

Hipólito e Fedra

nos caminhos de um mito

Carlos A. Martins de Jesus, Claudio Castro Filho,
José Ribeiro Ferreira (coords.)

IMPRESA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
COIMBRA UNIVERSITY PRESS



HIPÓLITO E A APRENDIZAGEM TEATRAL: ATUAR EM FACE DO TRÁGICO

CLAUDIO CASTRO FILHO
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

“Quando nos confrontamos com o conjunto da tradição (...), percebemos que não começamos do zero mas que operamos em uma atmosfera definida e especial. Quando as nossas pesquisas revelam e confirmam o lampejo de intuição de algum outro, ficamos cheios de humildade. Percebemos que o teatro tem certas leis objetivas e que a realização só é possível dentro delas...” (J. Grotowski 2007: 112)

Ao voltarmos nossas atenções, no teatro contemporâneo, para apenas algumas das muitas revisitações dramatúrgicas à mitologia que cerca as figuras contrastantes de Hipólito e Fedra, deparamo-nos com escritas teatrais fortemente marcadas pela experiência-limite. Assim se dá, certamente, com *O Amor de Fedra (Phaedra's Love)*, de Sarah Kane (2002) – que, neste mesmo livro, é tema do capítulo assinado por Tiago Pereira Carvalho –, drama em que a autora converte a assepsia do herói euripídiano/ senequiano (radicalmente avesso ao sexo) em compulsão sexual. Ou seja, ao deslocar-se da castidade radical para o sexo compulsivo, o novo Hipólito permanece em desarmonia com a vivência erótica em seu sentido pleno. Kane constrói, pelo caminho contrário ao proposto por Eurípides, *hybris* similar à que acometeu o jovem grego. Desorientado num mundo que perdeu o sentido, que excedeu qualquer fundamento, este novo Hipólito traz no corpo o sintoma de uma sexualidade exercida de forma tão massificante (ou massificadora) quanto se exerce, hoje, o consumo de qualquer produto veiculado nos meios de comunicação de massa. Ao equivaler desejo e ódio em suas relações afetivas, carnais, o Hipólito reescrito por Sarah Kane parece recusar a vivência do *Eros* tanto quanto seu ancestral trágico.

Outro exemplo de grande empenho numa abordagem original, que ao mesmo tempo busca resgatar a radicalidade com que Eurípides caracterizou suas figuras, está em *Hipólito: monólogo masculino sobre a perplexidade*, de Mickael de Oliveira (2009), encenado em Almada pelo grupo teatral Colectivo 84. Levando ao extremo a infantilidade como traço marcante do herói euripídiano, a companhia lançou mão de um miúdo de apenas sete anos de idade, Martim Barbeiro, para interpretar uma personagem que, depois de Freud, parece ter-se tornado ainda mais complexa. Na versão do grupo português, a densidade poética de Hipólito está, em grande parte, no lidar com questões dos afetos e da psicologia profundos, como o amor e o desejo, por vezes experienciados no ambiente do incesto e daquilo que é moralmente proibido.

Esses breves dois exemplos, pinçados dentre as muitas revisitações que, sabemos, a cena teatral contemporânea propõe ao abordar, de modo recorrente, temas oriundos da Antiguidade clássica, servem-nos também como importantes pontos de reflexão para olhar, de novo, o *Hipólito* de Eurípides, ponto de partida para grande parte das recriações do mito em questão. Tendo em vista as ainda incessantes metamorfoses do mito, torna-se impossível, mesmo numa encenação cujo objetivo primeiro está num aprendizado fidedigno da tragédia de Eurípides, regressar aos clássicos com um olhar ingênuo, despido dos inúmeros fantasmas que se agregaram às antigas matrizes clássicas e que nos contaminam sobremaneira a visão acerca delas.

Eugênio Barba destacou, na palestra que proferiu em 2008 na Universidade do Estado do Rio de Janeiro, que as bibliotecas, tal e qual os teatros, são habitadas por mortos. Mais que isso, a proposição do encenador informa que “as bibliotecas e os teatros são os lugares onde se pode ouvir o silêncio dos mortos” (C. Gadelha 2008: 45). A morte do autor, cuja metáfora material parece bem encarnada na imagem da biblioteca como cemitério de livros, é também a morte do teatro. O teatro, lugar da morte e dos mortos, tem, não obstante, a ilusão de ser capaz de ressuscitar cadáveres, mortos mumificados pela história. Ou não é essa nossa pretensão de verdade quando cometemos a insolência de pôr em cena um poema dramático com 2500 anos de poeira sobre suas páginas?

Numa perspectiva desconstrutora, ao compararmos o *Hipólito* de Eurípides com seus correlatos na dramaturgia contemporânea, pode-se, porém, alegar que não só as matrizes clássicas – levemos em conta, no mínimo, a *Fedra* (*Phèdre*) de Racine, neste volume analisada por Marta Teixeira Anacleto – têm servido, ainda, de ponto de partida para a recriação da mitologia greco-romana na consciência atual, mas que, no sentido contrário, também as recriações do tema na recente escrita teatral têm-nos elucidado na abordagem dos clássicos. Trata-se, portanto, de um jogo de espelhos – imagem, aliás, fundamentalmente teatral, já observou Foucault (2002) em *As palavras e as coisas* – em que não só reconhecemos o clássico refletido no texto de vanguarda como, em movimento de vice-versa, encontramos no ‘novo’ uma oportunidade real de regressar ao ‘antigo’, desta vez robustecidos por uma leitura transversal. Tal leitura prescinde de um ponto de origem para, em vez disso, propiciar uma disseminação rizomática da matéria artística que, afinal, atravessa e é atravessada por múltiplos outros: a arte é, sempre, assombrada por incontáveis fantasmas.

Foi com esta disposição que iniciamos o trabalho de direção de atores no processo de criação que o grupo Thíasos levou a cabo entre outubro de 2009 e abril de 2010 e que resultou no espetáculo *Hipólito*, tendo como base dramatúrgica a tragédia de Eurípides na tradução de Frederico Lourenço. A

primeira fase do processo concentrou-se em três semanas de trabalho, quando vivenciamos, com os atores do Thíasos que vieram a integrar o elenco de *Hipólito*, o ateliê de criação “Jogo cênico: o ator em relação com o objeto, o espaço e o outro”. Nesta etapa, o objetivo principal foi desenvolver um conjunto de aulas práticas em que os instrumentos físicos e intelectuais do ator – ou seja, seu corpo e sua voz, sua sensibilidade e seu pensamento – fossem explorados criativamente, no sentido de potencializar em técnica o trabalho interpretativo de cada um, tendo em vista o espetáculo a ser, depois, construído.

O importante, na altura, foi a busca de um aprimoramento artístico dos intérpretes do Thíasos, considerando não só o percurso individual de cada ator, mas o crescimento do grupo como coletivo de artistas. O desafio estava justamente na heterogeneidade dos elementos atuantes: se há, no Thíasos, artistas que percebem o teatro como caminho autêntico para sua expressão subjetiva no mundo (entendendo, assim, a construção do espetáculo como atividade profissional para a qual se sentem vocacionados), há, também e por outro lado, participantes que compreendem aquele espaço de encontro como atividade ocupacional extraclasse, não necessariamente no centro de seus interesses e atenções de eleição. O caráter eminentemente pedagógico do grupo torna-o aberto a ambas as relações de comprometimento, embora tal conciliação gere, inevitavelmente, dificuldades na harmonização do grupo em cena. Nesse sentido, o ateliê buscou, sobretudo, conciliar disparidades excessivas, tendo funcionado, para o elenco, como formação preparatória.

Nesse percurso, o ator foi estimulado em suas relações (1) com o objeto, (2) com o espaço e (3) com o outro. No que diz respeito ao universo da interpretação teatral, buscamos principalmente no arsenal teórico de Jerzy Grotowski (a noção de ‘teatro pobre’) e Peter Brook (a noção de ‘espaço vazio’) ferramentas que nos permitissem, de algum modo, moldar exercícios em que os atores se sentissem desafiados a uma criação cênica autoral. Foi a partir dessas três etapas de trabalho – e sobre as quais refletiremos a seguir –, que organizamos, artística e pedagogicamente, o percurso de construção das interpretações realizadas pelo Thíasos na encenação de *Hipólito*.

O trabalho com os objetos

Os exercícios com os objetos tiveram absoluta relevância nesse percurso. A cada ator foi pedido que trouxesse um objeto por ele escolhido, com total liberdade, em seu repertório pessoal. A ideia era observar, no uso cotidiano, objetos que de algum modo evocassem sua memória pessoal, familiar. Já nesta etapa foi interessante observar o quanto uma primeira pesquisa, de observação de si e de suas coleções íntimas, configurava uma espécie de proto-narrativa individual. Cada ator expôs ao coletivo as motivações, as lembranças e as expectativas que o levaram a trazer para o espaço de ensaios aquele objeto em

específico. Assistimos, nesse palco da memória, a relatos protagonizados por cursos de pelúcia, por rosas artificiais, por cachecóis de equipas de futebol, etc.

Num segundo momento, os atores foram desafiados a, individualmente, criarem duas situações cênicas em que interagissem dramaticamente com o objeto. Na primeira, a ideia era que o objeto fosse tratado em seu significado natural e imediato: uma máquina de escrever devia ser, portanto, usada na situação cênica como uma máquina de escrever. O objeto era explorado, assim, em sua funcionalidade. Na segunda situação, porém, a função imediata ou mais evidente daquele objeto devia então ser desconstruída cenicamente. Estava aberto o espaço para que a forma, a plasticidade do objeto trazido fosse experimentada de modo livre e imaginativo, sem que se interpusessem quaisquer limites de verosimilhança. A mesma máquina de escrever, neste momento, podia tornar-se um tabuleiro de refeições, um banquinho, uma mala feminina, um candeeiro ou o que mais a imaginação permitisse. À maneira do *ready-made* de Marcel Duchamp, a proposta era pôr em cena o movimento de reconfiguração sintática do objeto, tirando partido mais de sua forma do que de seus significados pré-concebidos.

Concluía-se, pois, o quanto a funcionalidade, ou mesmo a significação do objeto teatral estava intrinsecamente ligada ao gesto, ao movimento, ao corpo do ator. A leitura que o espectador faz da cena teatral, nesse sentido, está inteiramente comprometida com a ‘suspensão da descrença’: quando assisto a um espetáculo, busco compreender os signos materiais da obra mediante os códigos gestuais, as construções imagéticas propostas pela encenação dentro de um todo mais ou menos coerente, que me permita reconhecer um vocabulário próprio daquela situação teatral. Se a máquina de escrever passa a ser usada como um tabuleiro, creio piamente, como espectador, estar diante de um tabuleiro.

Para o ator do Thíasos, esse trabalho imaginativo tinha o intuito de integrar, na interpretação cênica, a construção corporal e o domínio emocional, aspectos complementares e fundamentais para o amadurecimento interpretativo que requer a montagem de uma tragédia. Ou seja, o objeto cênico servia de estímulo tanto para potencializar uma carga emotiva própria (na medida em que evocava uma memória pessoal) quanto para a construção formal da cena (já que, a partir do objeto, se buscava criar um repertório de gestos e movimentos). Assim, somente no trato com um elemento material externo podíamos perceber as inúmeras possibilidades interpretativas que tinha cada ator no estabelecimento de uma narrativa cênica própria. Depurando-se essas improvisações, conseguíamos inclusive nos aproximar, mesmo que de modo tangencial, da noção de partitura corporal desenvolvida por Grotowski. Aqui, o domínio e os usos do gesto e do movimento davam ao ator condições performativas mínimas de construir, em cena, um estado expressivo.

Uma de nossas inspirações para a aplicação de tais dinâmicas vem do trabalho com objetos desenvolvido pelo grupo brasileiro Lume Teatro, sistematizado na teoria proposta por Renato Ferracini (2001). Seu processo em muito se assemelha à ‘dialética negativa’ proposta por Grotowski e diz respeito a “proporcionar ao ator uma espécie de diálogo entre sua organicidade interna e o objeto externo” (R. Ferracini 2001: 197). Há, no trabalho com os objetos do Lume, duas direções quase que diametralmente opostas, mas que almejam um equilíbrio, uma organicidade na qual “o ator passa a ter um diálogo vivo com o objeto” (R. Ferracini 2001: 200). No âmbito externo, a materialidade objetual aponta para uma plasticidade definida pela forma, pela dinâmica, pela gravidade do objeto experimentado. Já no âmbito interno, ao deixar-se levar espontaneamente pelo fluxo orgânico (pautado numa espécie de lei da inércia, ou seja, num equilíbrio) alavancado no contato físico do ator com o mesmo objeto, o intérprete atinge estados simbólicos concatenados com suas mais profundas forças psicofísicas.

“Cada objeto tem uma forma, uma espessura, um peso que determinam uma dinâmica muito particular se lançado no ar. Este treinamento visa desenvolver uma relação ator-objeto onde os impulsos das ações do ator são transferidos para o objeto, e a dinâmica espacial do objeto é transferida para o corpo do ator” (R. Ferracini 2001: 198).

A esse trabalho dinâmico está associada a capacidade de expansão do universo individual, transformando-se o objeto numa espécie de parceiro de diálogo, o que aponta para um estado orgânico e cria uma relação extra-cotidiana (isto é, não-usual) com o objeto em si: “deve-se deixar *ser conduzido* pelo objeto, sendo, portanto, uma relação, em primeiro nível, menos ativa” (R. Ferracini 2001: 199). A considerar que o trabalho por vir, com a tragédia de Eurípides, reservava-nos um percurso desafiador no trato com objetos de forte carga dramática (como o diadema e a tabuinha de Fedra, ou as coroas de Hipólito e Teseu), pode-se avaliar o quanto foi relevante para o coletivo de artistas do Thíasos vivenciar tal percurso de criação.

O trabalho com o espaço

A sintaxe cênica, no que se refere à construção do trabalho do ator e à necessidade de fazê-la visível (isto é, tornando-a uma imagem teatral capaz de suscitar, com interesse, o olhar do espectador), depende radicalmente de uma tomada de consciência no uso do espaço. Jean-Jacques Roubine (1998) localiza na ideia de ‘explosão do espaço’ uma das marcas fundamentais do teatro de vanguarda, o que terá possibilitado repensar o teatro como linguagem (à diferença, portanto, das demais artes) no âmbito moderno e contemporâneo.

A questão do espaço, nomeadamente no que diz respeito à eliminação da dicotomia palco *versus* plateia, pode ser vista em Grotowski como uma das características que melhor definem sua concepção estética de um ‘teatro pobre’, no sentido de que o pensamento espacial é tomado pelo encenador polonês como problema a ser levado em conta por cada encenação separadamente. A quebra com o ilusionismo do palco italiano tem por objetivo expulsar da cena o aparato tecnológico que, na visão de Grotowski, não faz parte da linguagem teatral. E definir o que diz respeito à teatralidade – marcando, inclusive, a diferença do teatro em face de outras expressões midiáticas, como o cinema e a televisão – é também o que constitui a essência do ‘teatro pobre’. Mas, segundo o encenador:

“A eliminação da dicotomia palco-sala não é o mais importante; cria simplesmente uma situação nua de laboratório, uma área adequada para a pesquisa. A preocupação essencial é encontrar a justa relação espectador/ator para cada tipo de espetáculo e dar corpo à decisão na disposição física” (J. Grotowski 2007: 109).

Na contramão do que se tem visto nos novos edifícios e experimentos espaciais do teatro atual (onde há um privilégio aos espaços multiusos, que possibilitem configurações provisórias e dinâmicas na relação cena/ plateia), o Thíasos tem por residência um tradicionalíssimo palco à italiana: o Teatro Paulo Quintela, sala que ocupa o miolo do edifício da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Isto não significa, porém, que a ocupação daquele espaço, bem como a construção corpórea e vocal dos atores, tenha de obedecer, passivamente, à configuração geográfica e arquitetônica imposta, previamente, pela sala. O pressuposto para o desenvolvimento de exercícios em que as interpretações buscassem edificar-se cenicamente no contato criativo com o espaço circundante foi, justamente, a compreensão de que o uso do espaço pelo ator é sempre pautado em escolhas conscientes e deliberadas.

Pedimos aos atores, já em suas improvisações individuais, que levassem em conta não só o palco do Teatro Paulo Quintela, mas que se sentissem à vontade para explorarem os demais recantos da sala: os corredores central e laterais da plateia, os vãos entre as cadeiras, as escadas de acesso aos mezaninos situados às coxias, o fosso da orquestra. Foi preciso atentar que explorar o uso dos múltiplos recantos não dizia respeito só a uma ocupação física daqueles espaços, mas à compreensão do espaço cênico como um dinâmico e complexo sistema de signos. A cada espaço em que decido assentar minha própria cena, tenho de decidir, também, como se dará a ocupação interventiva do espectador naquele mesmo sítio. Isso implica não só a disposição de meu corpo (gesto, movimento) e de meus elementos materiais (mobiliário cenográfico e objetos cênicos), mas acarreta igualmente escolhas quanto ao uso da voz. Se a proposta

é criar uma proximidade intimista com o espectador, talvez seja possível investigar tons de sussurro, modos confessionais de dizer o texto, de usar a palavra, de comunicar-se oralmente. Se, no entanto, o elevado pé direito da zona em que se localizam os girais concede-nos efeitos de eco, pode-se tirar partido de uma musicalidade quase monumental para a colocação e a reverberação da voz no espaço. Ou seja, com a devida atenção e com o paulatino “adestramento” da sensibilidade em face do espaço de trabalho, o ator pode descobrir, num único sítio, uma infinidade de espacialidades possíveis.

Nesta etapa, por conseguinte, pedimos aos atores que continuassem a trabalhar com os mesmos objetos cênicos que tiveram em mãos na fase anterior, mas que depurassem as diversas ações experimentadas em uma narrativa concatenada (coerente ou não), para que, então, fosse possível delimitar espacialmente a cena em seus usos do espaço. Isto significava pensar, de imediato, na diferença de atitude corpórea e de estado expressivo quando estou dentro ou fora de cena. Para o espectador, tal entendimento não só informa códigos espaciais (onde começa e termina o espaço ficcional), mas possibilita a compreensão das ações encadeadas dentro de uma lógica de começo, meio e fim. Mesmo que estejamos trabalhando nossas criações fora de uma perspectiva aristotélica, os momentos de início e de término da ação espetacular permanecem imprescindíveis como separações entre a arte e a vida, entre o espaço-tempo do teatro e o do cotidiano.

O trabalho com o outro

O processo de preparação de elenco vivenciado pelo Thíasos, no outono de 2009, para a montagem de *Hipólito* teve, como esta breve reflexão já fez notar, suas preocupações focadas na figura do ator. Este ‘eu-artístico’, porém, só poderá alçar o posto de ‘eu-teatral’ na medida em que se compreenda como um ‘eu-jogador’ – isto é, um sujeito atuante e criativo que só se reconhece como tal mediante as múltiplas diferenças que, incessantemente, a ele se apresentam no estar em face do outro. Atuar é, portanto, contracenar. Pensando tal campo de relações como um sistema rizomático, o conjunto de objetos e as relações espaciais podem, desde já, serem considerados por si como ‘outros’, isto é, como alteridades que permitem à pessoa do ator reconhecer-se em sua função teatral propriamente dita. Mas, uma vez dominados os objetos e as possibilidades espaciais – elementos materiais inanimados, logo obedientes (ou quase sempre) às determinações do ator –, chega a altura de encontrar no outro ator o espelhamento decisivo para a construção dialógica da cena, do jogo cênico em seu sentido mais clássico e estrito.

Neste ponto, ao adentrarmos o campo do jogo interpessoal, não abandonamos as perspectivas anteriormente trabalhadas, a fim de não separar os diversos jogos com os quais o ator, em cena, tem de lidar: o jogo com os objetos,

o jogo com o espaço, o jogo com o espectador, o jogo com o co-adjuvante. A perspectiva da ação e da reação foi então adotada num improvisado em que todo o grupo foi reorganizado em duplas. Essas duplas tiveram de separar-se, um sujeito do outro, em diferentes recantos da sala (como já exposto, entendemos por sala todo o conjunto arquitetônico do Teatro Paulo Quintela, para além do palco, inclusive). Embora separados (e em alguns casos inacessíveis ao olhar, senão por meio da visão periférica), os dois elementos da dupla tinham por desafio manterem-se rigorosamente conectados como que por um fio imaginário. A ação física de um (desde o mais sutil dos gestos, como coçar o nariz, até a ação mais espaçada, como cruzar todo o espaço a passos largos) devia imediatamente provocar uma reação, também por meio de movimento e gesto, no outro. A obrigatoriedade da reação imediata obrigava àquele que reagia manter contato com sua sensibilidade mais arco-reflexiva, permitindo-se ações não necessariamente deliberadas ou conscientes.

O objetivo, claro está, era ampliar as possibilidades imaginativas do jogo cênico, tornando-o, além disso, sensivelmente mais vivaz. Num primeiro momento, as duplas tinham definido o comando do jogo: eu agiria, ele reagiria. Num segundo momento, o jogo invertia-se: ele agiria, eu reagiria. Mas o ápice desse processo só seria realmente atingido quando já não fosse necessário definir as funções de comandante e comandado. Nesta etapa, ambos estariam disponíveis, de corpo e espírito, à dinâmica fluida do jogo ele mesmo. O elenco do *Thíasos*, nesta etapa, mostrou-se felizmente propício ao jogo, ainda que, como é o natural, algumas duplas tenham obtido melhores resultados que outras. O desafiador, num espaço não-profissional de criação artística, está justamente em levar a sério o ambiente do jogo, nem sempre compreendido como dimensão construtiva e potencializadora de saberes. Henry Matisse, atento à dimensão lúdica imprescindível para que o fenômeno artístico enfim se fizesse instaurar, defendeu em seus escritos a imperiosa necessidade de que o artista olhasse o mundo com os olhos de criança. Como sabemos, os miúdos, que muito têm a ensinar aos artistas, levam o jogo rigorosamente a sério.

Foi a partir desse jogo, pois, que propomos aos atores desenvolverem, nos últimos dias do ateliê de criação, uma cena em duplas na qual se conjuminassem as etapas de criação anteriormente vividas: seria preciso incorporar à nova cena os objetos experimentados (juntamente com as ações decorrentes de tais experimentos), as percepções espaciais adquiridas e, finalmente, a palavra. Somente nesta fase final propomos ao elenco tomar algum contato com o texto de Eurípides. Embora a narrativa da cena estivesse constituída a partir das experiências anteriormente edificadas, alguns trechos de *Hipólito* deveriam ser, agora, escolhidos para fomentar a comunicação entre os atuantes. Mesmo nessa etapa de incorporação do texto, os atores deviam sentir-se absolutamente livres para o jogo interpessoal.

O texto podia ser incorporado não só de uma maneira lógica e coerente, mas podia ser experimentado em tensões construídas com o corpo, a voz, o jogo, a narrativa então proposta. O interessante foi notar a variedade de caminhos escolhidos pelo grupo: houve tanto quem encontrasse no texto de Eurípides uma carga poética capaz de substanciar a emotividade até ali construída com a ação, como quem enfrentasse o texto desconstruindo-o em uma proposta não só antitrágica como cômica. Em ambos os percursos deparamo-nos com possibilidades férteis tanto de construir um percurso criativo a partir do universo particular do ator como de entendimento do texto de Eurípides. O distanciamento cômico, aliás, frequentou todo o processo de encenação de *Hipólito*. Numa perspectiva brechtiana, tomar distância do texto (inclua-se, aqui, a ironia, a paródia, etc.) diz respeito a uma tomada de consciência capaz de aguçar a inteligibilidade sobre as múltiplas camadas do discurso textual. Trata-se, portanto, de um trabalho efetivo de engajamento, contrário à alienação a que se restringe uma interpretação em uníssono.

Considerações finais

O trabalho com os objetos revelou-se fundamental na construção das interpretações em uma tragédia cujo peso dado ao signo material é imenso. Em *Hipólito*, Eurípides lança mão dos objetos cênicos tanto como motor da narrativa (será o caso da tabuinha em que Fedra imprime a mensagem a Teseu, e que lhe serve de vingança contra o enteado) como a tirar partido de sua carga simbólica (será o caso das coroas usadas por Hipólito como oferenda a Ártemis e por Teseu como prêmio pelo êxito da jornada que o ausentou de Trezena).

Sobre o trabalho com o espaço, é interessante notar o quanto elementos da arquitetura teatral do Teatro Paulo Quintela, uma vez explorados na etapa criativa que alavancou a montagem de *Hipólito*, incorporaram-se à cenografia e ao espaço cênico do espetáculo. O uso do fosso orquestral, especialmente pelo Coro (em seus momentos mais soturnos, aliás), permitiu rememorar a *orchestra* do edifício teatral grego, funcionando como uma interpretação arqueológica capaz de nos reaproximar, ainda que tão-só intuitivamente, da antiga *opsis* grega. Incorporamos também as escadas de acesso aos mezaninos que envolvem o palco (e que lhe dão curioso aspecto isabelino), que passaram a representar, num segundo plano perspético, os acessos do palácio de Trezena. Palácio que, convertido em lugar de morte (a morte de Fedra, a morte de Hipólito), conduz às alturas do que transcende o humano.

Quanto ao trabalho com o outro, não há como negar que o espaço de criação do ateliê, realizado num momento em que uma nova geração de intérpretes chegava ao Thíasos, possibilitou, no íntimo do grupo, um contato interpessoal fecundo, construído a partir de autênticas afinidades criativas. A confiança conquistada dentro de uma equipa é defendida, na teoria de Peter

Brook, como condição *sine qua non* para o sucesso de qualquer empreitada cênica. O encenador não sai em defesa de uma calorosidade gratuita nas relações humanas, mas se refere, em verdade, “à intimidade real e discreta que nasce quando se trabalha durante muito tempo com alguém, desenvolvendo uma verdadeira relação de confiança” (P. Brook 2008: 23).

Também Peter Brook (2008: 12-13) nota que “uma palavra não começa como palavra – é o produto final de um processo que se inicia por um impulso, estimulado por uma atitude e um comportamento que ditam a necessidade de expressão”. Trata-se, segundo o encenador, de um processo gestado tanto no trabalho do dramaturgo quanto no do ator. A palavra é, assim, uma descoberta para o sujeito teatral. A indubitável robustez de *Hipólito* de Eurípides como poema dramático apresentou-se ao Thíasos, grupo já acostumado ao desafio de encenar os clássicos, como uma tarefa especialmente fecunda.