

Cenografia *Berenice*, de Jean Racine. Teatro Nacional D. Maria II, Lisboa, 2005

João Mendes Ribeiro
Universidade de Coimbra

O projecto cénico para *Berenice* é determinado pelo ambiente de clareza e simplicidade da tragédia de Jean Racine. Consiste numa construção massiva e despojada, reflectindo a importância da inscrição do corpo no espaço, de modo a que os espectadores possam sentir, através do carácter impositivo da arquitectura, o constrangimento da figura humana.

A cenografia é constituída por quatro elementos principais: o plano inclinado do pavimento, um muro, um banco e uma parede suspensa da teia. A caracterização formal da cena utiliza elementos arquitectónicos para constituir uma espécie de pintura tridimensional, assumidamente referenciada nos trabalhos de Robert Wilson. Mas não são apenas esses elementos que definem/caracterizam a cenografia. No espectáculo de *Berenice* há uma reconfiguração do palco que estabelece novos termos para a acção e contraria as regras do teatro à italiana: o chão em rampa delimita a área de representação e simultaneamente o espaço de bastidores, sublinhando a ambiguidade entre a encenação e a realidade. A transmutação dos actores em personagens e a integração dos bastidores no espaço de representação são assumidas perante os espectadores – os actores nunca abandonam o palco e aguardam a sua entrada em cena num longo banco, que atravessa transversalmente o palco. Procura-se, deste modo, traduzir a importância do movimento das personagens numa tragédia, nunca deixando a cena vazia.

O gesto de delimitar e integrar, em simultâneo, os territórios da representação e do real, sublinha a ideia de teatro como um mundo dentro do mundo, criando uma espécie de “dupla representação”, e permite questionar o conflito entre artifício e autenticidade, entre encenação e realidade.

O muro que divide ao meio o palco provoca uma assimetria na composição e assinala simbolicamente uma fractura: uma abertura no muro por onde passa apenas Berenice, que é afinal a causa da divisão íntima de Tito, entre as razões de estado e a paixão. Para lá dessa barreira

desenvolve-se um espaço aberto, um território onírico, onde os actores se movimentam livremente.

A parede suspensa sobre a boca de cena anula a profundidade do palco e reduz o espaço da acção a uma estreita linha panorâmica, de modo a que a cenografia se imponha de forma esmagadora aos actores e espectadores, desafiando a própria arquitectura da sala. A monumentalidade do cenário, designadamente a expressão massiva dos elementos suspensos sobre a cena, constitui uma metáfora do poder, da autoridade que se impõe às personagens e perpassa todo o drama.

Contudo, esta assimetria do cenário, resultante do contraste violento entre espaço aberto e confinamento, entre movimento e estática, equilibra-se num dinâmico jogo de tensões. De forma paradoxal, a tensão entre a parede suspensa e a plataforma inclinada do pavimento, reforça o peso e a aparente instabilidade da estrutura, criando a sensação de que a qualquer momento o cenário/mundo pode desabar sobre as personagens.

A escolha dos materiais e o efeito dramático na sua interacção com a luz reforça a dimensão trágica da acção. Com a utilização de chapas de cobre oxidado como material de revestimento, pretende-se encenar a ideia de um tempo perene, em que a nobreza do material e estereotomia das superfícies acobreadas evoca o mármore das construções romanas.

Nesse sentido, o cenário aproxima-se da arquitectura pela materialidade e processos construtivos – utilizando materiais tendencialmente perenes, responde-se a programas efémeros.

Ao projectar o texto de Jean Racine na contemporaneidade, o cenário ganha uma dimensão intemporal e sublinha a eternidade dos temas retratados e, se é verdade que os problemas abordados – o amor e o poder – são eternos e actuais, é a forma de os apresentar, no contexto e no lugar das vivências, que oferece um olhar contemporâneo do verso clássico de Racine. Nesse sentido, o cenário não situa a peça num lugar ou tempo definido, mas no lugar das emoções. Segundo o encenador, trata-se mais “de um universo pessoal e não de uma abordagem histórica”¹, contribuindo, deste modo, para projectar Racine na eternidade que lhe é atribuída.

¹ Carlos Pimenta citado por Susana Ribeiro Martins in O conflito ancestral entre razão e coração, segundo Racine, A Capital, 22 de Abril 2005, p.52.