

## Processo de criação cênica no teatro experimental do Québec<sup>1</sup>

Marta Isaacsson (UFRGS)  
GT Processos de Criação e Expressão Cênicas

Na segunda metade do século XIX, o encenador consolida sua presença na criação teatral, ainda que sua participação na composição da cena não se reconheça de forma concreta. A ele é creditado o mérito de tornar visível, portanto possível, o texto dramático, objeto primeiro do teatro à época. Durante muito tempo, a evolução da técnica de encenação se fez então em decorrência das transformações da dramaturgia. Meyerhold, por exemplo, se ressentia deste imperativo, lembrando o desafio de compor sobre o palco, durante um entreato, o castelo medieval proposto por Maeterlick em *A morte de Tintagiles*.

O avanço da ciência e da tecnologia não só socorreu o encenador em resposta às provocações dos dramaturgos, mas fomentou a autonomia do encenador em relação ao texto, através de novos dispositivos expressivos. Face ao advento da luz elétrica, Appia pôde repensar a hierarquia dos elementos cênicos. A iluminação surge como novo elemento expressivo e com ela se desvendam novas relações entre movimento, espaço e tempo. O teatro se desperta então para novos modelos de criação cênica. Meyerhold, por exemplo, recusa o tradicional “modelo triangular” (espectador/encenador – autor/ator), definindo uma nova dinâmica no processo de criação cênica, constituída por uma linha reta de interação recíproca entre autor – encenador – ator - espectador.

De forma análoga ao advento da iluminação elétrica, os recursos técnicos de produção de imagens visuais e sonoras, ocorrido no final do século XX, não puderam passar despercebidos pelo teatro. Não nos referimos aqui somente às tecnologias modernizadoras do funcionamento da cenografia ou da iluminação, mas àquelas através das quais o teatro pôde se associar de maneira mais estreita a outras formas artísticas: filme, vídeo, multimídia, imagens geradas por computador, etc. Recursos tecnológicos (computadores, softwares, projetores, mesas eletrônicas) que tornam a cena teatral cada vez mais interdisciplinar e lhe permitem ultrapassar o real, estabelecendo novos contratos com o público. Até então preparado para “compreender” o “drama”, o espectador se vê muitas vezes convidado a mergulhar em uma viagem sensorial e imaginativa. Assim, a questão do modelo de criação cênica novamente vem se impor. O chamado “teatro de imagem” constitui um “teatro de diretor”? O encenador é um “inventor cênico”?

Buscando reconhecer as peculiaridades do processo de composição cênica do teatro de novas tecnologias, voltamos nosso olhar à produção artística de um grupo de encenadores do

---

<sup>1</sup> Pesquisa realizada com apoio financeiro do Governo do Canadá.

Québec: Robert Lepage<sup>2</sup>, Daniel Meilleur<sup>3</sup>, Emile Morin<sup>4</sup>, Michel Lemieux<sup>5</sup> e Robert Faguy<sup>6</sup>. Ao percorrermos os centros de criação de Ex-Machina, Les Deux Mondes e Recto Verso-Meduse Productions percebe-se que à sala de ensaio se integram os laboratórios de imagem, o estúdio de som, os ateliês de cenografia, figurinos. Antes de constituir espaços de difusão artística, trata-se de laboratórios de experimentação interdisciplinar. São espaços estruturados a fim de favorecer a constante interação, o diálogo criativo conjunto entre os diferentes realizadores ao longo do processo de composição da obra. O espaço é o lugar de cruzamento da criatividade, do encontro de todos e em todos os níveis.

A arquitetura do espaço reflete o modelo criador. Ali a encenação se define como experiência investigativa. O processo de composição cênica não tem início no texto dramático, sua motivação não é uma temática ou obra literária, mas em um “objeto sensível”, algo capaz de despertar sensações e convocar a imaginação dos diferentes realizadores. Elementos de diversas natureza podem constituir o “germe de partida”. Emile Morin, ao descrever o processo de criação de *Percurso cenográfico*, desenrola um conjunto de cartolinas sobre as quais se vêem imagens em seqüência de cinquenta e sete minutos de filme. Eis o “germe” da montagem, uma trama visual, tratada por cada criador em sua linguagem, a partir da percepção subjetiva. Em *Circulações*, explica Lepage, “partimos de um mapa de viagem, onde as estradas nos pareciam vasos sanguíneos. Então, nos veio o sangue, o asfalto, depois o estupro sobre o asfalto”<sup>7</sup>. *Leitmotif*, de Les Deux Mondes, se originou de quatro paisagens sonoras: a chegada de um trem, uma estação, a chuva, o carrilhão de uma igreja e uma orquestra afinando seus instrumentos no início de um espetáculo. Em *Anima*, Michel Lemieux encontrou o germe de sua criação em uma entrevista de Desmond Morris, abordada sem qualquer compromisso com as idéias.

O “germe de partida”<sup>8</sup>, evoca imagens, sentimentos, pistas à caminhada criativa. Os realizadores improvisam, alimentados pelo motor sensível em experiência que desvenda personagens, lugares, situações e temáticas em potenciais à composição da obra. O processo de criação assume forma colaborativa, ainda que cada realizador detenha função específica, diferentemente do modelo da criação coletiva. Ele se define como diálogo desenvolvido na experiência mesmo da cena. “Quando alguém tem uma idéia, é preciso mostrá-la, experimentar. Não gastamos tempo em longas discussões”<sup>9</sup>, diz Meilleur. A natureza do trabalho não comporta determinadas reflexões: “mesmo quando chegamos a uma avaliação do trabalho é

---

<sup>2</sup> Companhia Ex-Machine.

<sup>3</sup> Companhia Les Deux Mondes.

<sup>4</sup> Companhia Recto-Verso.

<sup>5</sup> Companhia 4D Art.

<sup>6</sup> Companhia Arbo Cyber théâtre, Coordenador do Laboratoire des Nouvelles Technologies de l'Image, du Son et de la Scène, Université de Laval, Québec, Canadá.

<sup>7</sup> Robert Lepage. L'Art è un veicolo. *Cahiers du Jeu*, Montréal, nº 42, p. 122.

<sup>8</sup> Idem, in Robert Charest. *Robert Lepage, quelques zones de liberté*. Québec: L'Instant Même, 1995. p. 197.

<sup>9</sup> Depoimento recolhido pela autora do artigo em 17 de setembro de 2006, Montreal, Canadá.

impossível encontrar argumentos para defender uma impressão. É impossível, a quem quer que seja, estar em acordo ou desacordo com a impressão que eu tenho!”<sup>10</sup>. O princípio da hierarquia é substituído pelo da eficácia cênica. E para tal, todos se tornam animadores, atores da composição da cena. Assim, alerta Faguy, “a participação de técnicos de imagem, iluminação ou som, não interessa ao processo, é preciso a presença de criadores com competências técnicas”<sup>11</sup>. A composição da obra resulta da experiência real da cena, tudo é “performizado” por ela.

Na fase de exploração “se forma entre cada um dos elementos uma organização, secreta, desconhecida, mas que se impõe. (...) preenchamos um espaço com muitos objetos que não possuem nenhuma relação uns com os outros e porque eles estão ali, todos empilhados na mesma caixa, aparece uma lógica secreta, uma maneira de organizá-las”<sup>12</sup>. O encenador organiza o necessário caos criativo através de ação sensível, na qual ele reconhece as possibilidades de articulação, elos, associações entre as múltiplas proposições. As modalidades de integração retratam a subjetividade artística do encenador.

A organização dos elementos cênicos aparece, por vezes, submetida ao princípio da transparência das fronteiras entre eles. Do encontro sensível, mas autônomo, dos criadores de *Percursos cenográficos*, resulta uma parede cheia de janelas através das quais se vê momentos de filme, uma trama musical que invade fortemente o espaço impedindo a escuta das falas dos atores, falas que são reproduzidas aos espectadores munidos de fones. Neste espaço saturado de estímulos sensoriais, não há momento possível para pensamentos, ao espectador só é permitido se deixar levar pela experiência sensível. Por meio da transparência das fronteiras entre os elementos expressivos, Recto Verso instaura uma situação espacial e sonora capaz de reproduzir estados perceptivos e mentais semelhantes ao experimentados na vida. “Estamos aqui conversando, prestamos atenção à fala do outro, mas ao mesmo tempo continuamos sensíveis aos ruídos do bar, da rua, da televisão”<sup>13</sup>.

Diferentemente, Ex-Machina, Deux Mondes e 4 Art D promovem a integração sintética dos elementos, eliminando em aparência a ação individual. “Em nossos espetáculos, a fusão das diferentes disciplinas é invisível. Mas como todos os elementos estão sobre o mesmo patamar de igualdade, todos devem ser fortes: é um equilíbrio frágil e difícil de atingir, uma linguagem demorada a dominar”<sup>14</sup>. Conseqüentemente, o processo de criação torna-se bastante longo, mesmo que o “germe de partida” seja único para todos.

---

<sup>10</sup> Robert Lepage. L'Art è un veicolo. **Cahiers du Jeu**, Montréal, n° 42, p. 122.

<sup>11</sup> Depoimento recolhido pela autora do artigo em 03 de outubro de 2006, Québec, Canadá.

<sup>12</sup> Robert Lepage. *La Face Cachée de la Lune*. Programme du spectacle, Montréal,

<sup>13</sup> Emile Morin. Depoimento recolhido pela autora, em out/2006.

<sup>14</sup> Victor Pilon. Dans la caverne d'Anima, entretient avec Michel Lemieux et Victor Pilon. **Cahiers du Jeu**, Montréal, n° 108, p. 100.

Ao ampliarmos a noção de texto para além de uma obra literária (dramática ou não) e pensarmos o texto como tecido, cuja malha se constitui de distintos elementos, podemos dizer que o texto é um dos pilares do fenômeno cênico. E mais, identifica-se uma intenção no texto, ainda que aberta a diversas leituras pela intervenção subjetiva do espectador. Os modos de produção artística, desenvolvidos pelos encenadores aqui estudados, contrariam, todavia, a idéia de que a intenção percebida no texto cênico constitua a base do processo de criação. A intenção aparece como resultado de longo processo de experiências cênicas, travado entre os criadores. As imagens poéticas, cuja força mágica capturam o olhar do espectador, resultam de um exercício de improvisação multidisciplinar. O teatro de imagem não é necessariamente um “teatro de diretor”. A realidade cênica se impõe ao encenador ao longo do diálogo cruzado entre criadores. Neste processo, o encenador precisa revelar as competências de escuta e de ação sensível semelhantes àquelas do ator sobre a cena. O encenador está cada vez mais dentro da cena. Assim, compreende-se a afirmativa de Lepage, “é mais interessante dirigir do interior. Meus espetáculos de maior êxito, do meu ponto de vista, são aqueles que eu interpretava porque tinha este ponto de vista, tinha o controle do interior. (...) Todas as imagens importantes, imponentes se originam da improvisação, de uma consciência de estar no centro das coisas”<sup>15</sup>. A perspectiva hierárquica entre os elementos participativos da cena reconhecida no pensamento de Wagner, Appia e Meyerhold, se vê então repensada. A síntese não se faz pelo drama, nem pelo movimento, nem pelo ator, mas pelas imagens despertadas nos encontros sensíveis entre os diferentes criadores, ainda que caiba ao encenador articulá-las. Assim, encenar não é colocar um texto em cena e /ou materializar uma “intenção”, mas lançar-se em uma experiência sensível que desvenda aos próprios criadores intenções, cuja origem é tão obscura quanto aquela da vida.

---

<sup>15</sup> Robert Lepage, in: Josette Féral. *Mise en scène et Jeu de l'Acteur*, II. Montréal: Ed. Jeu / Lansman, 1998, p. 145.