbinder**. In: SONTAG, S. **Questão de ênfase – Ensaios**. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Cia. das Letras, 2005.
- \_\_\_\_\_. **Susan Sontag's Note on her Play "Alice in Bed"**. In: **Alice In Bed – A Play by Susan Sontag**. New York: Farrar, Straus, Giroux, 1993. pp. 113-117
- \_\_\_\_\_. **Lady from the sea/A dama do mar**. Edição bilingue. Tradução de: Fábio Fonseca de Melo. São Paulo: n-1 edições, 2013.
- \_\_\_\_\_. **Rewriting The Lady from the Sea**. Theatre 29 – n. 1. Yale School of Drama 1999. pp. 88-91.
- STAM, R. Do texto ao intertexto. In: **Introdução à teoria do cinema**. Campinas: Papyrus, 2003. pp. 225-236.
- \_\_\_\_\_. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. In: **Ilha do Desterro** nº 51, jul/dez 2006. Florianópolis. pp.19-53.
- STEIN, G. Plays. In: **Lectures in America – Writings 1932-1946**. New York: Random House, 1998. pp. 244-269.
- STEIN, G. e THOMSON, V. **The Letters of Gertrude Stein and Virgil Thomson**. Oxford: Oxford University Press, 2010.
- SZONDI, P. **Teoria do drama moderno [1880-1950]**. Tradução de: Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.
- UBERSFELD, A. A representação dos clássicos: reescritura ou museu. Tradução de: Fátima Saadi. In: SAADI, F. (ed.) **Folhetim: teatro do pequeno gesto**. n. 13. Rio de Janeiro, Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, Secretarias de Cultura, Rio Arte, abr-jun 2002.
- \_\_\_\_\_. **Para ler o teatro**. Tradução de: José Simões Almeida Júnior (coord.), Edvanda Bonavina da Rosa, Lídia Fachin e Maria Celeste Consolin Dezotti. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- WARD, A.C. General Introduction to the Works of Bernard Shaw. In: SHAW, G.B. **Pygmalion**. Londres: Longman Group, 1971. pp. 119-127.
- WILSON, R. Trecho sem título sobre *Four Saints in Three Acts*. 1996. Disponível em <<http://www.changeperformingarts.com/history/4Saints.html>>. Acesso em: 2 nov. 2015.

## VÍDEOS

- A DAMA DO MAR*. Direção: Robert Wilson. São Paulo, Sesc, 2013. 1 DVD (90 min), color.
- Bob Wilson & The Civil Wars*. Direção: Howard Brookner. EUA, Aspekt Telefilm-Produktion GmbH/ Citifilmworks / Unisphere Pictures, 1987. 1 DVD (90 min), color.
- Rememberremember. Gespräch mit Robert Wilson*. ZKM, 2011. Videocast (15 min), color. Disponível em <:[://zkm.de/en/media/video/rememberremember-gespraech-mit-robert-wilson](http://zkm.de/en/media/video/rememberremember-gespraech-mit-robert-wilson)>.

## APÊNDICE 1 – QUADRO COMPARATIVO DAS DUAS PEÇAS

<p><i>The Lady from the Sea</i>, de Henrik Ibsen (1888)</p> <p><b>ATO 1</b> Uma longa descrição do cenário dá o tom realista do autor, situando a varanda e o jardim da primeira cena. Ellida está fora, banhando-se no mar, sua “paixão”. É o dia do aniversário da primeira esposa do médico Hartwig, que morrera dez anos antes. Ao mesmo tempo, o simbolismo é apresentado já na primeira cena, em que o pintor-faz-tudo Ballested reproduz a paisagem com o fiorde ao fundo e informa que ainda acrescentará a figura de uma sereia meio-morta. O motivo: a criatura saíra do mar e não consegue mais voltar a ele. O quadro será chamado “A morte da sereia”. A ideia viera de Ellida, mas o pintor não encontra modelo na cidade que pose para ele.</p>	<p><i>Lady from the Sea</i>, de Susan Sontag (1997)</p> <p><b>CENA 1</b> Hartwig executa um monólogo direcionado à plateia. O recurso metateatral interrompe a ilusão teatral e apresenta o caráter antidramático da obra. A linguagem é bastante direta: “Eu a queria”, ele diz (p. 9). As frases são curtas. Essa primeira fala funciona como uma exposição do conflito, apresentando o contexto em que se insere o enredo.</p>
<p>Na fala dos personagens periféricos, o autor insere temas que serão retomados pelos protagonistas, num recurso de espelhamento. Ballested, por exemplo, diz duas vezes que se aclimatou (e gagueja na pronúncia), numa alusão à trajetória de aclimação de Ellida.</p>	<p><b>CENA 2</b> Agora é Ellida quem fala com a plateia. Apresenta um conto sobre uma mulher-foca, inexistente no original e bastante metafórico da “prisão” dentro da qual Ellida sente estar. Na fábula, relatada por Ellida, ela fala dos olhos do filho da mulher-foca, tema que surge no original no segundo ato. Aqui existe a fusão entre fato e ficção. Também se configura o recurso das micronarrativas inseridas na macronarrativa. Hartwig faz pequenas interrupções, como se os dois executassem um diálogo indireto. A cortesia do original entre marido e mulher é substituída por provocações. Os dois se falam apenas no final, e Hartwig conclui: “Fria como o mar.”</p>
<p>O antigo professor da cidade, Arnholm, volta após dez anos. Pergunta se Ellida está a banhar-se por questões de saúde, ao que Hartwig menciona o “nervosismo” da mulher e pede que o amigo fale sobre o passado com Ellida, crendo que isso lhe fará bem. Evidencia-se a temática recorrente de Ibsen de que a cura só virá ao se lidar com o passado – e pelo diálogo! Tal como a psicanálise prescreveria anos mais tarde.</p>	<p><b>CENA 3</b> Monólogo de Ellida. A questão da loucura da mãe de Ellida vem à tona, retomando a importante menção à hereditariedade dos conflitos em Ibsen. Ellida se descreve como uma sereia metade morta (p.15).</p>
<p>Ellida chega de seu banho de mar e explica que a família utiliza dois espaços da casa. Enquanto ela costuma descansar na casa de verão, as filhas de Hartwig ficam na varanda. O médico se divide entre os dois locais para ficar com todas. Em diálogo com Arnholm, Ellida relembra tê-lo rejeitado no passado (pp. 84-89). A cena traz revelações do passado, o que é comum em Ibsen.</p>	<p><b>CENA 4</b> Hartwig dá sua versão para a doença de Ellida. Diz que as pessoas daquele lugarejo têm uma estranha ligação com o mar: seus pensamentos e sentimentos “vêm e vão” (p.18). Destaca seu papel duplo de marido e médico e diz estar tentando curá-la de sua natureza selvagem, já que no fundo ela deseja ser “totalmente humana” (p.19).</p>
<p><b>ATO 2</b> Passa-se numa montanha. Hilda começa falando de sua atração pela morte e pelo fracasso – tema recorrente no autor. Um diálogo divertido entre as irmãs Hilda e Bolette é usado como knee-play</p>	<p><b>CENA 5</b> Entreato (<i>knee-play</i>) divertido entre Hilde e Bolette. Seus sentimentos em relação a Ellida são expressos de forma direta, raivosa, no caso de</p>

<p>(entreato) por Bob Wilson. Bolette representa a voz da moralidade, enquanto Hilda, a independência (“free-thinking” estimulado pelo autor).</p>	<p>Hilda, e censurada, no caso de Bolette.</p>
<p>Em diálogo entre Ellida e Hartwig, ela conta sobre o estrangeiro com quem se comprometera no passado. Ela diz sentir terror há três anos, e descobre que fora naquela época que o estrangeiro soubera de seu casamento com o médico, enraivecido. Encerra o ato lembrando dos olhos do filho, agora morto. Eles mudavam conforme o mar e eram os olhos do estrangeiro. O terror de ter um novo filho a levava a interromper a vida sexual com o marido.</p>	<p><b>CENA 6</b> Em monólogo, Ellida fala da diferença entre o tanque de carpas do jardim e o mar aberto. Revela seu anseio pelo mar aberto (p.23). A cena funciona como uma micronarrativa ou metáfora inserida na trama maior e terá ressonância na cena 9 quando Bolette também se compara às carpas e anseia por liberdade (p.32). A linguagem utilizada por Sontag para os monólogos líricos de Ellida, denominados “conversa de sereia”, é bastante pitoresca.</p> <p><b>CENA 7</b> Novo entreato entre as irmãs. Bolette confessa enxergar Arnholm como alguém que nadou livre para longe – mas agora voltou.</p>
<p><b>ATO 3</b> Apresenta a aproximação de Bolette com seu antigo professor. Ela diz acreditar que seu destino é permanecer em casa, como os peixes no “tanque de carpas” do quintal. O professor Arnholm rebate que “depende tão completamente dela”, salientando a ideologia libertária e relacionada à escolha de Ibsen. Ellida chega e introduz sua visão de que o ser humano errou ao sair da água, fonte de toda melancolia. (Se o mar é o símbolo universal do inconsciente, como diz o crítico Terry Otten, seria essa uma alusão ao materialismo?) Quando fala em seu medo da chegada do inverno, fica sozinha e chega o Estrangeiro. Ele cobra os antigos votos de casamento. Chega Wangel e, com grande autocontrole, diz a Ellida que eles têm o poder para tornar aquele homem inofensivo. Ellida pede repetidamente que o marido a salve dela mesma e compara o estrangeiro e o terror que lhe causa ao repuxo do mar.</p>	<p><b>CENA 8</b> Traz um diálogo entre os amigos Hartwig e Arnholm que lembra o realismo de Ibsen. Arnholm conta que Ellida não consegue se “aclimatar”, tal qual o Lyngstrand de Ibsen. Arnholm conclui que a vida é simples quando se sabe o que se quer. “Nós nos tornamos feras terrestres em vez de feras marinhas.” (p.30)</p>
	<p><b>CENA 9</b> Sontag dá algumas indicações de rubrica, que Wilson não segue. Bolette se compara a uma carpa e fala poeticamente com Arnholm sobre o mundo longe do vilarejo e como está entediada. Surge a associação com Ellida na comparação de ambas com as carpas aprisionadas no tanque.</p>
<p><b>ATO 4</b> Tipicamente realista, a peça coloca cada ato num cenário diferente e bem detalhado. No quarto ato Bolette e Lyngstrand falam sobre o casamento. Ela questiona a visão machista do rapaz, que acredita que as mulheres devem se adaptar aos maridos no matrimônio para se tornarem melhores. Wangel e Arnholm debatem a saúde de Ellida, que piorou depois da chegada do estrangeiro.</p>	<p><b>CENA 10</b> Ellida fala de sua relação com o mar livre, em oposição à estagnação das águas do fiorde. Teme o inverno que se aproxima, com sua escuridão e frio. A linguagem é lírica. (Essa cena não é encenada por Wilson.)</p>

<p>É esclarecido o mal-entendido: Wangel dissera a Arnholm, por carta, que alguém em sua casa pensava nele com afeto – acreditando que sua esposa se beneficiaria de um encontro com o antigo admirador. Porém o professor pensara se tratar de Bolette e criara toda uma fantasia de um futuro a seu lado.</p> <p>Wangel diz a Ellida que foi bom seu pesadelo ter-se tornado realidade – o estrangeiro em carne e osso ter chegado - já que isso irá afastar suas fantasias doentias.</p>	
<p><b>ATO 5</b></p> <p>Começa com a descoberta de Ellida de que é livre para escolher. “Você pode me reter à força, mas não me impedir de escolher”, diz ao marido. Idealiza o estrangeiro: “Toda a força do mar está nesse homem!”</p> <p>O estrangeiro chega e o casal fala em conjunto com ele. Wangel diz a Ellida que sua “fome pelo inalcançável irá levar sua mente para a escuridão”. (Num espelhamento interessante na versão de Sontag, o professor Arnholm diz que a vida é fácil quando se sabe o que se quer.)</p> <p>E para evitar isso, ele está disposto a dissolver o contrato de casamento com ela, por amor. A deixa livre para escolher.</p> <p>Numa reação que espelha o desejo manifestado por Nora (de “Casa de bonecas”) por um milagre em que o marido se sacrificasse por ela, Ellida se emociona e se transforma. Ela se surpreende com o amor do marido e diz: “Como a liberdade transforma tudo”. Chega a firmar a voz e perde o medo do estrangeiro.</p> <p>Ele próprio conclui: “Há algo aqui maior do que a minha vontade”.</p> <p>Ellida observa que não sente mais o terror da atração por ele.</p> <p>Wangel diz que a mente de Ellida é como o mar, vai e vem. “O desejo era sinal de uma fúria crescente por liberdade em você.”</p> <p>Ellida agradece o “tratamento médico” ministrado pelo marido.</p> <p>Wangel diz que agora eles poderão viver totalmente um para o outro.</p> <p>Parte o navio do estrangeiro, que era o último antes do congelamento das águas e isolamento da localidade.</p> <p>Quando descobre que Ellida não partirá mais de volta a sua vila, Hilda manifesta que sempre desejara proximidade e amor da madrastra.</p> <p>Ellida observa que, depois que o homem se torna um ser terrestre, não pode mais voltar para o mar. Ballested conclui que é possível aclimatar-se.</p>	<p><b>CENA 11</b></p> <p>Entreato das irmãs, que disputam a colocação da mesa. Surgem Ellida e Wangel, que se confrontam – ela diz nada ter ali que a prenda: “Não tenho raízes em sua casa, Hartwig.” (p.38)</p> <p><b>CENA 12</b></p> <p>Traz um poema entre Ellida e o estrangeiro que termina com os dois no fundo do mar. Na montagem de Wilson, trata-se de um show musical conduzido por Hilda.</p> <p><b>CENA 13</b></p> <p>Traz o namoro entre Bolette e Arnholm. A ideia de liberdade a convence a casar-se. Fazem um espelhamento do contrato de casamento de Wangel e Ellida, também realizado por conveniência.</p> <p><b>CENA 14</b></p> <p>Hilda mexe com água e decide ser má.</p> <p><b>CENA 15</b></p> <p>Ellida e a chegada do estrangeiro. Ela fala os dois papéis, ele permanece mudo. Essa primeira parte transcorre como um monólogo indireto. Então Hartwig entra e Ellida pede socorro. Dá-se um diálogo entre eles.</p> <p><b>CENA 16</b></p> <p>Ellida e Hartwig debatem a decisão que ela irá tomar. Ela afirma que ele a comprou. Num momento emblemático do simbolismo da peça de Ibsen, Hartwig afirma que a liberdade é só uma faísca. Ele então dá a liberdade à mulher, e ela pergunta se, caso permaneça, continuará livre. O marido responde que não há certezas, e por isso a liberdade é tão bela. Ellida despede-se do estrangeiro e questiona: “Aquele instante. Aquela faísca de luz, já terminou?” (p.62)</p> <p><b>CENA 17</b></p> <p>Mostra o casal na varanda, algum tempo depois. Ele diz que ela evoluiu, enquanto ela cogita matá-lo na praia. Novamente, falam em monólogos, o que demonstra a desconexão do relacionamento.</p>



**APÊNDICE 2 – Entrevista com o tradutor Fábio Fonseca de Melo realizada dia 17/4/2016 por e-mail. Não publicada.**

**Como se deu o contato para que você traduzisse *Lady from the Sea* de Sontag?**

Fui indicado por uma pessoa na gestão do Sesc-SP que conhecia meu trabalho como tradutor de textos teatrais e dramaturgo/adaptador. Acho que a grande referência foi minha tradução de *Doctor Faustus Lights the Lights*, de Gertrude Stein, devido aos pontos de contato estéticos, formais e temáticos com um Bob Wilson 'histórico' (que, inclusive, encenou esse texto de Stein). Acho que minhas traduções de *Less Emergencies* ("Menos Emergências", Martin Crimp) e *Du Pain Plein Les Poches* ("Com os Bolsos Cheios de Pão", Matei Visniec) podem ter ajudado também.

**Qual foi sua impressão após a primeira leitura, pensando na transformação e adaptação que ela realiza do texto de Ibsen?**

Uma reescritura para trazer o texto às suas forças atuantes principais, ressaltando (e renovando) os aspectos por assim dizer 'feministas' e 'psicanalíticos'. Para tanto, ela remove do texto aquilo que ele tem de "literatura dramática" e "trama de costumes séc. XIX" para deixar apenas o "sumo" que ela considera a ação essencial subjacente. Isto ajuda uma encenação contemporânea, que não se alicerça no texto, mas na cena.

**Você chegou a assistir a alguma versão em vídeo da montagem de Bob Wilson antes de realizar sua tradução?**

Vi alguns pequenos trechos de cenas em vídeos que estão disponíveis online, principalmente porque queria ver o tamanho da "lagoa" ou "tanque" que ele usava em cena, para utilizar o termo mais apropriado.

**Quais foram as dificuldades desse trabalho de tradução?**

Sontag joga formalmente com as palavras de modo a construir certas passagens multissêmicas, a fim de incluir ou acentuar seu posicionamento feminista, principalmente por meio de referências ou leituras psicanalíticas. Nesse sentido, a meu ver, o desfecho da peça é uma espécie de derrota política, porque Élide reprime seu Desejo e permanece na vida que a oprime (e essa incapacidade de dar o passo estaria na raiz de seu 'desequilíbrio' mental). Embora não existam garantias de que sua liberdade seria plena (e a Balada invocando a tradição do 'diabo encantador' no meio da peça serve para plantar essa dúvida, de que talvez o Desejo estivesse sendo enganado por um 'canto de sereia'), o final esperado seria um ato de liberação. Mas ela fica.

**Que tipo de escolhas precisou fazer para manter o "espírito" de Sontag?**

Na primeira tradução que entreguei, que era um primeiro tratamento (pois ainda havia ajustes a fazer, conforme combinado com o produtor brasileiro), eu trabalhei intensamente esse jogo semântico, escolhendo os termos mais eficazes e uma sintaxe capaz de apontar essas leituras. Porém, enfrentei enorme resistência da produtora "italiana" (na verdade, uma brasileira entre São Paulo e Milão) cuja função era -- ou ao menos ela assim se postava -- 'defender' o texto contra desvios de uma "montagem padrão" italiana. Ela tinha seu "glossário" para certos termos do italiano (sendo que minha tradução foi feita do original, em inglês) e esperava que esses termos estivessem presentes. Ela representava a produtora italiana, que detinha a "marca Dama do Mar/Bob Wilson" e a abordagem era totalmente mercadológica, de *branding*, não tinha espaço para uma tradução "autoral", chamemos assim. Já tinham uma ideia final da parte linguística do "produto".

Depois que entreguei a primeira versão ao produtor brasileiro, avisaram-me por email que havia críticas à tradução. Pedi que me as enviassem e, após lê-las, concordei com algumas, alterando imediatamente o que era necessário, e discordei de outras. Enviei um segundo tratamento, contendo as alterações/sugestões que aceitei, e mantendo aquelas das quais discordei, porém inserindo extensas notas explicativas do porquê das minhas escolhas (as quais, em sua maioria, tinham a ver com o jogo semântico que expus acima).

Quando fui para a reunião com a produtora e os atores, qual não foi minha surpresa de saber que minha segunda versão sequer tinha sido repassada ao elenco! Eles tinham ainda a primeira versão, logo, não tinham visto o que eu havia aceitado, nem lido minhas justificativas

para as escolhas que mantive. Imprimiram às pressas, sem as notas que inseri, para poderem ler e decorar o texto. Havia uma rica discussão a ser feita, que foi barrada.

Ou seja, a discussão da tradução – a que ainda foi possível – foi feita às carreiras, pois, na visão da produção, aquilo que eles (a produtora italiana de SP/Milão) julgassem 'inapropriado' na 'defesa' do texto original (na verdade, da montagem italiana), eles alterariam nos ensaios junto com a revisora. Embora muitos atores tenham compreendido a questão tradutória levando em consideração minha análise do jogo formal/literário/político/teatral da autora (Sontag) interno ao texto, a produtora italiana tinha uma visão muito particular e definida de que o tradutor deveria apenas transpor "palavra por palavra" segundo uma ideia preconcebida lá deles. Sequer encontrei ou troquei mensagens com a revisora, que, por sua vez, foi usada como uma espécie de "adaptadora de branding". Não nos trataram como dois criadores, mas como peças na linha de produção de um produto cujo 'design' eles já conheciam.

Essa produtora "italiana" era tão cínica que perguntou se eu havia dividido a tradução com mais alguém, pois o poema (a Balada) estava lindamente traduzido, "parecendo coisa do Augusto de Campos", logo, talvez tivesse sido traduzido por outra pessoa que não eu (!!!). Ou seja, fui tratado como alguém menor, indicado por conveniência, que não estava à altura do texto ou não tinha "estatura" para traduzir um texto para o "venerando" Bob Wilson. Desconheciam completamente meu histórico como tradutor, pois esse "parentesco" com as traduções dos irmãos Campos vem desde o princípio de minha experiência como tradutor, pois a noção haroldiana de "transcrição" foi a base teórica desde o início, e mais de uma vez eu já havia sido elencado ao lado de Augusto em termos de resultado tradutório (p.ex., pela Profª Drª Inês Cardoso, em "Ver-ouvir Stein" (in *'Inimigo Rumor 17'*, Cosac e Naify).

Um ator chegou a dizer que o público não "entenderia" certa palavra que usei, sugerindo trocar por uma outra que não tinha o mesmo valor polissêmico da palavra utilizada por Sontag. Na verdade, tudo o que o ator queria era poder usar os cacos que vinham lhe garantindo a simpatia do público nas últimas décadas; ou seja, não estava preocupado realmente com o texto, mas com seu aplauso. É um ator que representa usando certo gestual, melopeia e cacos para "funcionar" em cena e ser amado pelo público, está prisioneiro de uma "forma" de atuar que criou para si e da qual teme pisar fora devido ao risco artístico aí inerente. Pondo de outra forma: a miséria cultural está atingindo até mesmo aqueles nossos atores considerados "mais intelectualizados"; foi uma demonstração de desprezo à inteligência do público ou, em última análise, lhes nega uma experiência nova, para além do registro oral cotidiano, com a desculpa de que "não vão entender" (quando a verdade é que talvez, ele, ator, não se saia tão bem como se exige desempenhar – não aceita o risco de encontrar novos caminhos).

#### **Chegou a acompanhar algum ensaio da versão brasileira?**

Não fui convidado para nenhum ensaio em Santos, apenas a revisora acompanhou os ensaios. Acredito que a produtora italiana considerou que minha presença seria inoportuna, porque "desafinei" bastante com o lugar em que quiseram me colocar.

#### **Caso tenha assistido à peça em português, como sentiu sua tradução "na boca" dos atores?**

Antes de mais nada, devo dizer que entendo que o texto teatral tem suas especificidades para funcionar, para fluir em cena, que é o que se chama "cabem na boca". Assisti ao espetáculo no Sesc Pinheiros. Acho que a tradução apresentada – que lembra a minha, mas não é exatamente a minha – "funciona na boca dos atores", embora tenha perdido muito de seu potencial linguístico e semântico.

Também sou ator (formado pela ECA-USP) e acho que isso de "cabem na boca" tem sido muito utilizado para reduzir a parte linguística do teatro a certo registro cotidiano ou a certo "socionaturalismo oral das ruas". Atores realmente competentes "fazem cabem" na boca os melhores textos (parece crível de ser dito tudo o que dizem, ainda que não sejam vocábulos ordinários, cotidianos, naturalistas ou apenas orais – ou já não poderíamos encenar Shakespeare, tragédias gregas, etc.); atores acomodados ou ineficientes precisam de cacos e retalhamentos para se saírem bem ou fazerem sua "graça" em cena. Acho que estamos vivendo um período de muita miséria intelectual e artística.

Isto talvez não tenha a ver diretamente com o Bob Wilson, ou talvez sim, pois ele se cerca de gente que toca a (re)produção para ele e ele vem só para dar aquela "arrumadinha" e servir de "fato" para a divulgação. Quem decide e define (restringe) a parte criativa anterior à chegada dele, na realidade, é essa produtora milanesa.

Volto a dizer que entendo a necessidade de certa "adaptação", pois o diretor imprime ritmos (o que pode exigir uma exata duração ou melopeia de fala, por exemplo). Mas, na visão dessa produção, o tradutor não participa disso; para eles, é função da revisora junto com o diretor... não sei bem por quê, qual o temor. Se conhecessem meu trabalho, saberiam que poderiam contar comigo para isso, tendo em vista o alto grau de musicalidade e formalismo que atingi em *Doutor Faustus Liga a Luz*, por exemplo. Faltou conhecimento e ética principalmente a essa produtora italiana/paulistana com que tive de lidar.

**Aproveito para perguntar sua opinião sobre a relação entre as inovações do teatro de Gertrude Stein e o trabalho de Bob Wilson, considera muito presente?**

Considero o trabalho atual do Bob Wilson um arremedo do que já foi. Nos últimos 20 anos, ele se dedica a reproduzir e reproduzir um certo tom de azul lindo que ele encontrou na maquiagem e na luz. É um compositor de uma tela só, intercalando atores conhecidos que ajudem a "vender" sua marca. Não tem nada a ver com aquele Bob Wilson dos anos 60 e 70, virou uma boutique de si próprio, é um *mainstream* que pega bem. Aquele Bob Wilson de 40 anos atrás, que articulava a Obra de Arte Total com a vanguarda sessentista (como a antimúsica de Cage ou a antirrepresentação dos não atores, dos atuantes disfuncionais, desviantes) tinha a ver com o teatro de Gertrude Stein. Hoje, embora talvez nunca tenham se encontrado, de certo modo o teatro de Gertrude Stein tem mais a ver com as experimentações "ontológicas-históricas" de Richard Foreman. Este, sim, continua em sua melhor forma e vigor, trabalhando à margem, *outsider* e íntegro.

Porém, linguisticamente falando, não encontro o inebriante formalismo de G. Stein em nenhum grupo ou diretor em atividade neste momento. São textos que podem ser interpretados para o disfuncional, o distópico, rompantes do inconsciente... Foreman faz isso na cena de seu teatro, mas quando falamos especificamente dos textos, eles não chegam à potência e ao imbricamento que Stein alcança.

A semiótica de Stein é muito potente. Acho o Foreman alguém que explora semioticamente de maneira central em seu trabalho. O Wilson está vendendo "souvenires". Creio que o Richard Foreman explora o formalismo na cena; o texto dele é mais de fluxo de consciência, livre associação. É um desenvolvimento desde os anos 60, acho ainda bem vanguarda.

**APÊNDICE 3 – Entrevista concedida por Benjamin Moser por telefone dia 27 de abril de 2016. Transcrita e não publicada:**

**O senhor acredita que as peças e romances de Susan Sontag trazem conteúdo ideológico explícito demais, especialmente em relação ao feminismo? Acha que ela sacrificou arte e linguagem em nome do discurso?**

Não é o feminismo que atrapalha Susan, é a ideia de querer falar como uma pessoa importante. Ela tinha costume de falar muito de alto para baixo. E isso atrapalhou certas produções ficcionais dela, mas também certas produções ensaísticas. Quando ela está na dúvida, é muito melhor do que quando está gritando alguma coisa ideológica ou política. Ela não entendia nada de política, o que achei estranho quando descobri. Ela só entendia de estética. E como enfiava política em tudo que escreveu, ficou ruim. Quando ela não fez isso, e ficou na posição da Clarice Lispector, do verdadeiro escritor, que duvida e procura, ela fica resplandecente. Pessoalmente e na escrita ela tinha uma tendência a insistir muito em ter razão. Ela se imaginou como um símbolo, usava máscara de certas coisas, tinha uma ideia de si própria que nem sempre era verdadeira, e isso a levou muito à arrogância, a insistir na genialidade dela, achar que todo mundo tinha que obedecê-la... Seus outros lados, a estudante Susan, aprendiz, admiradora, são melhores do que a rainha do mundo que ela projetava, sobretudo no final da vida.

**Isso acontece em “Lady from the sea”?**

Essa peça é algo meio excepcional. Algo que ela retira de outro escritor e retrabalha. Mas vejo mais como colaboração com outras pessoas, e eu gosto desse lado dela. Ela estava sendo estimulada por algo que achava melhor. Quando ela está denunciando algo é que fica ruim, fica muito severa e cai no exagero. Ela tem uma tendência a exagerar – às vezes é bom, mas, em geral, não. Acho que isso custou muito mais do que trouxe ganhos para ela. [Mas em *A dama do mar* ela está na posição de homenagem. Ela venerava os grandes antepassados – como Ibsen. E Bob Wilson a influenciou muito, porque ele é um era verdadeiro artista e ela não. Ele é dessas pessoas vulcânicas que têm um currículo que você nem imagina a quantidade de coisas que fez. Absolutamente inspirador, encantador, trabalhador. Eu conheço por e-mail e telefone. Ele colaborou muito com a biografia que estou escrevendo sobre Susan Sontag, com seu estúdio e arquivos.

**Acredita que a obra atual de Wilson envelheceu?**

Assim como todos envelhecem, mas se ele se repete é de uma forma espetacular, porque é criativo, dá gosto na vida.

**Você consegue manter a admiração por Susan Sontag depois dessas descobertas?**

Tenho muito carinho por ela, mas vejo muito os seus defeitos – que ela era cruel com quem mais amava. Já Clarice Lispector era generosa com todos. A Susan se odiava – não queria ser o que era, uma ensaísta genial. Queria ser poeta, romancista. A Susan era gay, mas não queria ser – queria se reinventar. Uma coisa que ela fazia muito era não aceitar. O maior exemplo disso foi sua própria morte. Ela se torturou, tratou um câncer de forma brutal, porque no fundo acreditava que poderia superar a morte. Ela se matou com tratamentos horríveis que não tinham chance de dar certo. A divisão entre a cabeça e o corpo da Susan é uma coisa totalmente traumática, que a levou a não enxergar a realidade.

**APÊNDICE 4 – Entrevista com Ligia Cortez realizada dia 26/10/2015 às 18 horas por telefone. Não publicada, gravada e transcrita.**

**Como foi sua seleção?**

Foram dois dias, e chamaram bastante gente. Eu conheço o trabalho do Bob há bastante tempo, então eu tinha bastante noção da forma como ele trabalha, da linguagem dele. No dia, foi praticamente um ensaio, eu sabia o que ele estava pedindo, como ele estava pedindo, intuitivamente até. E a gente se deu muito bem, foi muito legal.

**Ele próprio fez a seleção?**

Ele próprio, aquilo lá já foi a embocadura do trabalho. Muito tempo antes, muito não, uns dois meses antes da estreia. Ele falou sobre o silêncio, a importância para ele do silêncio, a importância da gestualidade, porque ele não gosta do teatro normal, cotidiano, porque as pessoas gesticulam muito. Elas falam também sem um pensamento da sonorização, então isso para ele, na linguagem dele, diminui a potência do ator, a potência da fala, da comunicação, porque tudo vira tudo, ou tudo vira qualquer coisa. Que ele sente os atores perdidos, que ele gostava dos atores bem – como é que se chama – bem dirigidos, com a movimentação muito precisa. Ele trabalha com precisão, entende? Fez bastante teste de voz, de tonalidades vocais, fala grosso, fala fino, muda tudo agora, a sonoridade do texto é uma música pra ele, sabe? Ele precisa da música também que esteja tendo a ver com o texto, as vezes não tem a ver, mas sublinha coisas que o texto não fala, mas também fala... Um homem bem inteligente. E algumas coisas de corpo ele fez no palco, fez para ensaiar, mas fez também no teste, para mostrar. E ele foi dirigindo, eu assisti ao teste dele dos atores homens, então foi um pouco o jeito dele trabalhar corporalmente, vocalmente, em relação ao ritmo de tempo, ritmo, que o teste já habilitou para a gente.

**Onde você tinha tido contato com o trabalho dele?**

Aqui mesmo, todas as vezes que ele veio, assisti tudo.

**Em 1974 você havia assistido [à peça *The Life and Times of Dave Clark* em São Paulo]?**

Em 74 não, porque eu era muito pequena, mas assisti outras coisas daquele festival, foi antológico. Só não assisti a dele. Mas a fala ouvida... foi uma coisa genial, todo mundo falava da peça do Bob, do tempo da pessoa atravessar o palco, como ele revolucionou com tudo aquilo, foi uma coisa que aconteceu, marcou. Esse foi o primeiro espetáculo que eu não vi, mas ouvi. Ouvi a repercussão.

**O que você achou de dividir o protagonismo com outra atriz?**

Eu achei que na hora ele tinha pouco tempo para entender qual seria a pessoa que mais bateria para ele. Ele gostou muito da Ondina [Castilho] no primeiro dia e gostou muito de mim no segundo dia. Eu senti que realmente foi uma questão dele não saber escolher, do tempo. Eu achei e acho uma decisão interessante porque de alguma forma o Bob estava ali tirando uma questão do papel “protagonista”, pra um papel que se dividiria em duas, e isso significaria mais coletivização do trabalho. [Éramos] um grupo brasileiro, era ele, eu achei bem legal. Lógico que foi muito difícil, foi muito difícil fazer dois personagens grandes, importantes, diferentes. Mas foi uma delícia. Acho que nunca me diverti tanto num espetáculo, como atriz, foi muito legal. Agora é um processo muito difícil mesmo, duas pessoas fazerem o mesmo papel.

**Como vocês decidiram quem faria cada papel em cada apresentação?**

Isso estava decidido de antemão pela produção. Eu não interferi nisso, para mim tanto fazia.

**Como foi quando o Bob veio finalizar o espetáculo?**

O trabalho do meio você já sabe? Veio um codiretor, Giuseppe Frigeni, que trabalha muito com ele, e tinha trabalhado em uma das montagens. A pessoa original tinha acabado de falecer, era uma mulher. E ele [Frigeni] estudou muito. Ele veio com a partitura totalmente pronta.

**Como é essa partitura?**

Ela é sensacional, o texto junto com a movimentação cênica.

**São *storyboards* que o Bob desenha?**

Sim, *storyboards*. Ele mesmo desenha muito, mas também o Giuseppe desenhava. Mas a gente não via esses *storyboards*, porque a gente marcava no próprio texto as movimentações. Você anda e levanta o braço e fala; você se abaixa falando e em seguida deita...

#### **Praticamente cada linha tinha uma orientação?**

CA-DA LI-NHA. Então pra gente foi muito punk, porque tinha que decorar toda a parte de texto e depois toda a movimentação de dois personagens. Amei fazer isso, amei, porque foi uma superação. Foi muito bom. Num primeiro momento, me atrapalhei demais, era muita coisa, era muito material. Quando consegui me organizar, 20 dias depois, foi a sensação mais deliciosa que eu tive na minha vida, em palco.

#### **Que era executar aquilo tudo...**

Que era conseguir executar aquela partitura super precisa, super cheia de tons vocais, super rígida, mas com uma imaginação IN-CRÍVEL. Para mim como atriz, o dia que me deu o insight foi o dia em que o Giuseppe já tinha passado toda a partitura de toda a peça, eu estava com aquele volume absurdo na cabeça, mas ele fez um ensaio que começou com a imaginação. Aí veio uma partitura interior de imaginação do que estava acontecendo, do lugar, da questão, uma imaginação que eu construí própria, aí tudo se decodificou.

#### **Isso quando o Bob chegou?**

Não, ainda com o Giuseppe. Quando o Bob chegou o espetáculo estava levantado. Ele assistiu um dia, assistiu no outro dia com o outro elenco. E começou a ensaiar. Ensaioi o primeiro elenco, muito minuciosamente, depois ensaioi o outro elenco, e a gente estreou. É muito interessante ensaiar com ele. Ao contrário do que as pessoas falam, ou acham, ele ensaioi 20 dias, ou 15 dias, não lembro, mas muito intensamente. Esse cara, você bota ele dentro do teatro às 7 da manhã, e ele vai sair às 2 da madrugada numa boa. E com toda a rigidez, fomos indo, ele mudou alguma coisa do plano original e isso achei muito legal, ele ouve os atores. Então ele sentiu que tinha coisas que ele precisava adequar aos atores, sabe, à cena. E ele se sentiu estimulado também, mobilizado pela criação dos atores, das personagens diferentes, foi muito divertido. E aí a gente estreou nessa intensidade.

#### **Você falou que ele ouviu os atores...**

“Ouvir” é modo metafórico, ele ouviu a energia, o tempo, a sensibilidade dos atores. Por isso que era uma coreografia que podia ter sido feita na Polônia, na Itália, não sei onde, mas era cada vez com atores diferentes, um tempo e ritmo diferente, um organismo diferente, com uma voz diferente, então ele adequou, e eu achei isso... é mais do que abraçei, ele abraçou, totalmente, ele trouxe pro nosso jeito, mas é mais do que isso: ao colocar a gente dentro desse trabalho dele, ele universalizou.

#### **Ficou um pouco mais livre?**

Continuou bem rígido, a não ser uma cena que ele resolveu deixar a gente bem livre e fazendo umas macaquices, umas maluquices lá, e ela era rígida, rígida, rígida aquela cena...

#### **Já tinha música em ritmo de balada?**

Já tinha, não lembro a música, mas tinha a música total, e a gente tinha que dar 8 passos, abaixa, ele dá a bengalada, levanta, faz assim com a mão, e depois dá mais 8 passos, e depois dá uma voltinha...fizemos tudo direitinho, e naquele momento ele falou “Não, vou tentar diferente”. E começou a levar alguma coisa pro lado...(inaudível) Ele dizia “Fica de lado, levanta! Para! Susto! Levanta o braço!” Então ficou uma coisa meio cartunizada dentro de uma baguncinha.

#### **Ele sentiu que precisava disso?**

Ele sentiu, para ficar melhor com a gente.

#### **Nos outros países foi uma cena bem diferente?**

Bem diferente...o que vou te falar? Eu assisti a montagem, em vídeo, claro, da Polônia, da Espanha, a coreana a gente assistiu um pouquinho... tudo diferente. É a mesma coisa, mas é diferente, é uma coisa engraçada... na Rússia, existe uma coisa chamada repertório. Então aquela peça que deu sucesso fica décadas em cartaz, o ator morre, entra outro ator, a peça continua em cartaz. É uma coisa história que fica. É mais ou menos a mesma coisa. É um

repertório dele que fica, mas aí ele recebe a cultura, a interpretação de outros lugares. Amei trabalhar com ele.

**O que você achou da adaptação textual de Susan Sontag?**

Maravilhosa. Maravilhosa. Maravilhosa. Maravilhosa. Ela sempre frisou a questão que o Ibsen coloca. Ela abriu uma ênfase maior da questão feminina, da liberdade feminina, do desejo feminino, da opressão, do poder em cima da mulher, sem falar nada, sem mudar um texto, usando a metáfora, ele usa toda a parte de poesia dela, é uma adaptação brilhante, eu acho, feita pra ele, sob medida.

**O que você acha do final, quando ela diz que vai levar o marido à praia e bater na cabeça dele com uma pedra?**

Eu acho que uma das coisas mais geniais que tem é quando você consegue sobrepor alguns elementos em cena. Ali, ela propôs uma sobreposição de um elemento de realidade e de um elemento de fantasia, de fantasia no sentido de fantasia, mas também de fantasia no sentido de linguagem, uma questão da metáfora, e uma questão do poético. Então acho que o que menos importa é resolver o que é. Será que ela alucinou, ficou louca, será que é isso aí que ela vai fazer, será que é um golpe, será que ela vai matar mesmo? É o que menos importa. Quando a plateia começa a imaginar o que é que vai acontecer.

**APÊNDICE 5 – Entrevista concedida presencialmente pelo ator Hélio Cícero à autora em março de 2015. Gravada e transcrita. Publicada parcialmente (na sequência encontra-se o excerto da publicação)**

**A montagem realizada por Ulysses Cruz em 1996 de *A dama do mar* era realista?**

Não, tudo simbólico, num galpão mesmo, ali no mar, abriam-se umas janelas para o mar. Na hora em que se abriam você tinha os navios à direita e o mar, a água batendo logo ali. Tinha coisas bem engraçadas. Fiz amizade com os pilotos dos naviozinhos que empurram o navio, e ficavam todos no píer. Aí fui fazendo amizade com os caras, que são os barcos fortes que empurram o navio para que possa ficar no porto. Tinha vinhadas no fim de semana, eles viam a peça, e quando passavam, apitavam, durante a peça, e a gente abanava, “oi fulano!” Isso foi incorporado durante a peça. A coisa mais engraçada era na sessão de domingo, que era bem mais cedo e a gente pegava o sol se pondo. E às vezes alguns navios de passageiro saíam nessa hora. Então eu parava a peça, esperava o navio passar, dava “tchau”, porque as pessoas respondiam, era uma cena muito interessante, era incrível.

**Como era o cenário nesse barracão?**

Tinha a casa do Wangel, um areião e as janelas, e por aqui [mostrando a altura] já era água, tinha uma espécie de passarela suspensa e a gente passava. O grande problema era quando vinha a tempestade do [Cemitério do] Caju, jogava até para cima os ferries. Iemanjá foi linda comigo, o máximo que aconteceu foi destelhar. Não teve nenhum acidente. Então foi uma experiência muito maluca. Tive que descolorir cabelo, barba.

**E a sua seleção para a montagem de Robert Wilson em 2013, como se deu?**

Veio um codiretor dele, Giuseppe [Frigeni], um doce de pessoa. Brabo no sentido de “ou faz como tem que ser ou faz como tem que ser”. É claro que depois, na peça, você vai entendendo, porque o gestual...a gente dizia “é egípcio demais”, você entortava o corpo. O dedo é aqui [mostra uma posição e em seguida outra muito similar], não é aqui. Para essas coisas eu tenho uma paciência, pelo fato de ter estudado artes marciais. Adoro mímica, e a gestualidade para mim tem um valor fantástico. Você ter um domínio do corpo, domínio vocal, tudo isso foi facilitando muito a brincadeira. Fui me sentindo livre dentro de uma coisa totalmente imóvel. Modéstia à parte, tenho duas cartas dele [Robert Wilson] agradecendo, pessoais. Ele gostou muito.

**Como foi o contato com ele?**

Teve toda essa preparação com o italiano durante um mês e meio, em São Paulo. Deixamos a peça pronta, nos mínimos detalhes. Antes teve toda a questão do texto, ver como faziam a adaptação, porque a da Susan Sontag era específica. Tinha até umas transformações que me irritavam muito, de pegar o final e transformar para uma coisa feminista, forçada. Não se faz isso com a obra do outro – escreva uma coisa você. Eu já tinha mexido com a obra e achava que depende da interpretação, e ela deu uma forçada ali.

**Mas não tinha como mudar, certo?**

Não, veio o pacote inteiro. E eu pensei, “vou ficar enchendo o saco”? Não. Daí fomos a Santos e o Bob chegou. Já estava pronta, tudo montado. Ele sentou, e ele tinha pedido duas versões, uma com a Lígia e outra com a Ondina, que são dois temperamentos assim [mostra os dedos distantes] – e quando o temperamento da atriz é diferente, muda também a sua interpretação e a sua relação. Então eu fazia na realidade duas peças. Eu tenho que mudar porque senão não encaixa os tempos, e se tem uma coisa em que o Bob é altamente oriental, do nô e do kabuki, é a questão dos tempos. Havia o “tac” do nô, que são as madeiras batendo. Uma série de sutilezas... ele assistiu ao primeiro num dia, ao outro no segundo. Ele nos reuniu e disse “amei, está pronto”. Eu não precisaria fazer nada. Mas eu gostei tanto, que eu vou mexer em tudo. Eu ainda virei para o Giuseppe e disse “ou ele realmente gostou ou está com um baita ciúmes de você...”

**Como foram os ajustes com ele?**

Ficamos duas semanas com ele. Ele chegava às 10 da manhã e era um maluco. Colocava maquiagem, cabelo, tudo de manhã. Entrava no palco como se fosse para apresentar. E daí eram de 12 a 15 horas. Ele começa a “pintar” aquela tela no fundo. Para isso, eu tinha alguma experiência de cinema, de ficar quieto lá. E ele vai com a luz e o som. Tudo aquilo de ficar parado num gesto é para dar um resultado lá, na tela. Ele usa um equipamento que eu nunca



tinha visto na vida. Mesmo o material utilizado nessa tela, eu nunca tinha visto. Só o equipamento que veio do exterior em luz daria dinheiro para fazer teatro o resto da minha vida. Era uma produção de cinema, de tão cara. A experiência passa a ser única nesse sentido, apesar de ser uma franchise, porque fomos o quinto país montando a peça. E tinha umas 50 pessoas, de 5 países diferentes. O Giuseppe esteve com ele em todas. Ele tem uma empresa sediada na Itália que cuida dos interesses dele. Por isso mexer com ele envolve milhões. Um staff que eu nunca tinha visto. Mas quando chega nele, não tem nenhuma frescura. Ele sabe muito bem o que ele quer. Você vê como ele lida com a obra, é Hollywood no bom sentido de negócio, de propagar a obra.

#### **Como é essa equipe?**

Ele tem gente específica para cada setor, e escolhe os melhores do mundo. O maquiador é belga, e você aprende um tipo de técnica que é ponta de lança no mundo. E o que acontece: o maquiador daqui aprende, o ator também aprende, eu aprendi como fazia, e a gente reproduz. Nessas duas semanas refizemos as duas peças para muito melhor. Ele permitiu até no meio da peça uma cena dos “tremeliques”, eu perguntava “quando a gente vai poder botar um sambinha brasileiro?” Porque eu não acho que precisa ter tanto respeito. E ele falou “nessa cena!” [Cena 11] Façam o que vocês quiserem. E conforme ele foi refazendo, muitas coisas foram sendo recriadas, e a resultante foi uma aventura única. Para mim, o grande momento foi depois da estreia. Como estreou em Santos e minha carreira começou lá, quando cheguei ao jantar de confraternização com minha mulher todos meus amigos se levantaram, bateram palmas, e o Bob me deu umas “congratulations” muito afetivas e depois me escreveu as cartas. Ele gostou muito e diz que fui o melhor que ele encontrou nas cinco montagens que fez. Como ele adora Chaplin e todo o cinema mudo, gostou porque eu faço um espetáculo há 15 anos, *O fingidor*, que é todo inspirado em Chaplin, Buster Keaton e Mazaropi, uma mistura muito corporal.

#### **O treino com ele influenciou seu corpo de ator?**

Não daria esse tempo. O treino já existia, e por isso ele gostava, Era um repertório próprio, que serviu para a montagem dele. Ele trabalha com melodia vocal. Para ele não interessa muito o que você diz, e sim a forma como diz. Malabarismos vocais. E eu tenho um repertório bom, que começou com Antunes Filho.

#### ENTREVISTA

##### **“O teatro me salvou”**

Entrevista com o ator Hélio Cícero publicada no jornal Gazeta do Povo  
11/04/2015

##### **Helena Carnieri**

Texto publicado na edição impressa de 12 de abril de 2015

O ator Hélio Cícero tem sido testemunha das transformações por que passa o teatro desde os anos 1970, com passagens também pela televisão e pelo cinema. Trabalhou com diretores renomados: relembra como ponto alto da carreira o agradecimento afetuoso que recebeu do norte-americano incensado Robert Wilson após a estreia brasileira de *A Dama do Mar*, em 2013. Ele fazia o protagonista Wangel, mesmo papel que interpretou em 1996 na montagem do mesmo texto, de Henrik Ibsen, em que Ulysses Cruz levou o teatro para um píer no cais do Rio de Janeiro. O artista esteve em Curitiba durante o Festival de Teatro, quando estreou o espetáculo *Post Scriptum*, e conversou com a Gazeta do Povo. Entre outras coisas, sobre a importância de se fazer pesquisa nas artes cênicas.

#### **Você fez teatro de pesquisa desde o início da carreira?**

Comecei com teatro estudantil, teatro amador na Baixada Santista, fiz a Escola de Artes Dramáticas (SP) e depois novela. Não me dei bem e fui trabalhar com o Antunes Filho. Fiz umas quatro peças com ele que considero um divisor de águas, em *Nova Velha História*, adaptação de Chapeuzinho Vermelho feita em gromelô, para adultos. A estética era belíssima e viajei o mundo, cheguei a ir a Hong Kong. Depois trabalhei com Ulysses Cruz numa sequência de Shakespeare. Acho que o maior sucesso foi *O Príncipe de Tiro*, no Sesi da Paulista, onde ficamos dois anos em cartaz. O máximo a que chegamos foi ter Vanessa Redgrave na plateia, e depois ela levando o Ulysses para dirigir na Royal Shakespeare Company. Depois fiz *O Rei Lear*, com o Paulo Autran, na direção de atores. Sempre fiz

trabalho de preparação de atores, coordenei os grupos. E com Ulysses fazia essa coisa de pegar o chicote...(risos)

**A estreia do Rei Lear foi em Curitiba. Como te pareceu a cena teatral curitibana naquela época?**

Eu achava uma maravilha sair de São Paulo, com um elenco de uns 15, mais uma equipe técnica. Mas as pessoas daqui ficaram queimadas de se usar o dinheiro público para trazer caras de fora. Daqui, tinha o Guilherme Weber. Ele surge na cena profissional naquele momento, quando vim fazer testes com os atores...

**Foi você quem descobriu Guilherme Weber?**

Levamos três atores para o Paulo Autran escolher depois de uma pré-seleção. O Weber já era ator aqui e entrou. Acho fantástico todo esse trabalho de preparo, e isso eu aprendi com o Paulo Autran. Ele dizia: "Hélio, um (só) gesto". Eu fiquei com o Paulo quase um ano, quase como babá (ele estava na faixa dos 80 anos).

**Como foi trabalhar com Bob Wilson?**

Ele queria um tipo de ator específico. Ele dizia "eu não curto ator". E o que ele quer então? Um cara que fique quieto. E eu tenho um trabalho de imobilidade, modéstia à parte, um preparo de artes marciais, de meditação. Quando ele fez teste com a classe teatral paulista, quem escolhia era ele. Houve uma semana de conversas e até exercícios que ele propôs. Mas eu já tinha um bode com ele, pensava "esse cara não gosta de ator? Então por que está chamando ator?". Mas é quase uma mise-en-scène, ele adora ator. Acabei de ver ele dirigindo o [Willem] Defoe e Mikhail Baryshnikov [em *The Old Woman*] e posso dizer que a nossa era muito melhor [risos].

**Ficou surpreso com a sua seleção?**

Falei "Como assim, sério?" Foi como um presente. É emocionante porque coroa um percurso de trabalho em que eu venho insistindo. Eu sempre fui muito ligado ao teatro experimental, então tudo isso me deu uma característica, modéstia à parte, diferenciada. As experiências com televisão, minissérie, nunca neguei, mas o teatro me fascina, essa coisa de descobrir. Acho que sou quem mais fez Shakespeare no país. E vou fazer no segundo semestre A *Tempestade*, com Gabriel Villela. Faço Caliban, que tem toda uma coisa corporal. São muito poucos atores brasileiros que caminham por essa trilha.

**Qual trilha?**

De pesquisa. A busca do teatro através do autoconhecimento. Quase que um caminho místico que o teatro propõe. Toda vez que dou workshop digo "o teatro me salvou", me salva de uma vida superficial, da ignorância. Porque venho de uma classe muito baixa. Então quando você consegue realizar seja o que for, como a peça de ontem [Post Scriptum, que estreou no Festival de Curitiba]... coisas que nem todo mundo curte mas mantenho um trabalho de pesquisa e outro comercial. Porque é dessas experiências que surgem outras possibilidades.

**Houve muita exigência nos ensaios com Wilson?**

A gestualidade para mim tem um valor fantástico, ter um domínio vocal, do corpo. E tudo isso facilitou muito na brincadeira, fui me sentindo livre dentro de uma coisa completamente imóvel. Tenho modéstia à parte duas cartas dele, dizendo que gostou muito do meu Wangel. Houve toda uma preparação com um diretor italiano por um mês e meio, em São Paulo. Quando o Bob chegou [em Santos] estava tudo montado, ele sentou e falou "Amei! Está pronto. Eu não precisaria fazer nada. Mas eu gostei tanto, que eu vou mexer em tudo." Ficamos duas semanas com ele. A gente chegava às 10 da manhã, punha o cabelo, a maquiagem, como se fosse para apresentar. E daí eram de 12 a 15 horas de trabalho. Foi uma aventura única. Para mim o grande momento foi depois da estreia, porque como estreou em Santos e eu iniciei minha carreira lá, tinha muitos amigos. Havia um jantar para a equipe, e a hora que cheguei com minha mulher todos eles levantaram e aplaudiram. Aí foi uma emoção... ele próprio me deu umas "congratulations" muito afetivas. Depois escreveu as cartas. E disse que foi o melhor ator que encontrou nas cinco montagens já feitas no mundo.

**APÊNDICE 6 – Entrevista com o diretor Ulysses Cruz realizada por telefone dia 2 de fevereiro de 2016. Não gravada, não publicada, transcrita.**

**Como se deu a escolha por montar *A dama do mar*?**

Não foi escolha minha, e sim da atriz Cristiana Guimle. Ela leu a peça e adorou, achou que eu era o diretor adequado e me convidou. E eu fui.

**E a escolha pelo espaço alternativo num barracão foi sua?**

Desde sempre achei que era uma peça que precisava de algum apelo maior para atrair o público, porque eu achava que Ibsen no Rio de Janeiro é meio anacrônico. E a peça não é propriamente uma peça simples, é uma tragédia muito visceral. Eu achava que precisava de algo que pudesse interessar a plateia. Então propus a ela fazer num lugar alternativo. Ela era jovem e adorou a ideia, procuramos muitos lugares, até que me deram o endereço do lobby da Marinha, que recebia os passageiros dos transatlânticos. Na época, não tinha rota operando para o Brasil. Era um salão muito grande, e eu olhei para aquilo tudo e, quando saí, dei de cara com o píer. Fui andando, cheguei bem na pontinha e disse ‘puxa, vamos construir uma coisa aqui’. Fica bem no local onde hoje é o Museu do Amanhã.

**Você classificou a peça como tragédia. Por quê?**

Vejo essa peça como um dos momentos ibsenianos mais profundos, mais doloridos e facilmente identificáveis. O público se identifica com aqueles personagens. A Ellida é uma pessoa em busca de compreensão, que hoje em dia seria quase esquizofrênica, porque ela ouve o chamado do mar. Ela ouve vozes, tem uma perturbação terrível que não permite que ela tenha sossego. Vejo como um dos grandes personagens trágicos do século 19. E de grande relevância para o século 20, a partir de Freud, realmente é um tratado sobre a psique humana. Quando você vê por esse viés, é uma tragédia. Ela precisava se encontrar, era uma mulher em conflito, e vai criando mundos paralelos. Porque o conflito precisa ser resolvido, e a única forma é criar mundos paralelos que não existem, mas fazem todo sentido para a pessoa.

**Vocês construíram o barracão?**

Sim, com uma arquibancada e tudo. E o palco eram dunas de areia na verdade. Eu ainda fechei toda a lateral. Era um triângulo nas duas laterais que davam para o mar. Coloquei persianas de madeira (aliás, depois foram vendidas para o escritor Ricardo Semler, de tão apaixonado que ele ficou). O público entrava e não via o mar. Depois, abríamos as persianas e vinha a brisa do mar. Era muito interessante ter essa experiência.

**De que outras formas vocês aproveitaram a proximidade com o mar?**

Tem um momento em que o Estrangeiro chega. O ator vinha pelo mar, de barco, saindo de uma ilha. Ele ancorava na casa da Ellida e então descia. Foi um momento muito bacana, que deu muito resultado artístico. Os barcos passavam e davam sinais, paravam, as pessoas abanavam, era muito bacana essa coisa toda integrada. Fez história no Rio.

**Como foi a repercussão crítica?**

Eu expulsei a Barbara Heliadora, porque ela falava muito mal de mim em todas as peças e comecei a ficar irritado. No dia da estreia, ela veio vindo e eu disse ‘não quero a senhora aqui’. Ela perguntou ‘você está expulsando a crítica?’ e eu disse “estou”. Foi um ato muito comemorado pela classe teatral.

**APÊNDICE 7 – Entrevista com o dramaturgo Maurício Arruda Mendonça realizada por telefone, dia 13 de novembro de 2015. Não publicada, transcrita.**

O diretor Paulo de Moraes encenou *A dama do mar* de maneira totalmente diversa da adaptação de Bob Wilson, em 2014. Nesta entrevista, o adaptador, natural de Londrina, Maurício de Arruda Mendonça, relata o processo de trabalho.

**De quem partiu o projeto da encenação?**

Da atriz Tânia Pires. Ela trabalha com Ibsen e convidou o Paulo de Moraes, que convidou a mim para a adaptação.

**Qual era sua opinião sobre *A dama do mar* antes de trabalhar neste projeto?**

Sempre achei a peça bastante interessante do ponto de vista simbólico. Achava Ibsen um tremendo gênio. Tem gente que o coloca depois dos gregos e de Shakespeare. De certa forma, é verdade, se você pensar nas novelas de hoje, é Ibsen puro, deriva dele. Achava interessantes as personagens femininas fortes, sendo ele mesmo um libertário. Embora achasse um tanto quanto prolixo para o nosso paladar do século 20, 21, e muito tenso... é muito esmiuçado.

**Qual foi seu método de trabalho para fazer a adaptação?**

Fui ler de novo e peguei a versão em inglês, francês e espanhol. É uma peça intensa. Partii para o processo de enxugamento do Ibsen, de forma a deixar a peça com dez cenas. Limpei ao máximo, mas para minha alegria, não há traição, nem inventei em momento nenhum. Só deixei o texto mais contemporâneo. Sempre privilegiei o drama em detrimento do tom melodramático que Ibsen cria, principalmente em *A dama do mar*. Tentei revitalizar passagens onde a forma talvez seja inventiva de minha parte, mas o conteúdo jamais deixa de ser Ibsen.

**O que achou da versão de Bob Wilson?**

A encenação de Bob Wilson é muito bonita, mas ele tem uma linha de trabalho que é visual. Então ele faz um Ibsen sucinto, também válido, mas numa chave mais visual, que é algo revolucionário dele.

/

**E a proposta de vocês?**

Nossa proposta era mais fincada na dramaturgia do Ibsen. A Susan Sontag cria coisas que não estão no texto. É lindo, quem sou eu pra falar... mas ela ilumina o Ibsen de outra forma. Leva a reflexão de Ellida, a ligação como mar, leva ao entendimento da obra mas tudo voltado à montagem do Bob, que é sempre muito impactante visualmente.

**Como você vê a personagem Ellida?**

No meu modo de ver, ela oscila. Ao mesmo tempo em que pode estar doente, se percebe que o marido empurra sedativos para ela: é uma mulher que vive chapada. Ela parece ser manipulada por homens, mas exerce um fascínio que manipula os homens. Eu a via não só como vítima, mas uma pessoa influente, com grau de sedução que sujeita o marido, num duplo movimento. Você pode pensar nela freudianamente, porque muito do comportamento dela é próprio da histeria, das mulheres do Ibsen do século 19. Uma coisa quase sonambúlica – exageradamente, parece um surto histérico. Mas nada disso eu “fechei”. Tem que dar indicações de leitura, sem em nenhum momento fechar, senão você perde o conteúdo mais interessante do teatro que é proporcionar várias leituras ao espectador. Senão você trai o texto, e ele fica com o mau gosto de achar que tem que dar a sua interpretação.

**Como você abordou a questão feminina na peça?**

Não tratei isso como um discurso no texto, não tomei uma posição extremista. Deixei o Ibsen falar isso, porque ele sim tem uma visão feminista, ou pró-feminina bem clara. É evidente que na peça ele está tratando da situação de uma mulher presa a um relacionamento, ao qual foi levada por necessidade. Ela tem uma paixão, mas não se joga. E como a mulher se comporta diante de uma sociedade desse gênero? O final é extremamente irônico: eles se dão bem, ela recusa fugir com o amante e fica com o marido numa situação bem comportada em que vai se sujeitar. E ela compreende o que é sua situação. Olha o grau de provocação – você pensa

“tem alguma coisa errada”. A peça tem aparentemente um final feliz, mas é de uma ironia cruel. E é tragicômico quase. O Ibsen é um gênio.

## **ANEXO 1 – FICHA TÉCNICA DO ESPETÁCULO NO BRASIL**

**Sinopse:** A trama é centrada na história de Ellida, personagem acostumada a viver aventuras pelo mar da Noruega com o pai. Após a morte dele, casa-se com um homem mais velho e passa a conviver com suas duas filhas. Em meio à rotina sufocante, Ellida sente-se atormentada por uma paixão do passado.

### **Ficha técnica:**

Direção, cenário e conceito de luz de Robert Wilson

Texto de Susan Sontag baseado na peça de Henrik Ibsen

Codireção de Giuseppe Frigeni

Desenho de luz de A.J. Weissbard

Música de Michael Galasso

Figurinos de Giorgio Armani

Maquiagem de Luc Verschuren

Som de Peter Cerone

Fotografias de Luciano Romano/Change Performing Arts

Assistência pessoal de Robert Wilson de Julian Mommert

Assistência de direção de André Guerreiro Lopes

Elenco: Lígia Cortez, Ondina Clais Castilho, Hélio Cícero, Luiz Damasceno e Felipe Sacon.

Participação especial de Bete Coelho.

Duração: 90 minutos

Fonte: Sesc-SP

## ANEXO 2 – OS PRINCIPAIS TRABALHOS DE ROBERT WILSON

1962 – Aos 21 anos, deixa a faculdade de administração no Texas para estudar com o pintor George McNeil em Paris

1965 – Aos 24 anos, forma-se em arquitetura de interiores (área voltada mais para a estrutura interna do imóvel do que aos móveis)

1966 – Trabalha com o arquiteto Paolo Soleri

1967 – Cria a instalação *Poles*, no estado do Ohio, com 576 postes telefônicos fincados numa plantação de trigo

1967 – Primeiras performances em Nova York, influenciado pelo conceito de happening praticado por artistas como John Cage e Merce Cunningham. Insere-se numa vanguarda que trabalha, neste início, sem fins lucrativos (no futuro sua assinatura se tornaria bastante cara). Em uma delas, os artistas mantêm pedaços de plástico vermelho na boca durante todo o tempo, para guspir no final ao mesmo tempo. Período em que conhece o teatro Nô japonês em exercícios propostos por Jerome Robbins.

1968 – *Byrd Woman*

1969 – *The King of Spain*. Já traz visual mais exuberante, barroco. Trabalho não verbal. Diversidade de expressões artísticas e influência da performance. Não relacional. Estrutura de palco dividida em faixas horizontais.

1969 – *The Life and Times of Sigmund Freud*. Inclui no segundo ato uma versão de *King of Spain*. Duração de 4 horas. Alusão ao sonho.

1971 – *Deafman's Glimpse*. Vai ao Festival de Nancy e Paris. Conceito de repetição e longa duração. Utiliza os desenhos do garoto surdo-mudo Raymond Andrews. Inclui o prólogo *Ouverture*.

1972 – *Ka Mountain and Gardenia Terrace*, estreia em Shiraz, no Irã. Dura uma semana, na escalada de uma montanha, e é não verbal.

1973 – *The Life and Times of Joseph Stalin*. Estreia em Copenhague. Parte da poesia matemática do garoto autista Christopher Knowles e passa a dar ênfase ao texto escrito, porém não é narrativo. Dura 12 horas e inclui elementos de peças anteriores remodeladas. Em 1974 monta o espetáculo no Brasil com o nome de *A vida e obra de Dave Clark*.

1974 – *Letter to Queen Victoria*. Passa a usar palavras. Estética mais refinada. Estreia na Itália.

1976 – *Eistein on the Beach*. Apresentação no Metropolitan Opera de Nova York lhe confere fama internacional.

1979 – *Death, Destruction and Detroit*, realizado com a companhia de Peter Stein em Berlim.

1984 – *The Civil Wars*, produzida parcialmente com Heiner Müller, tinha um interlúdio ao estilo nô. Com o alemão, experimentou novo interesse pela palavra.

1986 – *Hamletmaquina*, de Heiner Müller

1987 – Ópera *Salomé*, de Richard Strauss, estreia em Milão

1987 – Ópera "Salomé", de Oscar Wilde, em Milão

1989 - Reinaugura a Ópera da Bastilha de Paris com *The Night Before the Day*, uma ampla seleção musical

1990 - *Rei Lear* estreia em Frankfurt, na Alemanha

1990 – *The Black Rider*, com Tom Waits

1993 – *Madama Butterfly* estreia na Ópera da Bastilha

1993 – *Alice in Bed*, com texto de Susan Sontag, estreia em Berlim

1993 – *Orlando*, adaptação da obra de Virginia Woolf, com Isabelle Huppert

1995 - *Hamlet*, um monólogo com Robert Wilson em cena

2000 – *Woyzeck*, com Tom Waits

2001 – *The Three Sisters*, de Anton Tcheckov

2005 – *A Winter's Tale*, de Shakespeare

2007 – *The Three Penny Opera*, com o Berliner Ensemble

2008 – *Happy Days*, de Samuel Beckett

2009 - *Sonetos de Shakespeare*, com o Berliner Ensemble

2011 – *The Life and Death of Marina Abramovic*

2011 – *The Return of Ulisses to his Homeland*

2013 – *Macbeth*, de Giuseppe Verdi

2013 – *Peter Pan*

2014 – *Rhinoceros*, de Eugène Ionesco

2014 – *The Coronation of Poppea*

2015 – *Fausto*, Parte I e II

Montagens a partir da dramaturgia de Henrik Ibsen:

1991 - *When We Dead Awaken* estreia nos EUA

1998 - *A dama do mar* estreia na Itália

2005 - *Peer Gynt* estreia em Oslo, na Noruega

Robert Wilson no Brasil

1974 – *A vida e a morte de Dave Clark (The Life and Times of Joseph Stalin)* é montada no Brasil, com elenco brasileiro

1991 – *When We Dead Awaken* é trazida à 21ª Amostra de Teatro da Bienal Internacional de São Paulo

1998 - *Time Rocker*, “ópera futurista”, é encenada no Rio de Janeiro

2009 – *Quartett* é trazido ao Porto Alegre Em Cena. A peça é uma adaptação de *As ligações perigosas*, com texto de Heiner Müller e, no elenco, Isabelle Huppert

2010 – *Happy Days*, de Samuel Beckett, é trazida ao Brasil com a atriz Adriana Asti, durante o festival Porto Alegre Em Cena

2011 – *A última gravação de Krapp*, monólogo com Robert Wilson em cena, é apresentada durante o festival Porto Alegre Em Cena

2012 – As óperas *Macbeth*, *Lulu* e *Ópera dos três vinténs* são trazidas a São Paulo

2013 – *A dama do mar* é montada com elenco brasileiro

2014 – *A velha* é apresentada no Brasil, com Willem Defoe e Mikail Barishnikov

2016 – Provável montagem com texto, elenco e temática brasileiros, em São Paulo

Fonte: Adaptado de <<http://www.robertwilson.com/chronology-theater>> e de publicações na imprensa brasileira.



## ANEXO 3 – PEÇAS DE HENRIK IBSEN

### DRAMA HISTÓRICO ROMÂNTICO

- 1850 – *Catilina*
- 1850 – *O túmulo do guerreiro*
- 1851 – *Norma*
- 1853 – *A noite de São João*
- 1855 – *Madame Inger de Ostraat*
- 1856 – *A festa de Solhaug*
- 1857 – *Olaf Lilliekrans*
- 1858 – *Os guerreiros de Helgoland*
- 1862 – *Coleção de poemas*
- 1862 – *A comédia do amor*
- 1863 – *Os pretendentes à coroa*

### POEMAS DRAMÁTICOS

- 1866 - *Brand*
- 1867 - *Peer Gynt*

### DRAMA REALISTA

- 1869 – *A liga da juventude*
- 1873 – *Imperador e Galileu*
- 1877 – *Os pilares da sociedade*
- 1879 – *Casa de bonecas*
- 1881 – *Os espectros*
- 1882 – *O inimigo do povo*

### DRAMA INTERIOR

- 1884 – *O pato selvagem*
- 1886 – *Rosmersholm*
- 1888 – *A dama do mar*
- 1890 - *Hedda Gabler*
- 1892 – *Solness, o construtor*
- 1894 – *O pequeno Eyolf*
- 1896 - *John Gabriel Borkman*
- 1899 – *Quando nós mortos despertarmos*

Fonte: *Ibsen e o novo sujeito da modernidade*. Obra citada nas referências.