

MARY STUART EM UM PROCESSO CRIATIVO

Joana Leticia Araujo Vogel*

Resumo: Neste trabalho, abordo o processo criativo do meu monólogo *Joana in Mary Stuart* (2010), uma transposição da dramaturgia de Denise Stoklos no livro *Denise Stoklos in Mary Stuart* (1995), utilizando também outras fontes, segundo procedimentos do teatro pós-dramático. Contextualizo Mary Stuart e Elizabeth I na história da Inglaterra, comparando as versões biográficas de Mary Stuart com as personagens do filme *Elisabeth I – A Era do Ouro* (2007), de Shekhar Kapur. Considero, então, o processo criativo da *performance* interativa *Joana in Mary Stuart* (2010).

Palavras-chave: Processos criativos, transposição, apropriação.

MARY STUART IN A CREATIVE PROCESS

Abstract: This paper addresses the creative process of the monologue, *Joana in Mary*, which is actually an update of the text of Denise Stoklos' play, "Denise Stoklos in Mary Stuart," as well as from additional sources, according to the procedures of the post-dramatic theater. I appraised Mary Stuart and Elizabeth I in the context of British History and then compared the biographical versions with the characters in Shekhar Kapur's film, "Elisabeth I – The Golden Age" (2007). I then considered the creative process of Ms. Stoklos' interactive performance, "Joanna in Mary Stuart" (2010).

Keywords: Creative process, transposition, appropriation.

Introdução

Este artigo¹, com teor bibliográfico e analítico, considera um processo criativo com procedimentos cênicos do *Teatro Pós-dramático*, conforme a terminologia de Hans-Thies Lehmann (2007) e utilizando dados históricos pertinentes às rainhas Mary Stuart e Elizabeth I (Rocha, 2008), que também são tema do monólogo *Denise Stoklos in Mary Stuart*, publicado no ano de 1995. Essa peça era encenada por Denise Stoklos desde o ano de 1987, segundo cronologia apresentada em Silva (2008). Stoklos, dramaturga, atriz e diretora, é uma referência importante no teatro paranaense e o seu Teatro Essencial² também teve reconhecimento internacional (STOKLOS, 1993; DAMASCENO, 2000).

Inicialmente, considero fatos históricos da Inglaterra, utilizados para melhor compreensão da trama que envolve Mary Stuart e Elizabeth I, a qual culminou na execução de Mary, e foi apropriada por Stoklos em sua peça *Denise Stoklos in Mary Stuart*³. O filme *Elisabeth I – A Era do Ouro* (2007), de Shekhar Kapur, permite contemplar outra versão da personalidade das rainhas, diferente da interpretação apresentada na descrição da peça de Stoklos. As informações históricas e ficcionais sobre a Inglaterra e a Escócia

permitiram comparar as posições políticas de Mary Stuart e Elisabeth I, facilitando a transposição desse conteúdo em *Joana in Mary Stuart* (2010). Trata-se de lidar com as múltiplas versões das biografias das rainhas, tanto em fontes históricas quanto em apropriações literárias e artísticas.

Na segunda parte do artigo, apresento os procedimentos de transposição utilizados para a elaboração do processo criativo, estabelecendo conexões entre o *Teatro Pós-dramático* e o *Teatro Essencial*. Na terceira parte, descrevo o processo criativo, além da produção do roteiro, considero algumas questões da interatividade relacionadas ao controle da cena proposto no monólogo, a reação do público e o seu desconforto em algumas cenas.

A Mary Stuart histórica e outras versões

Stoklos expõe como foi longo o processo que envolveu a criação da peça, por abranger experimentações corporais, que caracterizassem as personagens, assim como a pesquisa teórica pertinente ao tema. As pesquisas corporais e teóricas marcam o Teatro Essencial:

Acompanhada de um monitor e de uma câmera de vídeo, investiguei-me durante intermináveis exercícios cênicos. Apareceu-me então insurgente a espera de muito tempo por duas rainhas, e tantos formatos, através de um tema que me envolvia já então há algum tempo e agora concluído: Mary Stuart e Elisabeth I. Junto, um evidente balanço do contexto que se faz teoria e prática no decorrer da história confectiva do meu teatro: o essencial (STOKLOS, 1993, p. 14).

Em sua peça *Denise Stoklos in Mary Stuart* (1995), a Stoklos trabalha com duas mulheres muito marcantes para a época e contexto histórico da monarquia e do patriarcado em que viveram, em meio às divergências religiosas entre católicos e protestantes: Mary Stuart (1542-1587), rainha da Escócia, e Elizabeth I (1533-1603), rainha da Inglaterra. Mary e Elizabeth I eram primas, mas não compartilhavam das mesmas crenças, tendo protagonizado uma trama política que deu continuidade à política de conflitos por motivos religiosos, agravada desde a criação da Igreja Anglicana por Henrique VIII, pai de Elizabeth I. Os artigos *O Jogo Político na Era dos Tudors: Absolutismo e Reforma*, de Roberto Ferreira da Rocha (2008) e *A Inglaterra e o Teatro Elisabetano*, de Barbara Heliadora (2009) discutem a complexidade do período histórico em que a execução de Mary é um fato intrinsecamente ligado às histórias de Elizabeth I, da Inglaterra e da Escócia.

A História de sucessão ao trono da Inglaterra na era dos Tudors enfatiza as tendências religiosas e hierárquicas do patriarcado. A reforma religiosa durante o reinado de Henrique VIII (1491-1547), não ocorreu de maneira pacífica porque Henrique VIII rompeu com o Vaticano e Papa. Segundo Rocha (2008), Henrique VIII casou-se com Catarina quando era ainda muito jovem e teve, com ela, uma

filha chamada Mary Tudor. Não tendo mais filhos, pensou ter sido amaldiçoado por casar-se com a esposa de seu irmão Arthur, já falecido. Então, pediu a anulação de seu casamento ao papa, o que não foi possível na época. Henrique apaixonou-se por Ana Bolena, inglesa e protestante. Portanto, incentivado por seus conselheiros, que pretendiam desligar o país do comando de Roma, iniciou “o tumultuado processo de Reforma na Inglaterra” (ROCHA, 2008, p. 45). Henrique VIII, portanto, rompeu com o Vaticano para tomar outra esposa, instalando a sua própria igreja e intensificando o já existente conflito entre católicos e protestantes na Europa⁴.

Em 1533, Henrique VIII casou com Ana Bolena e tiveram uma filha chamada Elizabeth I. Ana, posteriormente, foi acusada de alta traição e decapitada. Mary e Elizabeth I foram por várias ocasiões consideradas bastardas, mas antes de morrer, Henrique VIII tornou-as herdeiras legítimas e teve ainda mais um filho, Eduardo. Henrique VIII é muito lembrado como o rei que se casou seis vezes, mas Barbara Heliodora argumenta que:

[...] raras vezes ele é lembrado como um monarca competente poeta, poliglota, músico e teólogo que ao estabelecer a igreja Henriquina (atual Anglicana), tornou a Inglaterra o primeiro país totalmente independente, não subordinado a Roma, além de permitir ao teatro uma liberdade [...], com consequências das mais significativas (HELIODORA, 2009, p. 18).

Segundo Rocha, Elizabeth I assumiu o trono inglês em 1558, após a morte de sua irmã Mary Tudor. Antes de sua ascensão, a Inglaterra passara por grandes crises, saindo do reinado de Eduardo, protestante ferrenho, decidido a implantar a reforma definitivamente em seu país, e entrando no reinado de Mary Tudor, católica que tentava implantar o catolicismo novamente.

Elizabeth I tornou a igreja da Inglaterra mais flexível. A rainha teve grande popularidade e seu reinado foi marcado por três importantes fatos, dos quais nos deteremos apenas no primeiro: “[...] a execução de Mary Stuart, a vitória sobre a armada Espanhola e o golpe frustrado de Roberto Devereux, conde de Essex (1566-1601)” (ROCHA, 2008, p. 55).

As pretensões de Mary da Escócia ao trono Inglês, segundo Rocha, sempre existiram:

A rainha escocesa teve desde sempre pretensões ao trono inglês devido ao fato de que sua avó, Margaret Tudor (1489-1541), ter sido irmã mais velha de Henrique VIII, Henrique II, rei da França (1519-1549), pai do primeiro marido de Mary da Escócia, Francisco II (1544-1560), apregoou, insistentemente, a precedência de Maria sobre Elizabeth para ocupar o trono da Inglaterra (ROCHA, 2008, p. 55-56).

Rocha afirma que Mary, ao ocupar o trono Escocês em 1560, tornou as relações entre Escócia e Inglaterra tensas ao se recusar a assinar o tratado para abdicar qualquer pretensão ao trono Inglês. Mary casou-se com Henrique Stewart, que foi assassinado misteriosamente. Em seguida, casou-se com James Hepburn, suspeito de assassinar Henrique Stewart. Isso fez explodir uma revolta na Escócia. Esse fato foi apenas a deixa para que Moray, meio irmão de Mary e aliado de alguns ministros de Elizabeth I, liderasse essa revolução.

Mary abdicou do trono em favor de seu filho Jaime IV, e em 1568 ela foi para Inglaterra onde se refugiou. Durante o período em que esteve na Inglaterra Mary nunca encontrou Elizabeth I. Ainda assim, a presença de Mary trouxe muitos problemas para a Inglaterra, pois “[...] Enquanto Maria viveu, os reis católicos da Europa principalmente da França, Carlos IX (1550-1575) e Henrique III (1551-1589), tudo fizeram para colocá-la no trono inglês, chegando mesmo a tramocar contra a vida de Elizabeth” (ROCHA, 2008, p. 56-57).

Outra revolta foi descoberta em 1571, organizada por Roberto Di Ridolfi “[...] O objetivo era libertar Maria da Escócia, mantida prisioneira na Inglaterra [...], para casá-la com Norfolk através de um levante na Inglaterra e da invasão do país pelo exército espanhol de Felipe II, cunhado de Elizabeth I” (ROCHA, 2008, p. 57).

Jaime VI, filho de Mary, faz um acordo com a Inglaterra e repudia sua mãe, que, por sua vez transfere sua linha de sucessão a Felipe II, Walsingham, aliado de Elizabeth I elabora um plano para livrar-se de Mary, envolvendo-a numa troca de cartas para fortalecer a causa católica em Paris e Londres

[...] A rede de informações montada por Walsingham havia plantado agentes duplos entre os aliados de Maria; desta forma, todas as cartas dela e de seus aliados passavam por suas mãos. Depois que evidências suficientes contra ela já tinham sido amealhadas, Maria *Stuart* foi levada para o castelo de Fortheringhay, no norte da Inglaterra, onde em 15 de novembro de 1586 começou seu julgamento, e em 8 de fevereiro de 1587, ela foi executada (ROCHA, 2008, p. 58).

Uma das consequências da morte de Mary Stuart foi a guerra entre Inglaterra e Espanha da qual a Inglaterra saiu vencedora e por isso Elizabeth I ganhou enorme prestígio entre seus súditos e aliados causando em seus inimigos políticos certo temor. Grande parte da história resenhada por Rocha encontra-se no filme de Shekhar Kapur (2007) *Elizabeth I – A Era do Ouro*, onde é articulada toda essa trama envolvendo as duas rainhas e que muitas vezes partiu de terceiros os quais possuíam interesse ao trono da Inglaterra.

No filme, em nenhum momento, Mary Stuart, interpretada pela atriz Samantha Morton, está desolada ou desiste de lutar, com as ‘armas’ que possuía: os seus aliados. Mesmo presa mantém sua atitude de rainha. A interpretação dada a Mary pela atriz do filme é de uma mulher decidida, que, mesmo na hora da morte, não se desespera.

No livro de Stoklos (1995), em vários trechos, é possível identificar que, mesmo não havendo o texto dito durante a cena, mas, um roteiro do que acontece, a Mary representada por ela é uma sofredora marginalizada: “Apresenta as duas rainhas: Elizabeth I em sua glória de ditar o sistema vigente, e Mary Stuart, marginal, em sua masmorra, e, por estar emparedada, ver encaminhando-se para parar de ser” (STOKLOS, 1995, p. 21).

A Elizabeth I representada por Stoklos (1995) emerge como extremamente autoritária e repressora, o que também difere representada no filme, no qual Elizabeth I, interpretada pela atriz Cate Blanchett, apesar de ter uma personalidade forte, quanto ao fato da execução da prima, parece ser solidária ao seu sofrimento.

Podemos observar, na história da Inglaterra, segundo Rocha, que realmente Mary Stuart foi uma grande ameaça ao trono de Elisabeth I, mas as duas tiveram seus aliados e lutaram para defender interesses próprios.

A peça de Stoklos aqui estudada historiciza a vida das duas rainhas e utiliza de procedimentos de transposição de tempo e espaço fazendo opções estéticas e mantendo um posicionamento crítico e sócio histórico assim como “[...] é o caso de Heiner Muller, cujo depoimento numa entrevista a Sylvère Lotringer sugere que o diálogo com o passado implica, além das opções estéticas, um forte componente crítico e sócio-histórico” (RAUEN, 2005, p. 376).

Mary Stuart e Elisabeth aqui recebem outros olhares que não apenas o da interpretação dada por Stoklos (1995) a elas, o que me ajudou a refletir sobre a resignificação de uma “nova Mary Stuart”, para o processo criativo, levando em conta a história e a época do Brasil, um país bem diferente da Inglaterra e Escócia onde se passou toda essa trama.

O referencial teórico da dramaturgia

Rauen (2005) no artigo, “Apropriação Criativa dos Cânones em Novos Roteiros e Linguagens”, aponta diversos procedimentos de transposição o primeiro envolve destacar “[...] temas e situações intemporais e universais do texto, os seguintes: a) a transposição do texto para uma época e/ou local atual, através de escolhas de adereços, figurino, cenário, música” (RAUEN, 2005, p. 373-374). Esse procedimento esteve implícito em meu processo, pois utilizei adereços, figurino e cenário da época atual, mas o texto é de minha autoria.

O segundo procedimento é “[...] a transposição das personagens para novas situações sociais e/ou políticas através da interpretação e de trabalho de ator/ atriz, sem modificar o texto [...]” (RAUEN, 2005, p. 373-374). Nesse caso, a *persona* está colocada em uma situação social e política diferenciada da encontrada na peça de Stoklos, porém, o texto é totalmente modificado. E finalizando temos: “[...] a transposição da trama da peça para outra época e ambiente sócio-histórico, com implicações tais como atualização da linguagem e adaptação da dramaturgia em função da realocização (ex.

mudança de nomes de personagens, mudança de referências geográficas e históricas)” (RAUEN, 2005, p. 373-374).

Essa é a forma de transposição mais extensa e a que possui maior semelhança ao que acontece no processo criativo aqui apresentado, havendo mudanças de nome de personagens e referências geográficas. Todos os procedimentos citados, porém, foram aplicados nessa composição.

Segundo Rauen (2005, p. 374), a transposição de tempo e espaço é um procedimento muito utilizado no teatro, pois, “[...] as apropriações acabam não dando conta de historicizar a dramaturgia e problematizar as relações entre passado e presente, embora realizem extensas alterações de forma”.

Hans-Thies Lehmann no livro *Teatro Pós-Dramático* elenca aspectos e procedimentos do novo teatro: “[...] numa formulação mais técnica busca-se estabelecer critérios de descrição e categorias que contribuam para tornar o teatro pós-dramático mais reconhecível – não no sentido de um mandado de busca e apreensão, mais de uma orientação do olhar” (LEHMANN, 2007, p. 137).

Nesse trabalho desenvolvido por Lehmann todas as dimensões e elementos simbólicos do teatro são considerados. Mesmo os que aparentemente não possuem uma significação, de imediato identificável, entretanto, “[...] mesmo sem “significar” se apresenta com uma certa ênfase, constituindo uma manifestação ou gesticulação que exige atenção e que faz sentido em função do quadro mais geral de encenação, sem que possa ser determinado conceitualmente” (LEHMANN, 2007, p. 137).

Não há mais a necessidade de uma compreensão linear da trama, como nas histórias dramáticas. O teatro pós-dramático possibilita essa “[...] liberdade de submissão as hierarquias, liberdade de organização de perfeição, liberdade de exigência de coerência” (LEHMANN, 2007, p. 139). A percepção agora pode ser aberta e fragmentada, onde a abundante e simultânea utilização dos signos “[...] pode se apresentar como uma duplicação da realidade, parecendo simular a confusão da experiência cotidiana real” (LEHMANN, 2007, p. 138). Assim, a eliminação da síntese pode diversificar a percepção do espectador.

Referindo-se ao aspecto da sobreposição dos signos, Lehmann cita o surrealismo, o qual por meio de efeitos de colagem, sem uma estrutura de causa e efeito, em muitos casos, causa um efeito de sonho, sendo que: “O sonho é o modelo por excelência da estética teatral não hierárquica, uma herança do surrealismo” (LEHMANN, 2007, p. 140). O espectador procura então fazer ligações com referências próprias.

A estrutura textual pós-dramática não narra, necessariamente, uma história, mas faz justaposições de episódios e/ou narrativas, com a transposição da personagem para um tempo e ambiente atuais:

Cabe destacar que o teatro pós-dramático não é apenas um novo tipo de texto da encenação (ainda que menos um novo tipo de texto teatral), constitui-se antes num modo de tratamento dos

signos que resolve desde a base essas duas camadas do teatro por meio da qualidade estruturalmente diversificada do texto da *performance* (LEHMANN, 2007, p. 137).

Outro ponto de grande importância para o teatro pós-dramático e que se constitui como princípio geral do mesmo “[...] é o tratamento não hierárquico dos *signos* [...] rejeita uma hierarquia estabelecida, que privilegia a linguagem o modo de falar e o gestual [...]” (LEHMANN, 2007, p. 144). Tais procedimentos, para Lehmann, provocam o estranhamento e o reposicionamento do espectador, aspecto também discutido por outros pesquisadores. Segundo Rauhen, é ilusória a idéia de que “Quanto maior a quantidade de rubricas, maior o controle autoral exercido sobre a obra [...]” (RAUEN, 2009, p. 160). Mencionando estudos de Rewald, que reflete sobre a elaboração de um texto teatral, afirma que “Nem as condições de montagem são exatamente iguais àquelas idealizadas na dramaturgia, nem a recepção por parte do público é homogênea” (RAUEN, 2009, p. 160).

Assim como o texto, o espaço pós-dramático não é mais hierarquizado, ou seja, não há necessariamente uma separação palco platéia “a quarta parede”. O espaço cênico do novo teatro pode constituir-se “[...] em ‘campos’ alternativos e sincrônicos demarcado pela luz e pelos objetos. O espaço de representação é redefinido no decorrer da encenação” (LEHMANN, 2007, p. 274).

Segundo as características do teatro pós-dramático elencadas por Hans-Thies Lehmann, é possível classificar Denise Stoklos e o Teatro Essencial, como pós-dramáticos observando alguns critérios como:

[...] o teatro pós-dramático não é apenas um novo tipo de escritura cênica. É um modo novo de utilização dos significantes do teatro, que exige mais presença que representação, mais experiências partilhadas do que transmitidas, mais processos do que resultados, mais manifestação do que significação, mais impulso de energia que informações (FERNANDES, 2006, p. 14).

Esses pressupostos podem ser aplicados a descrições do Teatro Essencial feitas por Stoklos:

[...] Aquele teatro em que na figura do humano no palco, se realiza a alquimia única: aquela em que a realidade da representação é mais vibrante que o próprio tempo cronológico. E que critique esse tempo, que revele esse tempo. Que, nesse fim de século, o teatro possa reafirmar o sentido essencial como bem mais evidente que matéria descartável. Quero trocar a fantasia da composição teatral pela presença viva do ator. Acredito na relação de nova realidade que está

na força da presença viva do ator, engajado na história como suas idiossincrasias, sem recursos do fabricado, limpidamente como água na fonte (STOKLOS, 1993, p. 5).

A presença do ator é de extrema importância no Teatro Essencial. Stoklos utiliza-se de texto falado, porém esse texto não dita como será a peça, sendo ele de autoria da própria atriz usando muitas referências históricas, e exemplo de *Denise Stoklos in Mary Stuart* (1995). A questão do texto é muito discutida por Lehmann sobre o que acontece no teatro pós-dramático como uma tentativa de não hierarquização: “O que caracteriza o novo teatro, assim como as tentativas radicais da linguagem poética dos modernos, pode ser entendido como tentativa de restituição da chora: de um espaço e de um discurso sem télos, hierarquia, causalidade, sentido fixável e unidade” (LEHMANN, 2007, p. 247).

O referencial aqui apresentado permitiu redimensionar a *persona* de Mary Stuart nos tempos atuais, aplicando os procedimentos de transposição na elaboração do roteiro para a performance *Joana in Mary Stuart* (2010).

Descrevendo o processo

A pesquisa bibliográfica resultou na elaboração de um roteiro, aqui resumido na ordem das cenas, que foram concebidas para ensaios no Laboratório de Artes da UNICENTRO, Guarapuava, câmpus Santa Cruz⁵

JOANA IN MARY STUART

Cena 1: [no mezanino do Laboratório de Artes da Unicentro, impetuosa, dando um texto onde mostra sua força ao público, que a assiste do corredor no piso térreo.]

- Como líder mantenho-os protegidos de toda a ideologia que vai contra o sistema vigente, sou competente para isso e para realizar todas as atividades que estão sobre minha responsabilidade, tenho metas e essas vão aumentando a medida que vão sendo conquistadas e estão voltadas para o bem de todos.

Cena 2: [ainda no mezanino, ouve vozes (em off) dizendo algumas de suas contradições, sente-se acuada, esconde seu rosto]

- Assine o termo... não você não deve assinar... Você pode conquistar mais, porém não pode vacilar. Abra mão dos desejos pessoais, deve pensar em seus aliados. O resto não importa. E o seu filho? A família? O que os outros vão pensar? Você como liderança deve assumir um compromisso sério. E os que dependem das suas respostas? Não vai cumprir com as suas promessas?

Cena 3: [ainda no mezanino, como se estivesse sozinha, reflete sobre o que fazer, as muitas coisas a fazer, decisões importantes a tomar, filho, vida particular também].

- Tantas coisas a fazer não consigo realizar todas as minhas metas, e ainda o meu filho, e esses meus aliados incompetentes... Será que devo apoiá-los... Sim por que se eu ainda for pensar nos outros... Todos me pressionam, preciso refletir mais sobre isso... Se ainda houver tempo. [Sente-se só sem saída não sabe o que fazer sai correndo].

Cena 4: [Enquanto desce pelas escadas o público assiste um vídeo sobre contradições. Vai até o corredor e passa pelas pessoas; com a ajuda de um ator auxiliar, o público vai sendo impulsionado para cercá-la, na frente de uma das salas do térreo e, pressionada contra a parede, consegue abrir uma porta lateral e sair de cena].

FIM

Tendo em vista a bibliografia utilizada e o estudo histórico sobre as rainhas, um dos aspectos principais aproveitados para o roteiro foi o das contradições existentes entre ambas, a relação entre os conflitos do século XVI e o poder no século XXI, bem como o envolvimento do público como interlocutor da encenação, conforme estudado em *Denise Stoklos in Mary Stuart* (1995).

Como procedimento de apropriação e/ou transposição de Mary Stuart e Elizabeth I, relacionei o comportamento de ambas na peça de Stoklos e no filme *Elisabeth – A Era do Ouro*. Observei como esse comportamento se modifica principalmente no filme, quando estão em público, e não demonstram seus sentimentos, e quando estão em suas vidas privadas, e manifestam conflitos.

Feita a pesquisa bibliográfica sobre Mary Stuart, percebi que ela foi uma mulher de linhagem real, ambiciosa, rodeada e impulsionada por pessoas ambiciosas, ameaçadora por sua força e pela força de seus aliados. Porém, enfrentou circunstâncias que a levaram a perder o seu reinado e a ser executada. Na Inglaterra, como refugiada, Mary foi destituída de poder, porém continuava sendo uma rainha, mantendo postura e características de tal. Aparece como uma rainha deposta e oprimida, no caso da peça de Stoklos. Fatalmente, foi decapitada.

Elizabeth I, sua suposta rival, tem características muito parecidas, mas difere de Mary Stuart por sua cautela, ao lidar com as ameaças de deposição que sofria.

Após essas reflexões, percebo que a *persona* de Mary Stuart hoje, é também figura de alguém forte, impulsionada pelo desejo de poder, sujeita a cair em seus próprios erros. Possui uma postura austera e soberana, em público, porém, em momentos mais íntimos, demonstra as suas fraquezas e fragilidades, bem como demonstra a pressão que o poder exerce.

O monólogo intitulado *Joana in Mary Stuart* ainda possui alguns signos do teatro tradicional, ao que se refere ao primeiro momento, onde há certo distanciamento entre atriz e o público, já na cena quatro esse afastamento tende a ser quebrado, no momento em que a atriz passa em meio ao público. Conforme o roteiro, a cena aconteceu em um primeiro momento como o imaginado. Houve alterações posteriores, para marcação dos espaços ocupados por espectadores e *performer*. No primeiro roteiro desenvolvido e levado a ensaio, os espectadores estariam no espaço cênico, mas essa alternativa não foi viável, por causa da dificuldade de conduzi-los ao corredor nas cenas seguintes. Mesmo na quebra de cena que poderia acontecer, optei por posicioná-los, já de início no corredor. Porém a fala inicial foi dita do mezanino, conforme roteiro inicial, com pequenas alterações de texto.

Quanto às vozes que refletem a consciência e contradições da "*persona*" e foram produzidas para som em "*off*", nessa segunda cena a personagem, nesse caso, fica sem saber o que fazer, pois não quer que essa contradições íntimas sejam reveladas, vira-se de costas e reflete sobre o que as vozes lhe disseram. Em um segundo texto, após ouvir as vozes, a atriz ao falar demonstra suas contradições e fraquezas, o que não acontece nas primeiras falas, onde se mostrava totalmente dona de si. Nessa cena, houve alterações do roteiro inicial, onde, após ouvir as vozes, a atriz sai correndo pelas escadas e vai ao mezanino; na versão final permanece ali, já que a cena foi retirada do espaço cênico.

A terceira cena não teve alterações quanto a falas. O texto foi dado ainda do mezanino, porém a atriz age como se estivesse sozinha. Antes da última cena no corredor, enquanto a atriz desce as escadas, o público assistiu a um vídeo com questionamentos sobre contradições e atitudes pessoais.

Considerando o último momento da apresentação, quando as pessoas são dirigidas até mais próximo do fim do corredor, para colocar a atriz contra a parede, é interessante discutir a questão da interatividade, mais relacionada ao controle da cena. O público ficou sem saber o que fazer; foi seguindo em frente conforme o ator auxiliar encaminhou-os até o fim do corredor, mas não tinha idéia do que iria acontecer, quando a atriz abriu a porta e saiu de cena eles ficaram esperando, em silêncio o que viria a seguir. A espera foi quebrada por aplauso, quando se percebeu o final da cena.

Sendo assim, mesmo com a elaboração de um roteiro para cena, essa não fica exatamente como foi idealizada, pois existem vários fatores que influenciam inclusive o posicionamento do público, aspecto também comentado por Lehmann e pertinente a cena pós-dramática.

O público, na última cena, ao ser conduzido ao final do corredor agiu como espectador observador, sem questionar o porquê; deixou-se simplesmente conduzir. Outro aspecto interessante foi o momento em que a atriz andava em meio aos espectadores e esses se encostaram à parede do corredor dando espaço para que pudesse passar, sem nenhuma tentativa de interferir.

O local (Imagens 1 e 2) escolhido para os espectadores também influenciou em sua observação da cena, pois tinham que ficar de pé e olhando constantemente para cima de uma maneira não cômoda, se quisessem ver toda a cena. Esse estranhamento também ocorreu no momento de serem conduzidos ao fim do corredor. Embora não tenham se negado, percebem-se certos olhares, talvez sem entender o que estava acontecendo.



Imagem 1⁶



Imagem 2⁷

Considerações finais

A abordagem comparativa proporcionou uma alternativa metodológica eficaz para analisar as similaridades e diferenças existentes nas várias fontes selecionadas da biografia de Mary Stuart e de suas apropriações para teatro e cinema, contemplando a relação conflituosa com Elizabeth I. Na elaboração do roteiro da performance, pude testar procedimentos de transposição, colocando referências pesquisadas na peça de Stoklos e no filme.

Percebe-se, na dramaturgia de Stoklos, o seu interesse em denunciar injustiças, tratando também muitas vezes de assuntos históricos como é o caso da peça *Denise Stoklos in Mary Stuart* (1995). Com relação à história de Mary Stuart e Elizabeth Tudor, por muitas vezes, as duas rainhas sofreram ameaças de deposição pelo fato de serem mulheres. Quando estavam no poder, tinham que lidar com questões como o casamento, e este foi um tabu para Elizabeth I e uma das pedras de derrocada de Mary Stuart. A grande rivalidade entre Mary Stuart e Elizabeth I, que culminou na execução de Mary, foi a disputa pelo trono da Inglaterra, que envolveu outros países como a Espanha, marcado pela divisão entre as igrejas católica e anglicana. Essa dimensão pode ser aprofundada com a abordagem da relação entre arte e sociedade (CANDIDO, 2000).

Ao analisar a apropriação das rainhas por Denise Stoklos, verifiquei que Mary Stuart aparece como uma mulher sofredora, marginalizada e excluída em sua masmorra, e Elizabeth I como uma rainha tirana e ditadora. Isso não acontece no filme de Shekhar Kapur (2007) *Elizabeth I – A Era do Ouro*, onde as

rainhas, principalmente Elizabeth I, demonstram suas contradições. Elizabeth I aparece em público como uma rainha dona de si, preocupada com seu país, principalmente com relação à religião, e em seus momentos íntimos, demonstra seus sentimentos, muitas vezes, reprimidos. Mary Stuart, no filme, aparece como uma mulher muito forte, sem temer o que poderia acontecer com ela, sempre contando com a ajuda de seus aliados, assim como Elizabeth I.

A identificação dessas contradições entre a mulher privada e a mulher pública foi central para o desenvolvimento do monólogo *Joana in Mary Stuart*, assim como a experiência de levar a cena de um momento dramático a uma dinâmica interativa no meio do público permitiu articular, por meio do espaço cênico do Laboratório de Artes da Unicentro, em dois planos, essa divisão entre a persona privada e persona pública. Verifiquei, porém, que apesar da dinâmica interativa junto ao público, tanto a persona privada quanto a pública se sustentaram por meio da interpretação dramática, com um subtexto autoritário para a pública e uma postura transtornada para a privada. A proximidade do público, no segundo e terceiro momentos constituíram um desafio maior para a sustentação da personagem quando, ao misturar-se ao público, a atriz abandona a máscara autoritária, deixando predominar a transtornada. Trata-se de um efeito diferente do que se instauraria se não houvesse a diluição da fronteira entre atriz e público, ou seja, a eliminação da relação palco/platéia. Com a inserção do público na cena, trabalhar a transição da personagem exigiu disponibilidade para atuar sem a “proteção” que o palco proporciona, ficando vulnerável a quaisquer interferências desse público, inclusive em decorrência do seu livre posicionamento no espaço.

A pesquisa desenvolvida para o presente artigo foi relevante, sobretudo, no contexto de minha prática de ensino de Artes na escola pública, onde existe grande demanda por projetos criativos nos quais os alunos venham a interagir com conteúdos sócio-históricos.

Notas

* Pós-graduanda *Stricto Sensu* em Letras pela Universidade Estadual do Centro-Oeste (Unicentro). E-mail: joanalearaujo@gmail.com

¹ Artigo desenvolvido como trabalho de conclusão do curso de Arte-Educação da Universidade Estadual do Centro-Oeste (Unicentro), no ano de 2010. Agradeço Professora Margarida Gandara Rauen/Margie, pela inestimável orientação dada, bem como disponibilidade com a qual fui acolhida em todos os momentos de dúvidas.

² O Teatro Essencial geralmente é solo, onde o *performer* desempenha o papel de autor e criador, assumindo também a autoria do discurso, explorando ao máximo seu corpo e sua voz em detrimento da utilização de outros elementos cênicos.

³ A peça foi analisada por meio do livro escrito e publicado pela atriz, pois vídeos da mesma não são disponibilizados pela autora.

⁴ O novo filme Henrique IV, de Jo Baier (2010) explora as guerras entre católicos e protestantes na França e na Espanha.

⁵ A performance foi apresentada no dia quatro de novembro de 2010, no Laboratório de Artes, da Universidade Estadual do Centro-Oeste, câmpus Santa Cruz, em Guarapuava, às 19:30. Contou com a participação de uma equipe técnica de seis pessoas, sendo essas: Karoline Zenaide Bet, Larissa Mendes, Julio César de Lima, Juliane Gotlib Antuniucci, Francelize Crovador e Mariana Maciel.

⁶ Laboratório de Artes da Unicentro de Guarapuava, espaços do mezanino e corredor onde foi realizada a *performance*. (2010).

⁷ Joana Leticia Araujo Vogel (2010).

Referências

BAIER, Jo (Diretor). **Henrique IV – O Grande Rei da França**. Berlin: Paramount Pictures, 2010.

CANDIDO, Antônio. **Literatura e Sociedade**. São Paulo: T.A. Queirós Editor, 2000.

FERNANDES, Silvia. Subversão no Palco. **Revista Humanidades**, n. 52, p. 07-19, nov. 2006.

HELIODORA, Barbara. A Inglaterra e o Teatro Elisabetano. In: CAMATI, A. S.; MIRANDA, Célia Arns. (orgs). **Shakespeare Sob Múltiplos Olhares**. Curitiba: Ed. Solar do Rosário, p. 17-23, 2009.

KAPUR, Shekhar (Diretor). **Elisabeth – A Era de Ouro**. London: Shepperton Studios, 2007.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

RAUEN, Margarida Gandara. Apropriação Criativa dos Cânones em Novos Roteiros e Linguagens. **Revista Ilha do Desterro**. Florianópolis, v. 49, p. 369-396, 2005.

ROCHA, Roberto Ferreira. O Jogo Político na Era dos Tudors: Absolutismo e Reforma. In: LEÃO, L. de C.; SANTOS, M. S. (orgs). **Shakespeare Sua Época sua Obra**. Curitiba: Editora Beatrice, p. 35-65, 2008.

SILVA, Ipojucan Pereira. **O Teatro Essencial de Denise Stoklos**: caminhos para um sistema pessoal de atuação. 2008, 132p. Dissertação (Mestrado em Arte) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

STOKLOS, Denise. **Teatro essencial**. São Paulo. Denise Stoklos produções. 1993. _____. **Denise Stoklos in Mary Stuart**. São Paulo: Denise Stoklos Produções Artísticas Ltda, 1995.

Recebido em: dezembro de 2011.

Aprovado em: maio de 2012.