



Presenças Impessoais: tons de humano na cena-paisagem

Maria Clara Ferrer

Universidade Federal de São João del-Rei – UFSJ, São João del-Rei/MG, Brasil

RESUMO – Presenças Impessoais: tons de humano na cena-paisagem – Por ser considerada como uma propriedade daquele que atua, a presença costuma ser abordada do ponto de vista do trabalho do ator. Rompendo com essa concepção, o artigo pretende compreender a presença como uma qualidade relacional, e não pessoal. Para tanto, serão analisados dois espetáculos: *Stifters Dinge*, de Heiner Goebbels, e *Variações sobre a morte*, de Claude Régy. Compostos como paisagens, ambos desenvolvem uma estética não antropocêntrica da cena e permitem pensar a presença como um fenômeno da percepção e pelo prisma da atividade do espectador.

Palavras-chave: **Presença. Cena-Paisagem. Estética Não-Antropocêntrica. Goebbels. Régy.**

ABSTRACT – Impersonal Presences: tones of human in the landscape-scene – Considered as an acting feature, presence is generally approached from the actor's perspective. Disrupting this conception, this work intends to grasp presence as a relational, not a personal quality. For this purpose, two performances will be analyzed: Heiner Goebbels's *Stifters Dinge* and Claude Régy's *Variations on death*. Created as landscapes, both performances develop a non-anthropocentric aesthetics of the scene and allow envision presence as a perception phenomenon and from the point of view of the audience activity.

Keywords: **Presence. Landscape-Scene. Non-Anthropocentric Aesthetics. Goebbels. Régy.**

RÉSUMÉ – Des Présences Impersonnelles: les tons d'humain sur la scène-paysage – Considérée comme une propriété de celui qui joue, la présence est généralement abordée du point de vue du travail de l'acteur. En rupture avec cette conception, l'article cherche à penser la présence comme une qualité relationnelle, et pas personnelle. Pour cela, deux spectacles seront analysés: *Stifters Dinge* de Heiner Goebbels et *Variations sur la mort* de Claude Régy. Composés comme des paysages, l'un et l'autre développent une esthétique non anthropocentrique de la scène et aident à penser la présence comme un phénomène de la perception et par le prisme de l'activité du spectateur.

Mots-clés: **Présence. Scène-Paysage. Esthétique Non Anthropocentrique. Goebbels. Régy.**

A vida não é algo pessoal (Deleuze; Parnet, 1998, p. 6).

O meu olhar é nítido como um girassol
Tenho o costume de andar pelas estradas,
Olhando para a direita, e para a esquerda,
E de vez em quando olhando para trás...

E o que vejo a cada momento
É aquilo que nunca antes tinha visto
E eu sei dar por isso muito bem

Sei ter o pasmo essencial
Que tem uma criança, se ao nascer,
Reparasse, que nascera deveras...

Sinto-me nascido a cada momento

Para a eterna novidade do mundo (Pessoa, 1946, p. 24).

Quando empregada no campo das práticas e estudos teatrais, a noção de presença sofre um desdobramento semântico. A presença em cena não se limita ao simples fato de estar presente, mas designa também uma maneira de estar presente. “Passa-se do verbo estar (*estar presente*) ao verbo ter (*ter presença*)” (Féral, 2012, p. 14, tradução nossa), a presença se torna portanto uma qualidade, nata ou trabalhada, do ator, um atributo de sua pessoa. Ou seja, a presença nesse caso não é só um estado, mas uma intensidade, e como tal pode ser avaliada e comparada, já que o estar presente do ator, como constata Josette Féral, “[...] é mais do que o estar ali banal de uma pessoa qualquer” (Féral, 2012, p. 14, tradução nossa).

Por ser considerada como uma propriedade daquele que atua, a presença costuma ser pensada do ponto de vista do trabalho do ator. Lembrando a rubrica de Pavis (2008, p. 305): “[...] ter presença, é, no jargão teatral, saber cativar a atenção do público e impor-se”. Tem presença aquele que, como se diz, rouba a cena, sabe como no palco se tornar o centro das atenções sonoras e visuais da plateia. Essa frequente definição envolve três termos: o ator, o espectador e a atenção. Insiste-se muito no primeiro, aquele que tem o *dom*, pouco se fala do segundo, e menos ainda da atenção, ou da tensão, que liga ator e espectador.

Considerando a presença como um fenômeno da percepção, pretende-se neste trabalho dar ênfase à construção da atenção através de espetáculos nos quais o ator, literalmente, não ocupa uma posição central dentro da composição cênica. Trata-se, portanto, de entender como o modo e princí-

pios de composição de um espetáculo, incluindo todos os elementos dos quais a encenação dispõe, afetam a postura perceptiva do espectador, o que possibilitará uma reflexão sobre a presença do ponto de vista da atividade espectral.

Se há hoje uma premente necessidade de (re)pensar o conceito de presença nas artes cênicas, esta não pode ser considerada de maneira isolada, mas dentro de um conjunto de mutações dramáticas e estéticas que trabalham a cena contemporânea. Embora diversas teorias e práticas de atuação e de encenação tenham questionado essa definição de presença, não se pode negar que ela permanece consensual, e profundamente enraizada no estado de espírito tanto do ator quanto do espectador. Pressupõe-se aqui que o difícil desapego em relação a esta concepção, amarrada e focalizada na figura do ator, não diga somente respeito à atuação propriamente dita, mas a uma visão antropocêntrica do teatro ao qual o *atributo-presença* está fortemente atrelado. Partindo desse pressuposto, busca-se analisar como a descentralização da figura humana pode sugerir uma outra concepção de presença no campo das artes cênicas. Em outros termos: como (re)pensar a presença a partir de uma cena não antropocêntrica? A hipótese posta em jogo é que a descentralização do ator não deve ser pensada como enfraquecimento de sua importância, mas ao contrário, como uma potencialização de sua presença.

Dentro da crítica ao aristotelismo que caracteriza boa parte do pensamento teatral moderno e contemporâneo, o peso do textocentrismo, dando ao texto um valor matricial e central dentro da representação, parece já não ser um aspecto tão problemático. Subsiste, todavia, uma questão, menos abordada e com a qual talvez se tenha mais dificuldade em lidar, que é o lugar central do ator dentro da composição cênica. Fruto de uma experiência da percepção, a presença não pode ser considerada de modo absoluto: *um ator tem ou não tem presença*. A atenção que liga ator e espectador emerge de um conjunto de condições, envolvendo todos os elementos da encenação. Dentro dessa ótica, seria inconcebível pensar o fenômeno da presença cênica levando somente em conta o corpo do ator e as características de seu trabalho, sem considerar as condições nas quais ele se torna presente diante do espectador: o tipo de iluminação, a distância que o separa da plateia, o seu posicionamento e movimentação dentro do espaço cênico, os códigos cro-

máticos da cenografia, etc. Todos esses elementos conjugados possibilitam, ou não, que haja presença.

Deleuze dizia que “a vida não é algo pessoal” (Deleuze; Parnet, 1998, p. 6); arrisca-se aqui que a presença também não é. Nem estado, nem propriedade. Nem estar, nem ter... e se, nos entregando às virtudes da impessoalidade, nós pudéssemos simplesmente dizer: existe presença.

A Pessoaalidade da Presença e a Cena Antropocêntrica

Assim como em outras artes, há no teatro ocidental um ideal antropocêntrico herdado da cultura renascentista e moderna. Rompendo com o teocentrismo medieval, o antropocentrismo, como descreve Daniel Arasse referindo-se sobretudo à História da pintura, traz à tona a necessidade de pensar e representar um mundo “comensurável ao homem” (Arasse, 2004, p. 67, tradução nossa) isto é, à escala humana, tomando o homem por centro e unidade de medida. Na pintura, isso se traduz claramente com a concepção do quadro introduzida por Alberti: “[...] uma janela aberta através da qual eu possa representar a história, determinando o tamanho que quero dar aos homens em minha pintura” (Alberti, 1992, p. 115, tradução nossa). Tudo indica que Alberti, grande leitor de Aristóteles, empregue aqui o termo de história referindo-se ao *muthos* aristotélico, o que consiste em dizer que, na ótica pictórica renascentista, se lê e se compreende o mundo através do prisma das ações humanas. Nesse sentido, o antropocentrismo não somente estabelece uma preferência temática pelas ações humanas, mas também instaura – e a técnica da perspectiva é a principal ferramenta dessa transformação – uma maneira de ler o visível, mobilizando e dirigindo o olho do espectador para o homem em ação.

No teatro, o ideal antropocêntrico se conjuga, de maneira ainda mais palpável, com os preceitos aristotélicos. Atribuindo à história, encadeamento de ações realizadas por personagens, um valor primordial dentro da composição trágica, Aristóteles (1999) sugere um modelo de representação guiado pelas ações humanas, ações estas que devem estar ligadas segundo uma lógica causal. Dessa maneira, o filósofo atrela a produção de sentido da obra à evolução da fábula inscrita no texto, acordando aos outros componentes da representação um valor secundário. Ademais, não se pode esquecer que o paradigma de composição dramático aristotélico é todo pensado a partir de

uma suposta reação do leitor/espectador, ou seja, a ação é construída em função de um resultado: a *catharsis*. Todos os meios utilizados pelo autor dramático devem convergir para o objetivo catártico. Trata-se, portanto, de um “dispositivo emocional” (Mervant-Roux, 1998, p. 66, tradução nossa) que busca atingir dois sentimentos específicos: a pena e o terror. Esses dois sentimentos podem e devem surgir, segundo o filósofo, não do espetáculo em si, mas da história contida no texto. Todos os procedimentos sugeridos por Aristóteles visam efeitos de surpresa e jogam com a expectativa do espectador. Essa é a tensão que gera e guia a atenção do leitor/espectador aristotélico, e é ao que se pode chamar de dramaticidade. Vale então notar que não é apenas um modelo literário do drama que herdamos da *Poética*, mas um modo de composição da ação que estabelece e alimenta uma expectativa causal no espectador, isto é, um tipo de atividade espectral baseada na ideia de que estar atento no teatro é seguir uma história, entender como e por que aquilo acontece com tal ou tal personagem (lógica com a qual se convive hoje ainda não só no teatro, mas também em diversas práticas audiovisuais). O sistema dramático aristotélico concede ao ator/personagem uma posição central dentro da representação, pois como portador do texto ele também fica sendo o portador do sentido da obra e o seu principal veiculador. É assim que, dentro da ótica logocentrista aristotélica, o corpo falante do ator se torna foco do olhar do espectador, que *pingue-pongueia* entre os personagens à medida que as falas circulam entre eles.

Quando se fala de uma percepção antropocentrada da representação, se fala de um modo de composição da escrita cênica que pensa e posiciona o ator como principal veículo do sentido da obra. Apesar da construção linear e causal do modelo aristotélico ter sido posta em xeque, observa-se que a necessidade de contar com o ator como centro da composição cênica ainda é dificilmente questionável. Supõe-se aqui que o caráter pessoal da presença esteja intrinsecamente ligado à responsabilidade do sentido que a tradição aristotélica atribuiu à figura do ator. Responsabilidade esta que justificaria toda uma série de códigos da escrita e da leitura cênica com as quais fomos habituados, tais como: olhar para o ator que está falando, dar uma posição de destaque para aquele que fala, evitar a simultaneidade das falas, falar alto e claramente, desenvolver uma gestualidade expressiva e significativa capaz de atrair o olhar... um conjunto de procedimentos, realizados quase que mecanicamen-

te, que dirigem a atenção audiovisual do espectador para o corpo falante, e põem os outros elementos da composição cênica a seu serviço.

A Cena Paisagem e a Possibilidade de uma Estética não Antropocêntrica

Se muito se criticou a autoridade do texto e o princípio de construção causal e linear da ação propostos pelo modelo dramático aristotélico, pouco ainda se questionou a atividade espectral¹ e a estética antropocêntrica por ele gerados.

Existe, porém, um texto, uma conferência dada por Gertrude Stein em 1934, intitulado *Plays*, que coloca em questão esse tipo de atividade espectral. Ele poderia ser visto como a matriz de uma estética não antropocêntrica. Nesta fala de Stein, sem aparente pretensão teórica, a autora americana descreve sua relação com a arte teatral do seu ponto de vista de espectadora. Sua reflexão parte da constatação de um nervosismo ao assistir peças de teatro, fruto de um descompasso entre a ação da peça e a emoção do espectador:

Descobri em relação ao teatro uma coisa fundamental, é que a cena apresentada no palco na maioria das vezes, para não dizer sempre, está sempre diferida no tempo em relação à emoção do espectador.

É isso o que quero dizer: a sensação que você tem como espectador em relação à peça que está sendo apresentada ali na sua frente, a sensação ou melhor a emoção relativa a essa peça está sempre atrasada ou adiantada em relação ao que você olha e escuta. Assim sendo a sua emoção de espectador nunca acompanha a ação da peça (Stein, 1978, p. 94-95, tradução nossa).

Partindo dessa constatação, Stein determina os fatores possivelmente responsáveis por esse descompasso entre ação e emoção, e cria assim um verdadeiro estudo do seu comportamento como espectadora de teatro. Três são os fatores relatados pela autora. Primeiro, ela julga que a submissão da temporalidade da ação cênica à temporalidade da ação fictícia a impede de criar sua própria relação temporal com a obra. Outro ponto é a dificuldade de olhar e escutar ao mesmo tempo, sem que a competição entre esses dois sentidos a faça perder o fio da história. Por fim, ela considera que o fato de ter que se familiarizar rapidamente com os personagens – identificar quem é quem no palco e os papéis de cada um dentro da intriga – a remove do tempo presente da ação. Esse exercício de correr atrás das informações da história é o que gera, segundo Stein, um nervosismo, uma apreensão que a

desconecta da experiência do espetáculo em si, sem lhe deixar o tempo-espaço da contemplação. Resumidamente, é como se o fato de ter que seguir e entender uma história ao longo da representação impedisse a emoção de seguir o seu curso real; impedisse, por assim dizer, a sincronização entre o tempo emocional² do espectador e o tempo da percepção sonora e visual da obra. Ora, nota-se que todos os obstáculos descritos por Stein estão vinculados à existência de uma história e o fato de o espectador se sentir no dever de seguir e entender essa história. Sem entrar em um debate teórico, Stein ataca a artéria central do sistema aristotélico: o *muthos* e sua relação com o espectador.

Essa é a reflexão que a leva a intuir a ideia de uma peça paisagem, *landscape play*, recusando o princípio de que, para compor uma peça, há de se contar uma história:

A paisagem tem a sua própria constituição e como uma peça afinal também deve ter sua própria constituição e pôr em relação uma coisa com uma outra e como a história não tem importância já que todos nós contamos histórias enquanto a paisagem que nunca mexe mas está sempre em relação, as árvores com as colinas, as colinas com os campos e árvores e todos uns com os outros, qualquer porção deles com qualquer céu e também cada detalhe com outro detalhe, a história só tem importância se você gosta de contar histórias, mas a relação existe de qualquer maneira. E é sobre essa relação que eu gostaria de fazer uma peça (Stein, 1978, p. 122, tradução nossa).

Pondo a história em posição de retaguarda, Stein sugere, com sua ideia de peça-paisagem, um modo de composição da ação que cria a possibilidade de uma cena não antropocêntrica. Ou seja, uma cena arquitetada de modo correlacional, sem que haja hierarquia entre os elementos em presença, sem que haja primeiro e segundo plano, centro e periferia. A convivência com a *avant-garde* da pintura de sua época – Stein era uma grande conhecedora e colecionadora de quadros –, exerce uma influência determinante em sua obra, particularmente afetada pelo pensamento de Cézanne:

Até então, para mim, a composição consistia em uma ideia central em relação à qual os outros elementos eram acompanhamentos ou adicionais, sem nunca existirem por si só, e Cézanne traz a ideia que em uma composição uma coisa é sempre tão importante quanto à outra. Cada parte é tão importante quanto o todo, isso me deixou bastante impressionada...

[...] Vejam bem, assim ele conseguia criar uma atmosfera e não era somente o realismo das características mas o realismo da composição que era impor-

tante. Porque afinal, para mim, um ser humano é tão importante quanto outro ser humano, e pode se dizer que uma paisagem apresenta valores iguais, um chumaço de grama tem o mesmo valor que uma árvore (Stein, 1987, p. 18, tradução nossa).

De fato, uma das características fundamentais da composição de uma paisagem é a ausência de centro. Nela, como em uma constelação, tudo está correlacionado, sem a existência de um elemento central que cativa e concentre a atenção do espectador. É por isso que, referindo-se à intuição de Stein, ao apontar para o teatro de Robert Wilson, Lehmann cita Elinor Fuchs, que sugere que possa haver “[...] a cristalização de um tipo de representação que estimula e se baseia na faculdade de abraçar paisagens com o olhar. Suas estruturas não seguem as linhas do conflito e da resolução, mas desenham relações espaciais polivalentes” (Lehmann, 2007, p. 134, tradução nossa do inglês).

Outra característica fundamental na composição de uma paisagem é o horizonte. “Não há paisagem sem horizonte” (Collot, 1988, p. 11, tradução nossa). O horizonte traça a escala da paisagem. Linha imaginária específica à percepção humana, o horizonte se traduz por um duplo efeito visual. Ao mesmo tempo que ele marca o encerramento do nosso campo de visão, ele sugere a presença de um espaço não visível, criando, portanto, uma tensão entre aquilo que vemos e aquilo que não podemos ver, entre a finitude da percepção real e o infinito imaginado. Por sugerir um espaço infinitamente grande, fora do alcance da visão humana e intangível, a presença do horizonte transforma a natureza das ações humanas, já que estas, não sendo centrais, são percebidas como movimentos dentro de um todo, e não como foco narrativo da imagem.

Já se começa a perceber como a sugestão de uma cena-paisagem, intuída por Stein, pode vir a afetar a concepção da presença, na medida em que sua composição acêntrica, tendendo ao infinito, libera o ator de sua posição de mastro semântico da obra teatral. Ora, a emergência de uma estética cênica não antropocêntrica, sugerida em filigrana na reflexão de Stein, reverbera em tantos outros sinais.

O Impersonagem e o Espectro da Ausência do Ator

Não é de hoje que pairam os indícios de uma visão “alternativa ao ideal antropocêntrico” da cena (Lehmann, 2007, p. 134) herdado da cultura

européia renascentista e moderna. O que se chamou de crise do personagem é sintomático dessa tendência. O desvincular do ser e de sua vontade de agir, a perda de identidade e apagamento dos traços individualizantes dos personagens, ou melhor dos impersonagens (Sarrazac, 2012a) que povoam o drama moderno e contemporâneo, já questionam por si só o estatuto da presença do ator.

O pirandellismo, como destaca Jean Pierre Ryngaert, já revela “[...] o esvaziamento dos personagens e da errância de figuras mal encarnadas, ou relegadas ao desemprego narrativo” (Sarrazac, 2012b, p. 137). A busca pelo autor dos seis personagens pirandelianos, deambulando pelos quatro cantos do teatro, já é de fato uma metáfora do ator em busca do seu lugar na cena, uma vez destituído de sua função narrativa.

A obra dramática de Maeterlinck também anuncia o caráter fantasmático da presença do ator. A primeira didascália de *Os Cegos* dá o tom da problemática. Como representar cenicamente aquelas figuras impassíveis, “com os cotovelos nos joelhos e as mãos no rosto”, já condenadas pela escuridão da floresta na qual se perderam? Como tornar presentes na cena aqueles seres quase vultos, espectros luminosos ameaçados pela sombria paisagem? Como pensar a noção de presença a partir de seres que se definem pelo fato de estarem em pleno desaparecimento?

Ainda se pode pensar em peças onde os personagens são apresentados por letras, como é o caso do elenco de *Crave*, de Sarah Kane, em ordem alfabética: A, B, C, M. Pondo a letra no lugar do nome, a autora omite todas as informações pessoais e identificadoras dos personagens. Os enunciadores não são nada a mais do que vozes, reminiscências sonoras vagando por um espaço mental, já que nada se sabe do corpo que as sustenta. À semelhança da boca solta do corpo de *Not me* de Beckett, as letras-vozes também trazem a questão da dissociação entre a presença sonora e visual, um outro aspecto sob o qual se pode pensar a presença diante dos desafios da escrita teatral contemporânea. Desafios estes que, em última instância, questionam a própria necessidade do ator em cena quando, como em *Descrição de uma imagem* de Heiner Muller, o autor não designa nenhum enunciador da palavra. “Quem fala aqui? É a pergunta que subsiste” (Sarrazac, 2012, p. 139). Ao encenador cabe pensar se a ausência de enunciador não cria a possibilidade de uma ausência de ator. Ao ator, como define Ryngaert, “[...] cabe-lhe assumir essas figuras empalidecidas às quais um suplemento de carne e con-

tornos firmes dariam uma existência resoluto e falsa de personagem em excesso” (Sarrazac, 2012, p. 139).

A esses indícios dramaturgicos de uma estética não antropocêntrica, que questionaria a própria presença física do ator, pode-se somar diversos pressentimentos teóricos. De fato, a possível ausência do homem no palco é uma ideia que ronda o pensamento teatral há bem mais de um século. Primeiramente, poderia se lembrar de um curto texto de Kleist, chamado *Sobre o teatro de marionetes*, publicado em 1810. Neste, o autor fala de seu fascínio pela graça mecânica da marionete, que ao contrário do ator vivo não se deixa abalar por nenhuma forma de instabilidade sentimental (Kleist, 1998). Maeterlinck, por sua vez, clama por “[...] uma sombra, uma projeção de formas simbólicas, ou por um ser que teria uma aparência viva sem ser realmente vivo” (Maeterlinck, 1901, p. 395, tradução nossa), alguma coisa que substituísse o ser humano, pois, prossegue o autor, “a ausência do homem parece indispensável” (Maeterlinck, 1901, p. 395, tradução nossa). Nesse mesmo sentido, Craig, crítico em relação à atuação realista do seu tempo, fala da supermarionete como uma maneira de ultrapassar os limites do ator, buscando na efígie a fiabilidade e a precisão dos movimentos.

Na verdade, o que está em jogo para os três autores acima mencionados não é literalmente a extinção do ator e sua substituição por seres inanimados, o que parece ficar nítido em seus diversos propósitos é a busca de um movimento límpido, uma vibração da vida liberada do peso da matéria. Falando de Kleist, Plassard nota que “[...] o autor se interessa pouco pelas marionetes reais: o que o atrai são as curvas e as elipses que seus membros desenham ao dançar, é nesta percepção abstrata deste desenho que segundo ele devemos ir buscar a obra de arte” (Plassard, 1992, p. 27, tradução nossa). Tudo indica, como descreve Plassard, que a supermarionete de Craig se inscreve na continuidade da intuição de Kleist: “[...] matéria morta, mas atravessada pelo sopro do espírito, a supermarionete apaga a carne e o trabalho do ator para produzir uma quinta-essência de sua imagem, uma mediação entre o aqui e o além” (Plassard, 1992, p. 53, tradução nossa).

A busca pela essencialidade da presença, manifesta nas provocações desses autores, reverbera nas reflexões de Stein: “Eu não me interessava pela fabricação da realidade das pessoas, mas pela essência delas ou, como um pintor diria, pelo valor delas” (Stein, 1987, p. 11, tradução nossa).

O conceito de valor tonal, ao qual se refere Stein, costuma ser utilizado na pintura para designar o grau de intensidade de um tom em relação à luz (ou à sombra), determinando visualmente a densidade, a consistência de um objeto, mas também a sua parte de transparência e de imaterialidade. Transpor esse conceito para a composição teatral, associando-o mais especificamente à questão da presença, requer um estudo da maneira como o corpo do ator é trabalhado no espaço-tempo da representação, pelos outros componentes da paleta do encenador.

Sem atribuir a essa *quinta-essência* da presença um caráter místico, e sem associá-la a uma possível genialidade do ator, pretende-se agora analisar como esse tom da presença pode ser trabalhado através de mecanismos que transformam os nossos hábitos de leitura da cena. Para tanto, serão abordados dois espetáculos que desenvolvem, de maneiras bem diversas, estéticas não antropocêntricas, propondo “novas artes de ler e olhar” (Didi-Hubermann, 1998, p. 221) para a cena. São eles: *Stifters Dinge* (2007), de Heiner Goebbels, *Variações sobre a morte* (2003), de Claude Régy, texto de Jon Fosse.

O Revelar das Coisas em *Stifters Dinge*, de Heiner Goebbels: pensar a presença a partir da ausência

Emblemático por sua radicalidade, *Stifters Dinge* é um espetáculo sem atores. A escolha de começar pela sua análise não traduz uma vontade de apresentá-lo como um modelo daquilo que se busca chamar de estética não antropocêntrica, mas como uma necessidade de pensar a presença a partir da ausência, buscando entender como esta afeta o comportamento perceptivo do espectador.

Dentro da trajetória de Heiner Goebbels, *Stifters Dinge* se inscreve na continuidade de uma pesquisa que ele batizou de *estética da ausência*, e que se iniciou com o espetáculo *Eraritjatijaka*. Neste, o ator André Wilms deixava o palco e, graças a uma câmera que o seguia, o víamos ao vivo sair do teatro, atravessar a cidade e chegar em seu quarto. Enquanto as imagens do ator ausente eram projetadas em uma tela, ocorria no palco um concerto. Meia-hora mais tarde, as paredes da cena se deslocavam, revelando um plano escondido do palco no qual descobríamos o ator dentro de um cenário de quarto. Envolvendo o espectador em um jogo de expectativas entre a presença virtual e real, Goebbels pôde constatar através desse espetáculo o

quanto a ausência do ator no palco modifica a atitude e a qualidade da percepção do espectador:

Quando não há mais ninguém em cena para assumir a responsabilidade da apresentação e da representação, quando nada mais é mostrado, é aí que os espectadores começam a descobrir as coisas em si. A ausência de *performers*, que geralmente sugam toda a atenção para eles monopolizando o campo visual, permite de repente que o público libere o seu sentido da descoberta. Somente a desapareição dos *performers* cria o vazio onde essa liberdade e esse prazer se tornam possíveis (Goebbels, dossiê de imprensa³, tradução nossa).

Partindo dessa constatação, Goebbels dá um segundo passo com a criação de *Stifters Dinge*. No espetáculo, o encenador alemão convida o espectador a penetrar em um mundo animado por coisas (o título do espetáculo significa *As coisas de Stifters*), no qual se proliferam micropercepções visuais e sonoras. A única proeza é técnica. O artista cria uma gigantesca e bela geringonça inteiramente motorizada feita de metais, galhos, trilhos, piscinas d'água, telas, fumaças, destroços de piano, luzes e projeções. Essa estranha paisagem híbrida é orquestrada por barulhos de máquinas, cantos tribais, a voz de Lévi-Strauss e de um ator lendo trechos de um romance de Stifters. Todos os elementos têm vida própria e se movimentam ao mesmo tempo, ocupando e explorando as três dimensões da cena, como se pode notar na fotografia abaixo (Imagem 1).



Imagem 1 – Paisagem híbrida de *Stifters Dinge*, de Heiner Goebbels, 2007. Fonte: foto de Mario Del Corto.

As telas se deslocam recortando a visão que se tem do espaço. A água borbulha, a fumaça exala, a pilha de carcaças de pianos posta sob trilhos avança em direção à plateia... Como em uma paisagem, os movimentos se justapõem sem relação causal e simultaneamente, sem que se privilegie uma das percepções produzidas. A proposta traz consigo uma dimensão ecológica, mas que pode ser considerada mais como uma consequência do que como a *mensagem* da peça. O propósito político de *Stifters Dinge* se manifesta menos através da defesa de uma causa ecológica do que através do desejo de transformar o olhar e a escuta do espectador, incitando-o a perceber o mundo sem a mediação da presença humana. Mais do que representar um mundo desumanizado, Goebbels busca transformar a cena teatral em um *museu da percepção*:

Quando se consegue fazer com que a atenção do espectador se focalize no barulho de uma pedra que se desloca lentamente, pode-se dizer que há uma real descoberta das 'coisas', algo próximo de uma experiência da natureza (Fala de Heiner Goebbels durante a conferência de imprensa do espetáculo no Festival d'Avignon de 2008)⁴.

Não basta, porém, pôr as coisas em movimento para que o espectador as descubra. Se é possível falar de uma transformação da postura perceptiva espectral diante de *Stifters Dinge*, há de se considerar que Goebbels realiza um minucioso trabalho de composição que transgride os hábitos de escrita e de leitura da cena. Todas as técnicas das quais o teatro dispõe estão ali convocadas, nada é aleatório, tudo é pensado, combinado e arquitetado.

Da cena à italiana, projetada em função da construção perspectivista do olhar, herdou-se o quadro de cena limitando o campo de visão do público, a oposição entre o proscênio e o fundo do palco e uma lógica centrípeta de ocupação do espaço cênico. São esses os principais eixos através dos quais o antropocentrismo pôde se traduzir cenicamente. Muitas vezes convivemos com esses códigos, que se manifestam no simples modo como os atores ocupam e se deslocam no espaço, sem nos darmos conta. Nesse sentido, vale dizer que a ousadia de *Stifters Dinge* não se traduz unicamente pela ausência de atores, mas pela ruptura com certos princípios de composição cênica que ela gera.

Nota-se, em primeiro lugar, o esvaziamento do centro geométrico do espaço cênico, ponto tradicionalmente visado e privilegiado para o posicionamento do ator. Existe na ocupação do espaço cênico uma tendência à

centralização, uma lógica e dinâmica centrípeta de se posicionar e se deslocar no espaço e uma (inconsciente) recusa das zonas limítrofes do tablado. Em *Stifters Dinge*, não há centro porque as dimensões visíveis da cena, embora frontal, estão sempre em plena reconfiguração. O incessante movimento das coisas modifica constantemente as zonas de visibilidade do espectador, o olhar está sempre se reenquadrando sem ter a possibilidade de fixar um ponto de convergência.

A segunda convenção espacial desprezada em *Stifters Dinge* é a separação entre a boca e o fundo de cena, responsável por uma divisão hierárquica dos planos de visão (fala-se geralmente de primeiro e segundo plano). Por mais que essa consideração possa parecer formal, é indubitável que a formação do nosso olhar, desde a invenção da perspectiva linear, está condicionada pela compartimentação em planos; basta notar que a maioria das imagens televisivas e publicitárias com as quais convivemos são regidas por essa lógica de supremacia daquilo que está na frente. Em *Stifters Dinge*, há uma continuidade entre os planos, a tridimensionalidade é trabalhada em todos os sentidos sem deixar que se crie um hiato entre a frente e o fundo do palco. Toda a parte da frente do espaço cênico é trabalhada de maneira rasteira pela presença de imensas poças d'água borbulhantes. Desse plano aquático inferior surge um amontoado de galhos e pianos cuja verticalidade é acentuada pelo movimento ascendente da fumaça. Ou seja, à medida que o olhar se distancia, ele se ergue. A profundidade se conjuga à verticalidade criando um movimento contínuo do olhar e evitando uma hierarquia entre o primeiro e o segundo plano da composição cênica. Os limites materiais da caixa cênica (solo, teto e paredes) são escamoteados pela penumbra, pelas projeções, pela fumaça e pela água, de modo que as dimensões espaciais parecem infinitas. De modo que o olhar é trabalhado por um efeito de horizonte da cena. Há frontalidade, mas trata-se de uma frontalidade imersiva, ao contrário do modelo à italiana que enquadra a visão e separa o objeto-cena do sujeito-espectador. Como diante de uma paisagem, o espectador se sente ao mesmo tempo na frente e já dentro daquilo que contempla.

Por fim, a terceira característica da composição de *Stifters Dinge* é a simultaneidade das ações, simultaneidade esta que é constante, e exige que o olhar se entrelace pelos vazios entre as ações ao invés de saltar entre elas. De fato, a simultaneidade não é incomum, mas na maioria das vezes vemos espetáculos que empregam ações simultâneas como um efeito, um momen-

to da encenação. No caso de *Stifters Dinge*, vale sublinhar que a simultaneidade não é um efeito da encenação, mas um princípio constante da composição do espetáculo, promovendo a vagabundagem do olhar.

A combinação de todos esses mecanismos, expostos aqui sumariamente, é o que promove a descoberta das coisas. E, nesse sentido, embora não haja atores no palco, existe presença. Uma presença impessoal que se manifesta através das coisas, na agitação das teclas dos pianos, no borbulhar da água, no vai e vem das manivelas... Todas essas micropercepções, geralmente abafadas pela existência do ator e pela preponderância da história, são aqui sublimadas, como se cada detalhe fosse percebido com um *zoom*. E se todas essas sensações têm um quê de alucinação, não é, como diria Deleuze, porque “[...] a presença imita a alucinação, mas porque ela é alucinante” (Deleuze, 1988, p. 170, tradução nossa).

Não se trata da surpresa aristotélica, mas pode-se falar, parafraseando Fernando Pessoa, de um *pasmo essencial* de ter a consciência de que aquilo que se vê é aquilo que nunca antes se tinha visto. Pasma-se diante do revelar-se das coisas, quando as coisas aparecem à vida, como quando a criança descobre o deslocar do trenzinho elétrico, ou quando se vê um laranja nunca visto raiar no céu, ou quando, ao olhar para um graveto, descobre-se nele o micromovimento de um bicho-pau. O fenômeno da presença acontece nesse micro revelar das coisas. A dramaticidade aqui surge desses espantos diante da vida e da imediata possibilidade de sua desaparecimento. Goebbels costuma falar de *drama da percepção*.

A Super-presença em *Variações sobre a morte*, de Claude Régy: presença e lentidão

Se a estética não antropocêntrica de *Stifters Dinge* se constrói a partir da ausência de atores, não se pode fazer dessa escolha de Goebbels uma condição *sine qua non* para que se possa falar de cena-paisagem e descentralização da figura humana no palco.

Sendo assim, seria inadequado pensar que o desenvolvimento de uma estética não antropocêntrica passe por um menosprezo do trabalho do ator, muito pelo contrário, o deslocar-se do centro requer do ator uma escuta aguçada de tudo o que está a sua volta e uma constante consciência da afetação recíproca entre seu corpo e os outros elementos da escrita cênica. Tra-

ta-se de desenvolver uma porosidade e uma dilatação das micropercepções experimentadas durante a atuação, trabalho este que o diretor francês Claude Régy vem aprimorando ao longo de sua rigorosa trajetória.

Régy fala de uma “super presença”, uma presença que nasce do afastamento, que surge quando “[...] os atores parecem excluídos do palco [...] como um prolongamento da presença rumo ao infinito” (Régy, 1999, p. 54, tradução nossa). De seus atores, Régy exige a mesma precisão rítmica e milimétrica que Goebbels aplica à orquestração de sua maquinaria.

Descobri que na imagem cada milímetro conta. Se ficamos atentos para mexer e falar, se ficamos atentos a tudo que ocorre em torno, atentos aos outros seres vivos que estão aqui, mas também ao volume, à qualidade da luz, ao barulho que se produz, à poeira em suspensão ao tudo, à calefação, cada modificação, por menor que ela seja, e onde quer que ela se produza, reverbera no conjunto da imagem em todos os pontos do espaço. Trata-se de uma precisão da imagem, dos corpos no espaço, dos corpos em relações aos objetos, e de cada corpo em relação a todos os outros. É uma interdependência sensível (Régy, 1999, p. 68, tradução nossa).

E com esse rigor e aguçado senso da composição imagética que Régy, em uma encenação que data de 2003, aborda o texto do autor norueguês Jon Fosse, *Variações sobre a morte*. Sem nenhuma divisão em atos ou cenas, a ação da peça cria uma temporalidade flutuante, um espaço mental atravessado por figuras enigmáticas, sem nomes, das quais sabemos somente se são homens ou mulheres, jovens ou de idade. As fases da vida parecem se misturar em um extenso entrelaçar de diálogos de ritornelos. O texto elabora assim uma poética da memória, onde não se sabe se aqueles seres existem ou existiram, estão vivos ou mortos ali quando falam. Tal dramaturgia levanta duas questões fundamentais para o encenador: como traduzir cenicamente um espaço mental? Como tornar presente seres de existência duvidosa, reminiscências da existência, circulando nos limiares entre a vida e a morte?

Para a cenografia desse espetáculo, Régy imagina, junto com o cenógrafo Daniel Jeanneteau, um espaço vazio à beira de um buraco negro. Para isso, eles transformam a arquitetura da grande sala do Théâtre de La Colline em Paris, composta de uma sala frontal de estrutura fixa com uma profunda caixa cênica face a uma grande plateia. Ao entrar na sala remodelada para o espetáculo, nos deparamos com uma imensa plataforma branca que transborda da caixa cênica habitual engolindo, como uma onda, as dez primeiras

fileiras da plateia. Aveludando as paredes da cena com tecido negro, a cenografia escamoteia os limites geométricos do palco, portanto tem-se a impressão de que a imponente plataforma branca flutua em plena escuridão. Do fundo do palco, surgem, em um caminhar extremamente lento, corpos, como silhuetas que aparecem no horizonte de uma estrada. O contraste luminoso e cromático, como se nota nas fotografias abaixo (Imagem 2 e Imagem 3), entre o negror ambiente e o irradiante tablado branco, cria um efeito de horizonte.



Imagem 2 e Imagem 3: Efeito de horizonte em *Variações sobre a morte* de Claude Régy (texto de Jon Fosse), Théâtre de la Colline, 2003. Fonte: fotos de Brigitte Enguerrand.

Ao olharmos para o fundo da cena, temos a impressão de estar diante do infinito (ou seja, temos a consciência que aquilo que vemos é só uma face do visível, como um dos lados dos cubos descrito por Merleau-Ponty (1945)), e de enxergar corpos vindos de um além, miragens em meio a uma paisagem desértica. Dificilmente se poderia falar de entradas dos atores do palco ou imaginá-los saindo das coxias. “Nada mais estúpido e constrangedor, diz Régy, do que um ator entrando em cena como se ele atravessasse uma porta” (entrevista de Claude Régy apud Guinebault-Szlamowicz, 2002, p. 500). Nas *mises en scènes* de Régy, o entrar e sair de cena sempre se dá como um tornar-se visível ou invisível.

A sensação de amplidão espacial cria a escala da paisagem e relativiza o lugar do ator no palco. Existe, na verdade, uma continuidade plástica entre os corpos e o tablado, como se aquelas figuras, ali eretas, fossem reflexos luminosos da plataforma horizontal. Ameaçadas por uma inquietante imaterialidade, os corpos humanos surgem como espectros carnis, formas aureoladas de branco em pleno aparecer ou desaparecer, não se sabe ao certo.

Mais uma vez, tudo é questão de composição. “Composição. Composição. Essa é a única definição da arte” (Deleuze; Guattari, 1991, p. 99). Sem possíveis misticismos, cabe aqui entender como a impressão aurática que se desprende dos corpos é produzida em *Variações sobre a morte*.

Como ele mesmo se define, Claude Régy é um criador de espaços vazios⁵. Um espaço vazio não é sinônimo de zona desocupada, mas de um espaço no qual as distâncias entre os corpos são percebidas como vetores de intensidade, como em um campo magnético. Em *Variações sobre a morte*, é imprescindível notar como os corpos se movimentam pela imensa plataforma branca, ocupando somente suas beiradas e deixando seu centro vago. Desenham-se assim longas diagonais entre os corpos em cena. Conforme os personagens chegam e partem, formam-se duplas, trios, quartetos. As linhas traçadas pelos movimentos dos atores vão produzindo figuras geométricas: passa-se do ponto à linha, da linha ao triângulo e assim por diante. Os princípios de ocupação do espaço são a simetria e os contrastes entre longas e curtas distâncias (como tentamos reproduzir no croqui abaixo), o que provoca o alongamento do olhar do espectador, que se expande de uma ponta à outra da cena (Imagem 4). Cria-se assim um jogo entre o vazio e o pleno em um espaço regido por distâncias tensionadas. A distância é aqui pensada e percebida como aquilo que ao mesmo tempo nos liga e nos separa, como bem sugere Paul Zumthor (2014, p. 15), a distância é “[...] o espaço que nasce da consciência que tenho deste duplo efeito”.



Imagem 4 – Croqui: o equilíbrio do tablado em *Variações sobre a morte*. Fonte: elaboração da autora.

A estética de *Variações sobre a morte* traz à tona uma física da cena⁶ que estimula uma atenção visual específica: ao invés de se focalizar em cada um dos corpos isoladamente, à medida que as falas vão e vêm entre eles, o olhar infiltra-se no *entre* corpos.

A isso devemos acrescentar que em *Variações sobre a morte* a dilatação vetorial do campo de visão é igualmente condicionada pela iluminação. Sem focos, o desenho luminoso do espetáculo busca homogeneizar a visão que temos do palco, como se este estivesse unanimemente iluminado pelo sol. Vindo com grande intensidade por de trás da cena, a luz inunda o tablado, dando um contorno nítido às silhuetas, cujas longas sombras parecem escorrer pelo chão. Os figurinos justos e claros acentuam esse fenômeno. Esculpidos pela luz, os corpos adentram nossas retinas como irradiações luminosas. Percebe-se um fenômeno de simbiose entre a luz e a matéria, sem que se saiba se aqueles seres, aparentemente fotofágicos, surgem da luz, ou se a luz surge deles.

O que importa é que existe ali um magnetismo de caráter hipnótico. Magnetismo este que decorre da imensidão espacial, da saturação luminosa, mas também da lentidão com a qual os corpos compõem a geometria espacial.

Vale por fim ressaltar que um dos princípios fundamentais da estética de Claude Régy é a lentidão, que se aplica tanto no se mover quanto no falar dos atores. Ora, como observa com pertinência Féral, o ralentamento se torna um fator de potencialização da presença na estética de Régy.

O tempo da criação é o da lentidão. De fato, o alentejar dos gestos permite lutar contra o naturalismo e a representação. Ele ‘desrealiza’ o movimento e obriga o ator a sair do seu cotidiano até atingir um estado diferenciado. O ralentamento acentua por si mesmo a presença no espaço, na duração, nos sons, nas percepções, colocando em suspenso o imaginário do ator e do espectador. Tal ralentamento é portador de um sentimento de imaterialidade, imaterialidade do corpo e da atuação que caracteriza tão bem os espetáculos de Claude Régy. Esse estado – que não é nem êxtase, nem transe – aguça a presença do ator que se torna, assim, palavra escrita e falada. Abre o espaço interior e íntimo do ator para aquele, imenso, do além. O ator torna-se permeável a todas as dimensões e enche então o tablado, entretanto vazio de sua presença (Féral, 2015, p. 326).

Uma das principais consequências dessa “desrealização” do movimento, apontada por Féral, é a transformação da natureza da ação cênica que, ao

ralentar-se nitidamente, se desvincula do seu valor narrativo. Assim, quando os atores andam pelo palco não representam personagens que se deslocam com uma intenção ou objetivo. Apenas andam, como folhas que caem das árvores ou como nuvens que transitam. Sem dever prestar contas à fábula, a ação torna-se puro movimento, liberando o corpo do ator da responsabilidade de intérprete da história.

Nesse sentido, a lentidão, sutilmente conjugada aos fatores espaciais e luminosos já analisados, é o que despolariza a presença do corpo do indivíduo. A tensão ralentada é tão intensa que ela acaba por alargar o espaço cênico, em outros termos, ela *despessoaliza* a presença. Impossível dizer, diante de um espetáculo de Régy, que um ator tem mais presença do que outro – assim como não se diria que a planta tem mais presença do que a pedra – porque a presença é o que juntos eles criam. É o que se dá entre eles, entre eles e tudo o que está em volta. Ninguém tem a presença. Ela existe.

Corpos-traços

Existe presença. Ela é o tempo, que, convertido em espaço, separa e liga os personagens projetados por Fosse, “eu não escrevo personagens, eu escrevo o humano” (apud Sarrazac, 2012a, p. 201). E, para que no palco o humano se manifeste, a presença precisa sair da pessoa, ser despejada do corpo, para que este se esvazie e se afaste.

A aura que se revela tanto nas coisas de Stifiers tanto nos corpos fotográficos de *Variações sobre a morte* é “[...] o índice do próprio afastamento, sua eficácia e seu signo ao mesmo tempo” (Didi-Hubermann, 1998, p. 204).

Inventando novos modos de ler e olhar a cena, Régy e Goebbels dão aos corpos um valor outro que o do centro rígido, criam assim corpos-traços. Voltando ao prisma da paisagem, pode-se aqui lembrar um interessante preceito da estética da pintura tradicional chinesa, em que uma das principais preocupações era o valor do homem dentro da paisagem.

Quando se insere personagens dentro de uma paisagem, os traços utilizados para desenhar esses personagens devem estar de acordo com os que são utilizados para desenhar as montanhas, as rochas, as árvores, as plantas, etc. [...]; pois ali não se trata de descrever corpos, mas de transmitir o espírito deles, em comunhão com a paisagem (Cheng, 1989, p. 132).

Nas pinturas de paisagem chinesas, os corpos aparecem como riscos, pigmentos ou frágeis formas geométricas que de fato parecem brotar ou prolongar os elementos naturais. Esses traços, “trama singular de espaço e de tempo” (Didi-Hubermann, 1998, p. 204), existem como na visão de paisagem sugerida por Stein por estarem ligados ao todo. E essa interdependência sensível, retomando a expressão de Régý, manifesta-se por um certo grau de imaterialidade que potencializa a imagem e possibilita o fenômeno da presença.

Embora esses corpos-traços não sejam posicionados e concebidos como o centro das atenções, eles despertam um inquietante fascínio, muitas vezes hipnótico, um agarrar-se da retina à coisa viva que, num literal piscar de olhos, pode deixar de ser. “Quando ver é sentir que algo inelutavelmente nos escapa, isto é: quando ver é perder. Tudo está aí” (Didi-Hubermann, 1998, p. 34)

Assim como o contemplar de uma passageira bolha de sabão, o olhar para a cena “[...] nos abre a um vazio que nos olha, nos concerne e, em certo sentido, nos constitui” (Didi-Hubermann, 1998, p. 31), experiência que poderíamos batizar de drama da presença.

Notas

- ¹ Neste aspecto, não podemos deixar de lembrar a importância das reflexões pirandelianas e brechtianas.
- ² A emoção, se a entendemos etimologicamente do latim *motio*, é movimento (não um resultado), portanto pode-se considerar que quando Stein fala de tempo emocional se refere à duração de um movimento.
- ³ Disponível em:
<<http://www.vidy.ch/sites/vidy.ch/files/imports/DV/DVstiftersdingeFR.pdf>>.
Acesso em: 01 dez. 2013.
- ⁴ Disponível em: <<http://www.theatre-video.net/video/Conference-de-presse-du-5-juillet-1223>>. Acesso em: 20 nov. 2016.
- ⁵ *Espaços vazios (Espaces vides)* é inclusive um dos ensaios sobre o teatro escrito por Claude Régý.

- ⁶ Pode-se aqui lembrar do conhecido exercício de Jacques Lecoq, o equilíbrio do tablado, no qual os atores devem equilibrar os polos do palco como se suas presenças pesassem sobre as extremidades do tablado.

Referências

- ALBERTI, Leon Battista. **De la Peinture, livre 1**. Trad. Jean Louis Schefer. Paris: Macula Dédael, 1992.
- ARASSE, Daniel. **Histoires de Peintures**. Paris: Denoël, 2004.
- ARISTOTELES. **Poética**. São Paulo: Nova Cultural, 1999.
- CHENG, François. **Souffle-Esprit**. Paris: Seuil, 1989.
- COLLOT, Michel. **L'Horizon Fabuleux**, t. 1. Paris: J. Corti, 1988.
- DELEUZE, Gilles. **Le Pli, Leibniz et le Baroque**. Paris: les Editions du Minuit, 1988.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Qu'est-ce que la philosophie?**. Paris: Minuit, 1991.
- DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **Diálogos**. São Paulo: Escuta, 1998.
- DIDI-HUBERMANN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 1998.
- FÉRAL, Josette. **Pratiques Performatives**. Body Remix. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2012.
- FÉRAL, Josette. **Além dos Limites: teoria e prática do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- GUINEBAULT-SZLAMOWICZ, Chantal. **Scénographie, Frontalités et Découvertes dans le Théâtre Contemporain**. 2002. 510 f. Tese (Doutorado em Arts du Spectacle) – Montpellier, Université Paul Valéry, Montpellier 3, 2002.
- KLEIST, Heinrich. **Sur le Théâtre de Marionnettes**. Paris: Mille et Une Nuits, 1998.
- LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro Pós-dramático**. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- MAETERLINCK, Maurice. **Théâtre 1**. Bruxelles: Lacomblez, 1901.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **La Phénoménologie de la Perception**. Paris: NRF, Gallimard, 1945.

MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine. **L'Assise du Théâtre pour une Étude du Spectateur**. Paris: CNRS, 1998.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PESSOA, Fernando. **Poemas de Alberto Caetano**. Lisboa: Atica, 1946.

PLASSARD, Didier. **L'Acteur en Effigie**. Lausanne: Editions L'âge d'Homme, 1992.

RÉGY, Claude. **L'Ordre des Morts**. Besançon: les Solitaires Intempestifs, 1999.

SARRAZAC, Jean-Pierre. **Poétique du Drame Moderne**. Paris: Editions du Seuil, 2012a.

SARRAZAC, Jean-Pierre (Org.). **Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo**. São Paulo: Cosac Naify, 2012b.

STEIN, Gertrude. **Lectures en Amérique**. Paris: Christian Bourgois, 1978.

STEIN, Gertrude. **Interview Transatlantique**. Paris: Transédition, 1987.

STEIN, Gertrude. **Writings**. United States: The Library of America, 1998.

THEATRE-VIDEO.NET. Heiner Goebbels pour 'Stifters ding'. 2008. Disponível em: <<http://www.theatre-video.net/video/Conference-de-presse-du-5-juillet-1223>>. Acesso em: 20 nov. 2016.

THEATRE VIDY-LAUSANNE. Lausanne. s. d. Disponível em: <<http://www.vidy.ch/sites/vidy.ch/files/imports/DV/DVstiftersdingeFR.pdf>>. Acesso em: 01 dez. 2013.

ZUMTHOR, Paul. **La Mesure du Monde**. Paris: Editions du Seuil, 2014.

Maria Clara Ferrer é diretora, dramaturga, tradutora (francês-português) e professora do Curso de Graduação em Teatro da Universidade Federal de São João del-Rei. Possui doutorado em Artes Cênicas pela Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3, onde lecionou entre 2008 e 2015.

E-mail: claireferrer@yahoo.fr

Este texto inédito também se encontra publicado em inglês neste número do periódico.

Recebido em 05 de dezembro de 2016

Aceito em 18 de junho de 2017