



UNIVERSIDADE FERDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE TEATRO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS



AMANDA PACHITO DE AMORIM LIMA

**DO ATUANTE-CENÓGRAFO E SUAS CRIAÇÕES CÊNICAS:
UM PASSEIO-ESTUDO POR POSSÍVEIS CAMINHOS TEÓRICO-
METODOLÓGICOS**

Salvador
2021

AMANDA PACHITO DE AMORIM LIMA

**DO ATUANTE-CENÓGRAFO E SUAS CRIAÇÕES CÊNICAS:
UM PASSEIO-ESTUDO POR POSSÍVEIS CAMINHOS TEÓRICO-
METODOLÓGICOS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, como requisito para obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Hebe Alves da Silva

Salvador
2021

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema Universitário de Bibliotecas (SIBI/UFBA),
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Lima, Amanda Pachito de Amorim

"Do atuante-cenógrafo e suas criações cênicas :
um passeio-estudo por possíveis caminhos teórico-
metodológicos" / Amanda Pachito de Amorim Lima. --
Salvador, 2021.

169 f. : il

Orientador: Hebe Alves da Silva.

Dissertação (Mestrado - Programa de Pós Graduação em
Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia) --
Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, 2021.

1. Artes Cênicas. 2. Ator. 3. Cenografia. 4.
Procedimentos criativos . 5. Espaço . I. Alves da
Silva, Hebe. II. Título.

TERMO DE APROVAÇÃO

Amanda Pachito de Amorim Lima

“DO ATUANTE-CENÓGRAFO E SUAS CRIAÇÕES CÊNICAS: UM PASSEIO-
ESTUDO POR POSSÍVEIS CAMINHOS TEÓRICO-METODOLÓGICOS.”

Dissertação aprovada como requisito para obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas,
Universidade Federal da Bahia, pela Seguinte Banca Examinadora:

Aprovada em 25 de agosto de 2021



Prof^ª. Dr^ª. Hebe Alves da Silva (Orientadora)



Prof^ª. Dr^ª. Sonia Lucia Rangel (PPGAC/UFBA)



Prof. Dr. José Sávio Oliveira de Araújo (UFRN)

A todos os andarilhos, apátridas e desajustados;
aos equilibristas-curingas deste mundo.

AGRADECIMENTOS

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia pelo financiamento desta dissertação.

À banca avaliadora deste trabalho, pelas críticas e sugestões que em muito contribuíram para as reflexões associadas a este estudo, tanto sobre as Artes, quanto a meu lugar dentro delas.

À minha orientadora, Hebe Alves, pelas contribuições com leituras e comentários desta dissertação e pelo acolhimento em minha chegada aos solos e às cenas baianas.

A todos os meus professores e professoras (o que inclui meus alunos e alunas), que ao longo de minha vida dobram minhas exclamações em interrogações, expandem continuamente os horizontes do meu mundo e me permitem crescer junto com ele.

Aos demais funcionários da UFBA e do PPGAC, em especial Leandro Dias e Iale Nascimento, pela paciência, solicitude e eficiência.

Aos meus colegas de mestrado, que também submetidos à pesquisa em confinamento, me inspiram e muito me ensinaram nas oportunidades que tivemos de trocar ideias.

A Andressa Menezes, Íris Faria e Letícia Bianchi que, juntamente comigo, compõem o grupo *As Desesperada da Fapesb* e com quem compartilhei a odisseia de dramas e vitórias do financiamento à pesquisa no Brasil.

Às minhas amigas e amigos, que ouvem minhas histórias absurdas, me fazem rir e me ensinam tantas coisas, às vezes mesmo sem querer. Em especial, a Elton Magalhães, Ingrid Andrade e André Lima pelos debates intermináveis, noites viradas e sugestões incríveis de leituras e músicas que dão cor à minha vida; por aturarem os meus dramas e terem fé em mim.

Aos meus pais e minha irmã por tanto acreditarem nas minhas (supostas) capacidades, pelo respeito, amparo e simplesmente por existirem.

A Lara Couto, minha amiga-irmã, parceira de artes, praias e carnavais; minha mentora, madrinha, professora e orientadora de vida; que com seus afetos, sabedoria, paciência e bom-humor está continuamente me ajudando a reinventar minha presença no mundo. Sou muito grata pelos abraços, pelas conversas, pela luz (e por ter me emprestado sua casa em Maceió para que eu pudesse finalmente terminar de escrever esta dissertação!).

A todas as formas animadas e inanimadas da existência; às esferas de vida que me circundam, preenchem e compõem; e das quais é tão fácil me esquecer.

Esse divórcio entre o homem e sua vida, o ator e seu cenário é propriamente o sentimento do absurdo.

Albert Camus (2016, p. 21)

LIMA, Amanda Pachito de Amorim. Do atuante-cenógrafo e suas criações cênicas: um passeio-estudo por possíveis caminhos teórico-metodológicos. 2021. Orientadora: Hebe Alves da Silva. 169 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2021.

RESUMO

Este estudo visa reunir e discutir possíveis fundamentos de trabalho para um atuante que, para além de seu desempenho, almeja ser também o criador da cenografia de sua cena. Em vista de uma tendência manifesta atualmente rumo à diluição de fronteiras entre diferentes funções do processo criativo, bem como da demanda de integração entre diferentes campos da criação, esta dissertação foi construída como uma “caixa de ferramentas”, um convite ao ator contemporâneo que se interessa em repensar seus campos de atuação nas artes do espetáculo; mais especificamente, na exploração da criação cenográfica. Trata-se de uma pesquisa realizada a partir de estudos teóricos, organizados em função de três pilares principais de abordagem: conceitos técnico-artísticos da composição cenográfica; o ator como habitante e criador do/no espaço; e procedimentos de criação cênica que associam o desempenho do ator e a cenografia. Para tanto, a pesquisa se orienta pela pergunta geral: Quais seriam possíveis fundamentos e caminhos para o trabalho de um ator que também cria a cenografia? O estudo tem enfoque sobre um tipo de cenografia dotada de materialidades e volumetrias; e se ancora em autores como Maurice Merleau-Ponty, Fayga Ostrower, Pamela Howard e Cassandre Chatonnier para elucidar as relações criativas estabelecidas entre o espaço e o ator como seu habitante criador. Para refletir acerca de possíveis caminhos para o trabalho desse artista ambivalente, foram reunidos quatro procedimentos de criação cênica com potencial para fomentar esse trabalho criativo interseccional, bem como para trazer a uma eventual prática os fundamentos teóricos discutidos na pesquisa. As elaborações deste estudo convergem para considerações acerca da do caráter fundamental do fenômeno da percepção para a criação e habitação efetiva dos espaços; do caráter enriquecedor que a retroalimentação entre as diferentes modalidades da criação cênica exerce tanto nos produtos criativos quanto na própria experiência. É evidenciado o argumento que pensar criativamente os espaços já é, de certa forma, parte do trabalho convencional do atuante, restando-lhe desenvolver certas habilidades e consciência concernentes aos espaços, suas formas estéticas e semantizações. A pesquisa converge, portanto, para constatações de que as relações e afetos estabelecidos entre espaços e seus habitantes se constituem como fundamentos de base do desenvolvimento da cenografia e do desempenho, de modo que seu trabalho conscientemente concomitante e retroalimentativo tem potencial para enriquecer ambos os campos artísticos, bem como de afetar os modos de encarar e organizar o fazer teatral como um todo.

Palavras-chave: Artes cênicas. Ator. Cenografia. Espaço. Procedimentos criativos.

LIMA, Amanda Pachito de Amorim. On the performing-scenographer and their scenic creations: a stroll-study on possible theoretical-methodological paths. 2021. Advisor: Hebe Alves da Silva. 169 f. Dissertation (Masters in Theatre Arts) – Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2021.

ABSTRACT

This paper aims to gather and discuss possible foundations for the work of an actor who, beyond their performance, also aims to be the creator of the scene's design. Regarding an evidenced current tendency toward the blurring of borders among different creative functions, as well as a demand for integration among different fields of creation, this dissertation was developed as a “toolbox”, an invitation for the contemporary actor who wishes to rethink their fields of work in theatre arts, more specifically in exploring the creation of scenography. This research is a theoretical study built on three main pillars of approach: technical-artistic concepts on scenography's composition; the actor as an inhabitant and creator of/in space; and creative procedures which associate actor's performance and scenography. Therefore, the research is guided by the following general question: What could be possible fundamentals and paths for the work of an actor who is also a developer of the scenography? This paper emphasizes on a type of scenography mainly consisted of materialities and volumes; it is also founded on authors such as Maurice Merleau-Ponty, Fayga Ostrower, Pamela Howard and Cassandre Chatonnier in order to delineate the creative relationships established between space and actor, being the former its creating inhabitant. In order to reflect upon possible paths for this ambivalent artist's endeavour, four creative procedures with potential to foment such creative intersection were gathered, also aiming to identify possible ways to put the founding theories into practice. The ideas of this study converge toward considerations regarding the fundamental aspect of the perception phenomena concerning the spaces' creation and their effective habitation; the enriching feature conveyed by the feedback between different creative modalities within theatre arts and its effects on the products as well as on experience itself. This paper brings forth the argument that creative thought regarding spaces is already, in a certain way, a common practice of the conventional actor; remaining for them to develop certain consciousness and abilities concerning spaces, their aesthetic forms and semanticizations. The research converges, thus, toward conclusions that the relationships and affectations established between space and its inhabitants comprise of foundations for the development of scenography as well as the actor's performance, in such a way that their endeavour consciously concurrent and self-enriching has potential to expand both artistic fields, as well as to influence on manners of organizing and dealing with theatre activity as a whole.

Key-words: Theatre arts. Actor. Scenography. Space. Creative procedures.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Constituição representativa do <i>ator nuclear</i>	14
Figura 2 – Mapa do percurso	22
Figura 3 – Esquemas de Combinação de Equilíbrio com Diádicas Complementares.....	32
Figura 4 – Parte da cenografia de <i>Vértices</i> no início do espetáculo	33
Figura 5 – Parte da cenografia inicial de <i>Vértices</i> com banho de luz azul	34
Figura 6 – Cena de <i>Vértices</i> com alguns crânios.....	36
Figura 7 – Estágio inicial da cenografia de <i>Nós Atados</i>	42
Figura 8 – Outro estágio da cenografia de <i>Nós Atados</i> com diferentes texturas	43
Figura 9 – Uma possibilidade de associação dos conceitos do <i>Bloco</i>	74
Figura 10 – Representação de uma montagem da grade de <i>Rasaboxes</i>	128
Figura 11 – Espaços urbanos utilizados como áreas de jogo pela equipe de Chatonnier.....	143

SUMÁRIO

FOYER	11
MAPA DO PERCURSO	20
1 CENTRO TÉCNICO: ELEMENTOS E CONCEITOS DE BASE PARA A COMPOSIÇÃO CENOGRÁFICA	24
1.1 COR E TEXTURA.....	27
1.1.1 Como as cores afetam os indivíduos?	28
1.1.2 Como as cores podem afetar os discursos, as composições e os desempenhos?	30
1.1.3 Como as texturas podem afetar os discursos, as composições e os desempenhos?..	38
1.2 FORMATO E TAMANHO.....	45
1.2.1 Breves considerações históricas sobre alguns tipos de cenografia	46
1.2.2 Como os formatos podem afetar discursos, composições e desempenhos?	49
1.2.3 Como os tamanhos podem afetar atmosferas, discursos e desempenhos?	56
1.3 ESPAÇOS E DINÂMICAS	58
1.3.1 Alguns apontamentos preliminares sobre dinâmica e expressão da cena.....	59
1.3.2 Como atuantes e cenografia podem se relacionar em termos de dinâmica da cena?60	
1.3.3 Como diferentes tipos de espaços podem influir no trabalho do ator e no desenho da cena?	64
2 SALA DE ESTUDOS: FUNDAMENTOS TEÓRICOS DA CRIAÇÃO E VIVÊNCIA DO/NO ESPAÇO	73
2.1 CRIAÇÃO: LINGUAGENS, TRÂNSITOS E INTERAÇÕES	75
2.1.1 Das linguagens múltiplas no movimento criador	77
2.1.2 Tradução Intersemiótica: uma possibilidade operativa?	82
2.1.3 Multiplicidades, polifonias e interdisciplinaridades da criação teatral.....	85
2.1.4 A imagem como material	89

2.2 A PERCEPÇÃO COMO FUNDAMENTO DE TRABALHO DO ESPAÇO	93
2.2.1 A percepção como criação	93
2.2.2 Afetos, sensações e espacialidades do corpo na criação dos espaços.....	99
2.3 O ESPAÇO NO TRABALHO DO ATOR E O ATOR NA CRIAÇÃO DOS ESPAÇOS	108
2.3.1 Semantização dos espaços	108
2.3.2 Intercessões criativas entre ator e cenógrafo	112
3 SALA DE ENSAIO: ALGUNS PROCEDIMENTOS DE CRIAÇÃO PARA PENSAR A CENOGRAFIA NO TRABALHO DO ATOR	119
3.1 VIEWPOINTS DE ARQUITETURA	120
3.1.1 Descrição do procedimento.....	122
3.1.2 Entrelaçamentos	123
3.2 RASABOXES	125
3.2.1 Emoção x sentimento.....	125
3.2.2 As <i>rasas</i>	126
3.2.3 Descrição do procedimento.....	127
3.2.4 Entrelaçamentos	134
3.3 MÉTODO CHATONNIER	141
3.3.1 Descrição do procedimento.....	141
3.3.2 Entrelaçamentos	145
3.4 MONÓLOGOS AUTORAIS	148
3.4.1 Descrição do procedimento.....	149
3.4.2 Entrelaçamentos	150
3.5 CONVERGÊNCIAS ENTRE PROCEDIMENTOS	155
COXIA.....	157
REFERÊNCIAS	162

FOYER

Páginas abertas! Muito boas-vindas ao *Foyer* desta dissertação!

Eis aqui: espaço de entrada, de recepção, de espera e imersão. Local onde se olha ao redor enquanto outros espaços ainda não são apresentados. Local de escuta e de introspecção. De expectativa e abertura. No foyer, geralmente começa a ambientação ao “por-vir”. Ambientação física e espacial, de fato, mas também mental e emocional. Trata-se de um *entrelugar* no qual se decanta o já conhecido para a germinação da experiência que virá.

É no foyer que, geralmente, também se tem acesso ao programa da obra: aprende-se um pouco sobre quem propõe o que será visto; um pouco sobre o contexto da proposta; um pouco sobre as estruturas fundantes daquela produção.

O presente *Foyer* se propõe às mesmas finalidades. Que seus leitores aqui encontrem esse lugar de acolhimento, de apresentação, de imersão na atmosfera temática e estruturante que se estabelece para o restante do percurso. Fiquem, portanto, bem à vontade!

Começo assinalando que, apesar de ter me referido a “leitores” anteriormente, bem como no decorrer deste trabalho farei menções a ator (ou atores), cenógrafo (ou cenógrafos), encenador (ou encenadores) etc. não almejo limitar minhas alusões ao gênero masculino de tais funções ou indivíduos. Utilizo os termos no masculino por metonímia, trazendo uma parte para referir-me ao todo (TERRA, 2011); bem como tomando emprestada das Artes Visuais a Lei da Não-Diferenciação (ARNHEIM, 1980), segundo a qual entende-se que uma determinada forma pode ser utilizada para representar qualquer outra, cuja diferenciação não convém ou não se faz possível pelo contexto em que se apresenta¹. A utilização dos termos no gênero masculino, realizada doravante neste trabalho, não opera num viés de acato cego a determinadas regras gramaticais (embasadas em argumentos ideológicos questionáveis) ou ainda num desprezo aos questionamentos de construções de gênero levantados na contemporaneidade. Trata-se de uma escolha necessária² e que tomo aqui com as devidas ressalvas ideológicas. Assim, ao referir-me a “ator”, aludo a toda e qualquer pessoa (homem, mulher, não-binária) que se disponha a exercer as funções artísticas que se enquadram a tal denominação. De modo análogo, refiro-me a “cenógrafo”, “encenador”, “diretor”, “leitor” e

¹ Como uma forma ovalada pode ser utilizada para representar um navio visto a uma grande distância, com todas as suas complexidades e variações formais.

² Uma vez que não cabe ao escopo desta dissertação, ou de meus conhecimentos sobre construções de ordem sociológica e da língua portuguesa, inovações linguísticas referentes a gêneros.

termos afins na forma masculina, mas aludindo a quem quer que seja que se aventure no desempenho da referida função.

Ainda abordando algumas escolhas textuais deste trabalho, assinalo que, por vezes, utilizo referências e citações estrangeiras que foram por mim traduzidas do inglês ou do francês. Apesar de indicar a tradução autoral de tais trechos, optei por não inserir as correspondentes citações originais neste trabalho com o intuito de preservar o conforto do leitor, uma vez que tal prática implicaria na presença de notas de rodapé excessivamente longas que comprometeriam o fluxo de leitura desta dissertação.

Esta pesquisa almeja discutir as relações criativas associadas aos espaços e às formas de habitá-lo recortando, especialmente, o contexto da arte teatral. Mais especificamente, apresento, reviro e cutuco com gravetos a ideia de um artista que associa a criação de um desempenho cênico como ator à criação cenográfica, explorando as potencialidades e influências que os espaços (com suas características físicas e visuais) podem exercer e impulsionar neste artista (parte ator, parte cenógrafo), que denominei, com as devidas ressalvas³, *ator-cenógrafo*, ou atuante-cenógrafo⁴. A presente investigação, portanto, permeia um campo dos *entremeios*, do fluxo contínuo entre áreas da criação teatral que frequentemente aparecem dissociadas em seus processos criativos. Investigo, assim, um pouco das trocas, dos fluxos e retroalimentações que acontecem incessantemente nas artes do espetáculo; as artes de várias artes.

A fim de consolidar essa investigação, que possui caráter teórico, segundo uma abordagem histórico-crítica, oriento-me pela seguinte questão: *Quais seriam possíveis fundamentos e caminhos para o trabalho de um ator que também cria a cenografia?* Questão essa que pode ser desdobrada em outras: Que elementos espaciais podem influenciar o trabalho do ator e como ocorre essa relação? Segundo quais conceitos e teorias a associação das funções entre ator e cenógrafo pode se fundamentar? De que maneiras, de acordo com tais teorias, essas funções poderiam se retroalimentar? De que maneiras a cenografia e a atuação desenvolvidas por um mesmo artista podem influenciar nesses produtos específicos, bem como no espetáculo como um todo? De que maneiras seria possível trazer tais conceitos e

³ Embora o ator-cenógrafo desempenhe as funções tanto de ator quanto de criador da cenografia, não vislumbro que este esteja apto a desempenhar *todas* as funções de um cenógrafo, como a emissão de ARTs e/ou outras particularidades mais profundamente técnicas da profissão.

⁴ Embora alguns autores possam vir a diferenciar os conceitos ator e atuante, optei, *neste trabalho*, por despretensiosamente tomá-los como sinônimos. Isso não quer dizer se trata da *única forma* de fazer referência a tais conceitos. Trata-se de uma escolha textual num contexto onde tais definições ainda são flutuantes.

teorias para a prática criativa do ator, de modo a direcioná-lo para um perfil de ator-cenógrafo?

Este estudo almeja, portanto, seguir o caminho apontado por tais perguntas tendo como direcionamento inicial a suspeita de que os fundamentos de trabalho desse artista envolvem diretamente as influências que os espaços, seus elementos constituintes e suas características exercem sobre seu corpo, sua percepção e sua experiência; e que alguns desses caminhos para seu trabalho poderiam ser aqueles que contribuem na evidencição dessas relações com seu movimento criador.

As inquietações que orientaram os rumos desta pesquisa para esse referido direcionamento me acometem desde antes de minha chegada ao teatro. Ainda adolescente, avidamente me dedicava aos estudos de ciências da natureza, como química, biologia e física; era parte da equipe de judô da escola⁵; trabalhava como professora de inglês, às vezes ajudava com a produção de concertos da Orquestra do IFES; tinha um projeto de PIBIC-Jr. para prototipagem de um equipamento de inovação; era conhecida entre as bibliotecárias pelo contraditório fascínio (na época) tanto por Nietzsche quanto por Victor Hugo; era membro do grupo de debate; do time de futebol feminino; do movimento de oposição à chapa corrupta que se instalara no grêmio da época... Enfim, eu, a pesquisadora que vos fala, era, ainda sou e provavelmente sempre fui engajada em uma salada multicolorida de formas de conhecimento sobre o mundo, tomada em encantamentos e dedicações múltiplas. Desde muito nova, nunca me fez sentido a divisão dos conteúdos em disciplinas separadas. Para mim, pensar o todo fazia mais sentido do que pensar as partes separadamente.

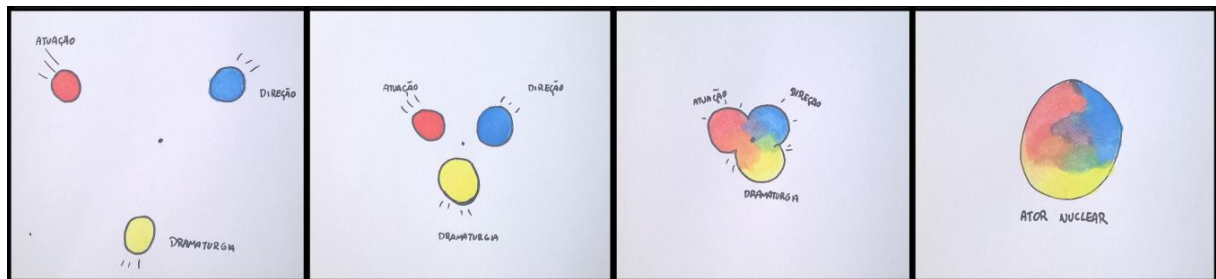
Durante o período de minha graduação em Artes Cênicas, descobri as possibilidades integrativas que o teatro não só permite como propõe e, frequentemente, demanda. Os amálgamas entre as múltiplas linguagens para a composição do espetáculo apontavam-me, finalmente, um caminho de convivência e comunidade entre tantas e díspares áreas do conhecimento e de meu interesse. Em meu curso de graduação, especificamente, eram muito fortes os enfoques sobre formatos colaborativos de funcionamento teatral, e, portanto, o trabalho como atriz partilhava os espaços da minha criação com o desenvolvimento de figurino, da dramaturgia, da própria organização da encenação. Nos projetos de Iniciação Científica em que atuei, sob orientação de Lara Couto⁶, a criação cênica, assim como a parte

⁵ Cursei Técnico em Mecânica Integrado ao Ensino Médio no Instituto Federal do Espírito Santo (IFES).

⁶ Atriz, poetisa e professora. Bacharel, mestra e doutora pela Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia. Atualmente, professora e coordenadora do curso de Teatro Licenciatura da Universidade Federal do Alagoas.

acadêmica da pesquisa, operavam num sentido de trânsito ou diluição de fronteiras entre as funções teatrais, bem como entre a atuação na arte e na academia. Em ambos os projetos de pesquisa, assim como no Núcleo de Investigação em Teatro Colaborativo, no qual atuava como monitora, e em meu Trabalho de Conclusão de Curso⁷ (com a mesma orientadora), eu investigava (entre outros aspectos) os agenciamentos de processos teatrais com fronteiras funcionais diluídas. Desenvolvem-se aí novas inquietações sobre as simbioses entre as áreas da criação cênica. O *ator nuclear*, por exemplo, foi uma elaboração que propus para abordar o perfil de artista da cena que abraça para si as funções de atuação, encenação e dramaturgia, constituindo-se um núcleo criativo da construção da cena, como indica a Figura 1.

Figura 1 – Constituição representativa do *ator nuclear*



Fonte: LIMA (2018, p. 10)

A ideia sugere a consideração não apenas da constituição dessa figura nuclear, mas suas interações com outro(s) núcleo(s), isto é, outros artistas de atuação semelhante; bem como com o próprio produto artístico. Inspirada no modelo planetário de órbitas nucleares de Ernest Rutheford (REIS, 2013), bem como nas teorias da Gravitação Universal (NICOLAU, RAMALHO JÚNIOR, TOLEDO, 2007), realizei uma reflexão analógica, propondo que cada *ator nuclear* desenvolvia relações de interação “nucleares gravitacionais” em função dos demais atores, bem como do processo criativo em si; ora considerando um “movimento” de orbitação, ora de choques e fusões. Nessa analogia, propunha a reflexão sobre as grandes liberações de energia provenientes da fusão nuclear, que corresponderiam às potencialidades criativas de tais associações no caso dos movimentos criadores em linguagens distintas. Assinalo também que apesar de potencialmente profícuo no sentido de provocações criativas e levantamento de material, o modelo também pode apresentar uma tendência a um certo caos, dado justamente o volume de “energia” desprendida na “reação”.

⁷ LIMA, Amanda P. A. *O ator nuclear e suas interações gravitacionais: reflexões sobre ser ator, diretor e dramaturgo em processos criativos de duplas*. 2018. (Trabalho de Conclusão de Curso). Universidade Vila Velha, Vila Velha, 2018.

Aproveito, inclusive, o levantamento de tal discussão para assinalar o uso do termo *linguagem* que realizei anteriormente e que o farei inúmeras vezes ao longo do trabalho. É digno de nota que a conceituação que envolve tal termo é alvo de estudos, investigação, problematização e questionamento nos mais variados campos do conhecimento. Muitos dos quais, certamente, ultrapassam o escopo dos argumentos e discussões do presente trabalho. Optei, portanto, por partir de uma definição mais simples, trazida pelo *Dicionário Brasileiro Globo* (2003): “Sistema de sinais, empregado pelo homem para transmitir suas idéias [*sic*] e pensamentos; [...] qualquer meio de exprimir o que se sente ou se pensa; [...]” Nesse sentido, creio ser necessário elucidar que utilizo o termo *linguagem* a fim de remeter a um sistema comunicativo composto por códigos próprios que são propostos por um emissor e passíveis de serem interpretados por um leitor. Assim, nesse recorte conceitual, elaboro discussões baseadas em diferentes *linguagens* que compõem (ou podem compor) a cena teatral. Por exemplo, uma possível elaboração em termos de linguagem cenográfica é entendida aqui como os sistemas de códigos (com seus signos, significados e significantes) que se manifestam na cenografia, sendo esta composta ainda de outras linguagens da ordem espacial, visual etc. Em suma, trata-se de uma simplificação de um objeto de estudo bastante complexo a fim de melhor discorrer sobre diferentes modalidades da expressão humana e artística.

Mas retomemos ao percurso desta pesquisa. Considerando meus interesses latentes pelas Artes Visuais, pela Arquitetura, por processos de construção de espaços, pelos afetos gerados por lugares da vivência, os rumos da investigação com múltiplas funções do teatro acabam ganhando novo direcionamento. Cresci numa casa em construção e nesta obra vivi por vários anos da infância. Desde então, nunca mais morei na mesma casa por mais de dois anos. Construção e mudança. Enraizamento e nomadismo. Tudo se desenrolando nos diversos espaços e suas características particulares. Pensar os lugares, pensar os espaços, suas associações ao corpo, aos afetos e, evidentemente, à criatividade e à minha “arte natal” (como poderia ser considerado o teatro), ganham com esta dissertação o espaço que ocuparam e permearam minha vivência e construção como ser humano até o momento. Creio que para o teatro e os espaços de habitação que propõe, como para todo o restante, há sempre novas e velhas formas de fazer, de misturar, de agenciar convivências. Este trabalho é uma reflexão sobre tais inquietações.

É digno de nota que, ao falar de espaços da cena, aqui, refiro-me também à cenografia do espetáculo e, no decorrer do trabalho, o enfoque espacial discutido alude, de fato, mais precisamente à cenografia. Embora este termo e os *espaços da cena* tenham abordagens

correlatas, remetem a definições diferentes, que inclusive variam entre diferentes autores, e que cabem ser explicitadas aqui.

A explanação *clássica* (embora não única e não mais consensual) do termo *cenografia* parte da análise etimológica de sua formulação grega “*skené + graphos*”, ou seja, grafia ou desenho da cena (ROSSINI, 2012). Nesse sentido, o termo *cenografia* é utilizado *nesta dissertação*⁸ a fim de referir-se a uma escritura, uma composição, um arranjo semiológico (PAVIS, 2017) do espaço no qual se desenvolve a cena. O termo *espaço cênico*, por sua vez, será utilizado para aludir ao espaço no qual o ator desenvolve a cena, o que, cabe ressaltar, não se limita ao palco em si, mas pode abranger a área da plateia, áreas externas ao edifício teatral etc., a depender da proposta da encenação. Para Patrice Pavis (2003) o espaço cênico compreende também a área de circulação da equipe técnica e do público. Contudo, *neste estudo*, não trabalharei com tal abrangência, mas sim, tomarei a noção de espaço cênico mais aproximada à de Gilson Motta (2011): como *área onde se desenvolvem as cenas*; diferenciando-se sutilmente do que tomo como *cenografia*⁹, que seria o *tratamento estético de composição e signos* dado a este espaço.

Tendo isso em mente, vale também ressaltar que, atualmente, a própria conceituação de *cenografia* encontra-se em debate. Isto é, estão em curso incontáveis discussões sobre do que falamos quando falamos em *cenografia*, ou seja, os limites da definição e/ou conceituação de *cenografia* nos campos de atuação hoje se encontram em estado difuso e em significativo estado de transformação. Em vista disso, a própria associação entre o campo da *cenografia* e o campo de atuação do que é considerado “*cenógrafo*” poderia ser (e tem sido) questionada. Afinal, dado o discutido conceito de *cenografia*, que abrange figurino, maquiagem etc., cabe considerar que mais de um tipo de profissional seria necessário para compor o que pode ser considerado *cenografia* de um espetáculo; ou um artista ainda mais múltiplo do que o que seria o “*cenógrafo convencional*”. Entretanto, esta dissertação não pretende adentrar as atuais discussões ontológicas que concernem a *cenografia*, por motivos de escopo da discussão e complexidade do tema. A consideração em torno do termo se concentrará nas delimitações apresentadas neste *Foyer* e a função de “*cenógrafo*” discutida deverá ser considerada em função desse recorte, isto é, do profissional que desenvolve suas criações no contexto do que, aqui está sendo considerado “*cenografia*”.

⁸ O que não quer dizer, reforço, que essa seja a definição última e absoluta do termo.

⁹ Neste trabalho, também utilizo o termo *dispositivo cênico*, como um sinônimo de *cenografia*.

Considerando a diversidade de nomenclaturas que lhe pode ser atribuída, fica evidente que a forma de perceber e lidar com a cenografia varia tanto (ou quase tanto) quanto variam as formas e estilos do fazer teatral de modo geral. Isso quer dizer que a cenografia pode ser entendida dentro dos processos criativos também de modos muito distintos. É possível considerá-la como um espaço a ser ocupado pelos atores, ou como uma área de jogo, como defendia Bertholt Brecht (ROUBINE, 1998); como um elemento de fato ativo nos discursos, não apenas gerais do espetáculo, mas das próprias construções corporais dos atores, entre outros fatores. Em síntese, as formas de denominar o que se considera cenografia se modificam ao longo da História do Teatro, pois mudam também as formas de abordar a arte teatral, seus processos criativos, as relações entre os artistas envolvidos e os embasamentos éticos, estéticos e políticos que a constituem.

É impreterível ressaltar, contudo, que apesar de discutir o teatro contemporâneo em diversos momentos (cuja delimitação terminológica apontarei mais adiante), a noção à qual me refiro quando me utilizo do termo *cenografia* neste estudo pode não estar necessariamente alinhada às tendências mais contemporâneas de encará-la. Justifico tal escolha partindo da reflexão de Giorgio Agambem (2009) acerca da *contemporaneidade*, segundo a qual: viver a contemporaneidade não seria necessariamente seguir as tendências de seu tempo, mas identificá-las, questioná-las e não coincidir com estas, mas propor-lhe alternativas. Em vista disso, o recorte acerca do tipo de cenografia que escolhi não vai tratar de tecnologias digitais, como *videomappings* ou *chroma-keys*; nem tampouco de uma noção de cenografia segundo a qual a música, a palavra e os sons poderiam ser tomados como formas de estabelecê-la, por exemplo. Almejo, sim, concentrar-me nas cenografias que trazem de fato uma materialidade, com volumes, texturas etc. Num mundo de telas, de imagens criadas por códigos binários, de espaços que praticamente nem são mais compartilhados¹⁰, vejo-me numa posição de demanda, de uma ânsia por espaços reais, ou melhor, materiais. Espaços de fato dotados de diferentes volumes, de estímulos ao tato, com cheiros, com sons. Espaços que habitamos com o corpo inteiro, feitos de algo além de luz.

Por conta disso, busco autores que poderiam, segundo determinados pontos de vista, ser considerados antiquados. Porque vislumbro ali possibilidades que valem ser resgatadas. Não para serem repetidas, mas como fontes de fios soltos que podem ser usados em novas tramas, criando novas conexões. Em vista das referências que utilizo, a noção de cenografia aqui (bastante voltada para suas materialidades e formas de habitar) poderia ser vista como

¹⁰ Especialmente no momento, com o distanciamento social devido à pandemia de Covid-19.

defasada. Embora, por outro lado, seja também uma noção contemporânea da cenografia entendê-la como “não simplesmente um produto parcial do teatro, mas como uma forma de encontro e trocas que se fundam sobre relações *espaciais* e *materiais* entre corpos, objetos e ambientes.” (MCKINNEY; PALMER, 2017, p. 2, tradução nossa, grifos nossos).

Apesar dessa suposta defasagem, creio que a abordagem que diz respeito às vivências e experiências que os espaços podem propiciar, às suas relações com os corpos ali inseridos (principalmente do ator, mas não exclusivamente) não são apenas pertinentes à contemporaneidade, mas também uma *necessidade* que eu, como indivíduo desta contemporaneidade, percebo como decorrente de suas tendências. Isto é, à luz de Agambem (2009), a supersaturação de “experiências” quase que exclusivamente via telas digitais é uma forte tendência de meu tempo que não almejo seguir cegamente. Pelo contrário, acredito que há uma ânsia (crescente, inclusive) por modos alternativos dos fazeres. Modos alternativos de viver e ter experiências. Reais, da presença, do toque, da comunhão. Não que a era digital não tenha suas incríveis vantagens, ou que elas devam ser ignoradas. Não é esse meu ponto. Meu argumento é que quanto mais digitais, restritos ou imaginários se tornam nossos espaços (seguindo as *tendências* contemporâneas), mais *necessárias* se fazem suas materialidades e as experiências que podem proporcionar. E por que o teatro não poderia ser um caminho para ajudar a atender essa demanda?

Sendo assim, este trabalho se debruça sobre *uma forma de fazer* (seja ela inovadora ou não), que, ao menos até onde percebo, está permeada pelas demandas, sonhos, inconsistências e contradições de seu tempo. Em outras palavras, proponho-me a refletir sobre a criação da cenografia e do desempenho do ator num sentido de pensar (ou repensar) um formato do fazer teatral, dentre incontáveis outros possíveis.

Destaco também que, com referência ao termo *contemporâneo*, no que concerne ao *teatro* contemporâneo, baseio-me numa distinção de períodos em parte históricos, em parte estilísticos da História do Teatro. Embora haja uma gama vasta e variada de autores que se debruçam sobre a separação e definição de diferentes momentos dessa História, *não almejo aqui delimitá-las com precisão ou esgotá-las*, uma vez que tal proposição não caberia no escopo deste trabalho. Esclareço, portanto, que ao referir-me a “Teatro Moderno”, refiro-me ao espectro temporal que circunda o início do século XX, associada à eclosão e desenvolvimento do movimento modernista (BERTHOLD, 2014), tanto na Europa quanto no Brasil. Ao falar de “Teatro Pós-Moderno”, refiro-me ao espectro de produções que se desenvolvem mais ou menos a partir do fim da 2ª Guerra Mundial até meados dos anos 1970

ou 1980. O “Teatro Contemporâneo”, portanto, remete às obras que são propostas desde meados dos anos 1980 até os dias atuais. Evidentemente, tais delimitações são vagas, espectrais e até mesmo um tanto arbitrárias para se discutir a História do Teatro de modo aprofundado ou preciso. Contudo, para o escopo deste trabalho, foram adotadas tais denominações de forma despretensiosa, com a finalidade única de *situar minimamente o leitor sobre as influências de certos contextos acerca de diferentes abordagens da cenografia*.

Vale ressaltar que os fatores históricos dos diferentes períodos e que acometem o fazer teatral, assim como a cenografia, não se baseiam apenas nos discursos que os constituem. O surgimento de diferentes materiais, modificações nas formas de se relacionar com o espaço e com os indivíduos, novas tecnologias, entre outros elementos (MOTTA, 2011) contribuem para as transformações do trabalho teatral. Embora não seja de interesse deste trabalho delimitar abordagens cenográficas específicas que se instalam no teatro contemporâneo, creio que *algumas* de suas características gerais devam ser notadas, a fim de melhor explicitar o contexto social, histórico e artístico no qual se insere esta pesquisa.

Primeiramente, aponto a tendência à relação discursiva que a cenografia tende a estabelecer *juntamente com outras linguagens da cena*, como aponta Jean-Pierre Ryngaert: “[...] podemos dizer que passamos, de uma prática do Teatro em que o texto *que faz sentido*, a uma prática em que *tudo faz sentido* e se inscreve em uma dramaturgia de conjunto.” (1998, p. 66, grifos do autor, *apud* MALETTA, 2016, p. 66). Em outras palavras, a cenografia tem suas potencialidades discursivas fortemente exploradas, operando (em consonância ou dissonância) com os demais elementos do espetáculo. É notada, ainda nesse sentido, uma necessidade de rever algumas noções dos edifícios teatrais como a separação arquitetônica e hierárquica entre os espectadores; e entre espectadores e atores (ASLAN, 2010), assim como os distanciamentos que tais estruturas representam à realidade do público de modo geral. Tais questionamentos, que permeiam tanto o trabalho do ator quanto a cenografia, são orbitados pelos esforços observados na contemporaneidade para envolver e se comunicar com o espectador contemporâneo.

Em segundo lugar, a relação entre as formas de conduzir a criação artística e as infraestruturas econômicas que a envolvem, como defende Walter Benjamin (*apud* SANTAELLA, 1982), se mostram também relevantes, no sentido em que os artistas de teatro acabam sendo conduzidos a uma prática em várias modalidades secantes e tangentes ao fazer teatral, como a sobreposição de funções artísticas e administrativas, por exemplo. Em outras

palavras, os artistas de teatro contemporâneos *tendem* ao multifuncionalismo, à autodidática e ao improvisado (funcional e burocrático).

Por fim, as expectativas que orbitam o ofício do ator na contemporaneidade operam em consonância com as multiplicidades de formatos e linguagens que acometem a cena de seu tempo. De modo geral, o ator, como aponta Pavis (2016), não se dedica mais a um trabalho apenas sobre si mesmo; há também uma demanda criativa que envolve a elaboração de convenções, um forte atrelamento a questões e práticas de ordem ética; uma tendência à autonomia; entre outros aspectos.

Considerando tais pontos, ressalto que a prática sobre a qual reflito não se pretende aplicável a quaisquer modalidades existentes de criação teatral. Vislumbro, inclusive, que um formato de coexistência de funções num mesmo artista seja viável, principalmente, em contextos nos quais a colaboração ou a coletivização de decisões e/ou ideias sejam práticas preconizadas e perpetradas pelo coletivo criador; a saber, processos de criação coletiva, colaborativa, coparticipativa, coletiva contemporânea etc. Isso não quer dizer que as estruturas seccionadas, hierarquizadas ou especializantes de funcionamento sejam inadequadas em absoluto. Mas um contexto em que o compartilhamento de ideias e tarefas é uma premissa ética e funcional do grupo me parece mais promissor à prática de confluência de funções teatrais. Este trabalho vislumbra suas reflexões em função desse tipo de organização criativa.

Essa forma de pensar a arte teatral, integrando funções como a cenografia e a atuação, pode ser observada como uma forma contemporânea de viver e propor o teatro. Retomando elaboração de Agambem (2009) acerca da *contemporaneidade*, é na identificação de tendências à fragmentação, rapidez e polarização de meu tempo que observo uma *demanda* de integração criativa, de estados perceptivos, de senso de comunidade e colaboração e complementação entre os heterogêneos. Proponho, portanto, esta reflexão sobre um formato que propicia a prática dessas formas alternativas de lidar com a arte, com a vida em coletivo e com as percepções sobre o próprio ser e o mundo. Parece utopia, mas é direcionamento.

MAPA DO PERCURSO

Esta dissertação foi construída como um “guia de estudos”, uma “caixa de ferramentas”, um convite para o ator contemporâneo que se interessa em aventurar-se a repensar seus campos de atuação nas artes do espetáculo; mais especificamente, na exploração da criação

cenográfica. Trata-se de uma pesquisa realizada a partir de estudos teóricos, organizados em função de três pilares principais de abordagem: conceitos técnico-artísticos da criação e composição cenográfica; o ator como habitante e criador do e no espaço; e procedimentos de criação cênica que associam o desempenho do ator e a cenografia. Adiante, descreverei cada um destes com mais detalhes.

Apesar do direcionamento da perspectiva sobre os espaços cênicos não se referir direta ou necessariamente às características e componentes arquitetônicos dos edifícios teatrais propriamente ditos; tomei a liberdade de associar as admissíveis correlações entre ambos os temas para construir a figuração sobre a qual se constrói a estrutura deste trabalho.

Sendo assim, o percurso investigativo baseado nos três pilares mencionados é conduzido numa analogia a uma espécie de trajeto percorrido por quem explora um complexo teatral. Da mesma maneira que esta apresentação, ou área de entrada, corresponde ao foyer deste “teatro”, outras áreas serão aqui figurativamente percorridas e exploradas. Cada uma correspondendo a componentes arquitetônicos passíveis de compor um complexo teatral ou centro cultural.

Cabe notar que tais “áreas” estão divididas em *Blocos* que, por sua vez, também numa analogia ao ponto de vista arquitetônico, remetem a diferentes estruturas (às vezes, até mesmo edifícios separados) de um mesmo complexo ou conjunto predial (BRANDÃO, 2008). Isso quer dizer que embora os *Blocos* façam parte de um mesmo conjunto, possuam estruturas similares e estejam diretamente associados e interligados, eles são relativamente independentes entre si. Foram construídos para se sustentarem sozinhos, embora sejam ricamente alimentados pela relação com os outros. Alguns assuntos, inclusive, são discutidos em mais de um *Bloco*, com diferentes enfoques em cada um. Ressalto que a divisão é proposta aqui unicamente como um modo de organizar as ideias discutidas, sendo estas frequentemente ligadas entre *Blocos* pelo que denomino *Saídas de emergência*. A ordem proposta para o trajeto entre os *Blocos*, portanto, é recomendada, mas não obrigatória. Segue, na Figura 2, uma ilustração de como esse mapa pode ser visualizado.

Figura 2 – Mapa do percurso



Fonte: da autora.

O primeiro *Bloco* desse percurso é o *Centro Técnico*¹¹, local onde costuma acontecer a construção de elementos cenográficos e de figurinos; bem como o armazenamento de materiais para tais construções, materiais de iluminação e afins. Nesse sentido, são abordados ali conceitos e exemplos de aplicações de elementos mais direcionados à criação cenográfica propriamente dita, com a finalidade de apresentar determinados elementos das Artes Visuais, da Arquitetura e outras áreas que foram e/ou são frequentemente utilizadas em função da cenografia. Trata-se de um lugar de instrumentalização artística e conceitual do ator que pensa a criação cenográfica.

O segundo *Bloco* é a *Sala de Estudos*, na qual são trazidas abordagens das teorias da genética da criação, da semiótica, da filosofia, entre outras áreas, a fim de fundamentar em termos teóricos características, funcionamentos e inerências da prática interdisciplinar criativa; das formas de experimentar e habitar os espaços; bem como de alguns fundamentos de construção de sentidos por meio destes.

O terceiro *Bloco* é a *Sala de Ensaio*, na qual são apontados alguns procedimentos cênicos que suscitam a integração prática do processo criativo do desempenho com o da

¹¹ De modo algum almejo com esta analogia criar relações de hierarquização entre os referidos *Blocos* e seus temas. Dadas algumas heranças histórico-sociais do contexto das produções artístico-teatrais dos últimos séculos, seria possível que uma leitura de relações hierarquizadas entre diferentes abordagens da prática e dos estudos teatrais fosse feita, num movimento de diferenciar tais abordagens em termos de juízo de valor. Entretanto, em momento algum neste trabalho defendo ou realizo distinções a critério de supostas importâncias ou *status* dos âmbitos da criação teatral. A analogia com o edifício/espaço teatral é utilizada única e simplesmente com o intuito de ilustrar, ou ainda, propor uma analogia, entre experiências e conhecimentos e os espaços nos quais se inserem, sendo essa associação um argumento que também é desenvolvido nesta dissertação.

cenografia; bem como a confluência das teorias abordadas na *Sala de Estudos* com a aplicação dos elementos e conceitos levantados no *Centro Técnico*. Trata-se de sugestões de caminhos criativos para o desenvolvimento experimental da proposta deste trabalho.

Por fim, o percurso da exploração aflui para a *Coxia*, área de concentração onde se revisam aprendizados e construções prévias. Trata-se de uma área de repouso e, ao mesmo tempo, de transição, que aponta para outro local de atuação. Na *Coxia* são propostas reflexões sobre as informações levantadas, aspectos lacunares da exploração e são indicados caminhos para os próximos passos desta jornada investigativa.

As portas/páginas estão abertas! Bom passeio!

1 CENTRO TÉCNICO: ELEMENTOS E CONCEITOS DE BASE PARA A COMPOSIÇÃO CENOGRÁFICA

Adentrando o *Centro Técnico* desta dissertação observam-se ferramentas, materiais, profissionais da criação visual. Este *Centro Técnico* se propõe como uma espécie de acervo: de informações sobre as utilizações de determinados elementos visuais básicos; de condutas e percepções de determinados artistas sobre tais elementos; de alguns usos desses elementos na cena teatral e suas influências sobre a mesma. Neste *Bloco*, portanto, não serão encontradas instruções sobre *como fazer*: como construir uma estrutura; como cortar ou tingir determinada peça etc. O acervo do qual este *Centro Técnico* dispõe está muito mais ligado ao esclarecimento de conceitos e reflexões sobre suas utilizações e relações, considerando as demandas e implicações que apresentam para a cena e para o ator. A discussão, portanto, está orientada pelas perguntas: *Quais são alguns dos elementos que fazem parte das construções espaço-visuais da cena cujo conhecimento pode ser útil para a associação da cenografia ao trabalho desse ator que a cria juntamente com seu desempenho? Quais são algumas das maneiras que tais elementos podem influenciar o desempenho do ator?*

A fim de levantar possíveis hipóteses para tais questões, percebo como necessário retomar a discussão introduzida no *Foyer* deste estudo acerca de *possíveis* definições do termo *cenografia* e suas flutuações. Vale notar que, mesmo dentro de um determinado período histórico, as ideias acerca da noção de cenografia *tendem a variar bastante de cenógrafo para cenógrafo*; de artista para artista. É nesse sentido, inclusive, que a cenógrafa Pamela Howard introduz sua obra *O que é cenografia?* (2015) apresentando diferentes conceitos de cenografia, defendidos por diferentes cenógrafos. O cenógrafo J. C. Serroni propõe uma abordagem similar quando elenca inúmeros profissionais da cenografia na obra *Cenografia brasileira* (2016) e discute as diferentes formas de desenvolver o trabalho cenográfico de cada artista.

Sendo assim, é de fácil inferência a condição de que os elementos tomados como “fundamentais” para o desenvolvimento de uma cenografia variam amplamente, em função dos incontáveis modos de lidar com a concepção de *cenografia* e seus processos. Portanto, a hipótese levantada aqui *não* pretende se estabelecer como um cânone, uma verdade única, universal, absoluta e inquestionável acerca de quaisquer concepções possíveis de cenografia.

Não é isso, de modo algum, o que almejo aqui. Dado o *tipo de cenografia*¹² sobre a qual estou me dispondo a discutir e com base nos estudos que realizei, bem como no meu percurso até aqui, levanto como hipótese para a pergunta deste *Bloco* que: *cores, texturas, formatos, tamanhos, organizações de espaços e dinâmicas são aspectos da cenografia que influenciam o trabalho de ator por meio da percepção, dos afetos que esta suscita, de modo que podem intervir na experiência vivida pelo ator em cena, seja pelas possibilidades de relação com os discursos, seja por suas organizações estéticas; e, frequentemente, ambas.*

Antes de adentrar as discussões propriamente ditas em função da questão do *Bloco* e dos elementos listados, creio serem importantes algumas considerações preliminares acerca do assunto e que podem elucidar alguns dos contextos e fundamentações gerais de minhas escolhas concernentes à hipótese proposta.

A primeira é que a linguagem (ou as linguagens) sob a qual a cenografia se estabelece não é exclusivamente sua. Na verdade, trata-se de um campo inerentemente interdisciplinar, que envolve aspectos das artes cênicas, artes visuais, arquitetura, engenharia, dentre outras. Nesse sentido, Howard defende: “Basicamente, a linguagem da cenografia é a linguagem da arte, com um vocabulário comum: fala de volumes, espaços, cores, escalas e materiais não como conceitos abstratos, mas como caminhos práticos para decifrar o código dramático.” (2015, p. 261). Assim, os elementos listados na reflexão da pergunta deste *Bloco* estão inseridos no contexto desse “vocabulário comum” apontado por Howard.

Cabe lembrar, contudo, que tal concepção consiste de uma forma relativamente recente de encarar a criação cenográfica. Um dos pontos-chave na construção dessa noção foi o entendimento da cenografia como imagem fundamentada por elementos da composição visual e espacial, que se popularizou com o movimento Simbolista, por volta do início do século XX, como aponta Roubine:

[a partir dos Simbolistas] As pessoas tomam consciência, por exemplo, de que aquilo que o espaço cênico nos faz ver é uma imagem [...] organizada, animada... [...] a preocupação dominante não é mais a fidelidade ao real, mas a organização das formas, a relação recíproca das cores, o jogo das áreas cheias e vazias, das sombras e das luzes etc. A encenação moderna perpetuará essa tomada de consciência [...]. (ROUBINE, 1998, p. 32)

Tendo isso em mente, vale considerar que muito do que é apontado neste *Bloco* dialoga com essa forma de entendimento da cenografia, principalmente no que concerne ao não

¹² O qual, com muita probabilidade, talvez não seja o mais revolucionário, ou mais na moda, principalmente em tempos pandêmicos; mas que, principalmente por isso, vislumbro como necessário, como discutido no *Foyer* deste trabalho.

esforço de representação fiel do real e à exploração das potências imanentes das características (principalmente as materiais) dos espaços e seus modos de configurá-lo. Conseqüentemente, é muito possível que os argumentos levantados aqui não possam ser aplicados à análise de produções cenográficas mais antigas, (do século XV ou XVI, por exemplo) cujo relacionamento com o fazer teatral e suas proposições estéticas eram estabelecidos de outras maneiras, a saber, por vezes, num sentido muito mais decorativo do que discursivo (BERTHOLD, 2014); nem, tampouco, defendo que sejam necessariamente diretrizes para lidar com determinadas abordagens contemporâneas, como cenografias virtuais, os *chroma-keys* do teatro online ou as composições estéticas com projeções de *videomapping*, por exemplo. Como já apresentado no *Foyer*, o recorte de cenografia que discuto se volta para abordagens que não sejam predominantemente digitais, mas sim, que sejam provocadas por diálogo e manejo das materialidades e das presenças dos elementos espaciais de modo que também não sejam limitados à decoração ou à reprodução *ipsis litteris* de uma realidade como regra.

Mesmo no que concerne à cenografia moderna, pós-moderna e contemporânea, suas concepções em torno de definições (como já mencionado no *Foyer*), e do caráter dessa imagem que propõe, apresenta incontáveis variações. Um relativo consenso, entretanto, pode ser observado na consideração da cenografia como a *organização de uma “imagem espacial”* (MOTTA, 2011) para a cena. Todavia, os mecanismos de construção de tal imagem; de exploração de suas possibilidades; bem como da multiplicidade dos espaços em que se esta instala, principalmente na contemporaneidade, são variáveis bastante oscilantes no contexto cênico atual e, segundo Motta (2011), as mudanças nesse sentido vêm acontecendo de maneira rápida e substancial nas últimas décadas.

Outra diretriz que conduziu a escolha dos elementos doravante elencados, assim como o direcionamento das discussões que os orbitam, é uma abordagem da cenografia afim àquela proposta pela cenógrafa canadense Cassandre Chatonnier: “Com efeito, a cenografia não parece ter que ser pensada unicamente como um espaço a ser visto pelos espectadores, mas também como um espaço a ser vivido pelos atores.” (2016, p. 1, tradução nossa). Essa noção, que será investigada e expandida ao longo do trabalho, dialoga com a segunda parte da pergunta norteadora do *Bloco*, no sentido que um espaço que é vivido pelo ator lhe afeta e suscita influências, provocações e afetos sobre seu desempenho.

As seções a seguir, portanto, vão discutir os elementos listados na hipótese da pergunta do *Bloco*. Reforço que as divisões entre seções (analogamente às divisões dos *Blocos* deste

trabalho) são uma forma de *organizar* o estudo na tentativa de facilitar a elaboração e a leitura deste material. Portanto, não se trata de uma defesa de que tais elementos estão isolados entre si ou das teorias e fundamentações que envolvem seus processos de criação e recepção. Trata-se de uma divisão por enfoques, e nesse contexto, relativamente arbitrária de discussões que se interligam e se complementam mutuamente.

1.1 COR E TEXTURA

Inserida na provocação apontada no início deste bloco, esta seção visa se debruçar com ênfase sobre os elementos *cor* e *textura*, apontados na hipótese, orientada, mais especificamente, pela questão: *De que maneiras as cores e texturas podem afetar os indivíduos e, nesse contexto, quais seriam algumas formas de utilizá-las como ferramenta para a composição cênica e como parte do jogo do ator?*

A hipótese para tal questão é de que *as cores e texturas afetam a percepção do indivíduo por meio de aspectos físicos, fisiológicos e culturais-simbólicos, que podem ser usados na construção de atmosferas, na elaboração de discursos e na intervenção sobre a experiência do ator em cena*. Tal hipótese se ancora por apontamentos da Teoria das Cores, discutidos por Luciana Silveira (2015), que, evidentemente, se debruça especificamente sobre o estudo da cor. Contudo, vislumbro que tais aspectos podem também ser colocados à luz das discussões em termos de texturas, cujas especificidades serão também um pouco discutidas nesta seção.

Por conta desse ancoramento, o primeiro item da discussão acerca das sensações e percepções dos indivíduos se investe sobre as influências das cores sobre os observadores de modo geral. Em seguida, a discussão se aprofunda nas maneiras que esses “mecanismos” de percepção da cor podem ser utilizados na construção de discursos, de composições e de desempenhos. Por fim, a discussão se volta para as texturas, lançando luz sobre algumas das particularidades sensoriais e materiais que envolve a utilização das texturas, também no sentido de pensar suas possibilidades de utilização na construção de discursos, composições e desempenhos¹³.

¹³ Vale notar que esses três aspectos não são independentes nem se excluem entre si. Pelo contrário: na arte teatral, estão diretamente associados uns aos outros, muitas vezes até se sobrepondo, complementando ou atraindo. A divisão foi feita apenas para facilitar a elaboração e, conseqüentemente, o entendimento dos argumentos apresentados.

1.1.1 Como as cores afetam os indivíduos?

Com o intuito de elucidar as afetações que se estabelecem no indivíduo observador das cores, Silveira (2015) defende que a forma de vê-las não consiste de uma regra, ou conjunto de regras absolutas. A autora defende, na verdade, que os modos de receber as cores são aprendidos pelos indivíduos em seus processos de formação cognitivos e sociais. Portanto, apesar de haver um campo da Teoria das Cores que organizam as significações atribuídas pelas cores, inclusive em formato de dicionários¹⁴, é fundamental lembrar que tais construções variam entre contextos culturais, históricos e sociais, como aponta Silveira:

[...] é essencial que se saiba que é dentro das fronteiras da nossa cultura que se aprende a ver a cor, seus significados, seus usos, seus indícios e suas sensibilidades e que, principalmente, se faz parte da construção desses significados, usando os objetos que trazem consigo a cor. Neste momento, então, completa-se a “percepção” da cor, o que antes só se chamava “sensação”. (2015, p. 115)

A fim de entender a distinção entre *sensação* e *percepção* das cores apontada pela autora, é necessário considerar que há três aspectos principais na abordagem do estudo da cor, são estes: físicos, fisiológicos e cultural-simbólicos (SILVEIRA, 2015). O aspecto físico abarca questões da física ótica que fundamentam a existência e funcionamento das cores, como comportamentos da luz, composição das ondas e dos feixes luminosos etc. O aspecto fisiológico está relacionado aos funcionamentos dos órgãos da visão e do processamento das informações óticas que chegam ao observador; isto é, como os olhos captam a luz e como essas informações são processadas pelo sistema nervoso. Por fim, o aspecto cultural-simbólico trata de como essas informações são interpretadas pelo indivíduo, estando sujeitas a construções de sentido prévias efetuadas no processo de aprendizagem cognitivo, social, intelectual e emocional do mesmo (SILVEIRA, 2015).

Ainda segundo a autora, a *sensação* das cores envolve os seus aspectos físicos e fisiológicos. Já sua *percepção* envolve, para além destes, o cultural-simbólico. Assim, é possível afirmar que apesar de serem elementos diferentes, cada um com suas dinâmicas de funcionamento próprias, *sensação* e *percepção* das cores são fenômenos interdependentes

¹⁴ Como na obra *Psicologia das cores* (2013), em que a autora, Eva Heller, faz um levantamento estatístico com indivíduos da Alemanha acerca do que cada cor significa ou remete para aquela população, num dado período histórico, bem como suas relações com a linguagem falada e outros repertórios culturais.

entre si.¹⁵ Mais especificamente, “[...] a percepção é a elaboração, análise e sintetização da sensação.” (SILVEIRA, 2015, p. 115). Por este motivo, não adentrarei em especificidades que concernem aos mecanismos dos aspectos físicos, fisiológicos e cultural-simbólicos nesta dissertação. As discussões acerca da cor orbitarão aqui a noção de *percepção*, considerando as formas de trabalho e manipulação das cores em função desta, justamente por se tratar de uma espécie de síntese de tais aspectos.

Os efeitos perceptivos da cor estão de fato relacionados com a construção simbólica social e coletiva das mesmas, mas não apenas. De acordo com Silveira (2015), é preciso também levar em conta os efeitos psicológicos de tal construção. Isto é, como as cores são capazes de afetar o humor dos seres humanos. É nesse sentido que Rudolph Arnheim estabelece a relação entre cores e emoções. Segundo o autor:

Em ambos os casos [emoção e percepção da cor], tendemos a ser receptores passivos de estimulação. A emoção não é o produto da mente ativamente organizadora. Ela apenas pressupõe um tipo de abertura, que, por exemplo, uma pessoa deprimida pode não ter. A emoção nos atinge como faz a cor. (ARNHEIM, 1980, p. 326)

A cor, nesse sentido, se estabeleceria como um agente de afetação do indivíduo que a contempla, fazendo deste o sujeito de uma experiência. Evidentemente, isso não significa que a experiência com as cores seja exclusivamente de passividade. Trata-se de uma *tendência* para tal forma de percepção, e não de uma regra inflexível. Arnheim (1980) defende, assim, que a percepção da cor seria, de fato, mais passiva enquanto a percepção da forma seria mais ativa, num esforço de organizar e interpretar sua configuração e seus possíveis significados. Entretanto, a percepção da forma também envolveria uma afetação resultante de certa passividade, da mesma maneira que a contemplação da cor contaria com uma percepção ativa num esforço intelectual de organização.

Nesse sentido, tais teorias podem ser tomadas como corroborantes de parte da hipótese da questão dessa seção, isto é, as cores, de modo geral, afetam os indivíduos no sentido de modificarem a experiência vivida pelo sujeito que as observa. Tal afetação pode se dar tanto no plano das emoções, quanto da organização intelectual, segundo as construções cultural-simbólicas de seu contexto.

¹⁵ *Saída de emergência*: as noções de *sensação* e *percepção* são retomadas na *Sala de Estudos* desta dissertação, com ênfase em suas relações com os espaços e movimentos criadores dos indivíduos.

1.1.2 Como as cores podem afetar os discursos, as composições e os desempenhos?

Como discutido anteriormente, um aspecto-chave da consideração sobre a cor no espaço cênico é a sua capacidade comunicativa, seja pela via simbólica, como ferramenta para a composição etc. Howard (2015) defende, inclusive, que cor e composição, bem como a manipulação da relação entre ambas, são o cerne do trabalho de um cenógrafo. Ainda segundo a autora, a cor e “sua colocação e manipulação dentro da composição da imagem - é a ferramenta que modifica de maneira fluente e orgânica o espaço cênico.” (HOWARD, 2015, p. 143).

Tal maneira de considerar a cor, também como apontado anteriormente, está diretamente ligada ao trabalho com as emoções de seus observadores, sejam estes público ou atores em cena. É nesse sentido que Howard também defende a capacidade das cores de “liberar a ressonância emocional da peça.” (2015, p. 127). A autora aponta que, em seu processo criativo, a sintetização da força emocional de um espetáculo acontece, em primeira ordem, com o uso das cores (HOWARD, 2015). Nesse sentido, é possível perceber sua importância como uma orientadora da percepção dos indivíduos, uma vez que opera diretamente sobre a construção de uma determinada atmosfera.

É por esse viés de utilização que Adolphe Appia ([1964?]¹⁶) defende o que chama de *cor viva*, isto é, a cor que ocupa seu lugar na composição espacial da cena, dotada de significação estética e discursiva para além da mera representação. Para o autor, as cores em colaboração com a luz, deveriam possuir capacidades sugestivas (APPIA, [1964?]), indicando tensões, destacando objetos, auxiliando o ator em seu desempenho.

Considerando essas possibilidades, vale apontar que Howard (2015) destaca também os casos em que se trabalha com grandes escalas na cenografia. A autora defende que nessas condições, em que os pontos de atenção da cena podem ser mais dispersos, a cor se mostra como decisiva para “amarrar” a composição do espaço. A cor, portanto, apresenta-se como um ponto-chave nos casos em que se trabalha em espaços teatrais não convencionais, constituindo-se de um agente unificador do espaço cênico que tende a se dispersar devido à sua própria natureza não orientada para a prática teatral. Isso se mostra relevante na consideração do trabalho desse atuante-cenógrafo, uma vez que o estabelecimento de pontos de atenção pode auxiliar a condução do desempenho pelo ator, que encontra aspectos de

¹⁶ Essa notação da data de publicação entre chaves e acompanhada de ponto de interrogação é normativa atual da ABNT para quando a obra consultada não é datada, mas há uma estimativa de ano da publicação.

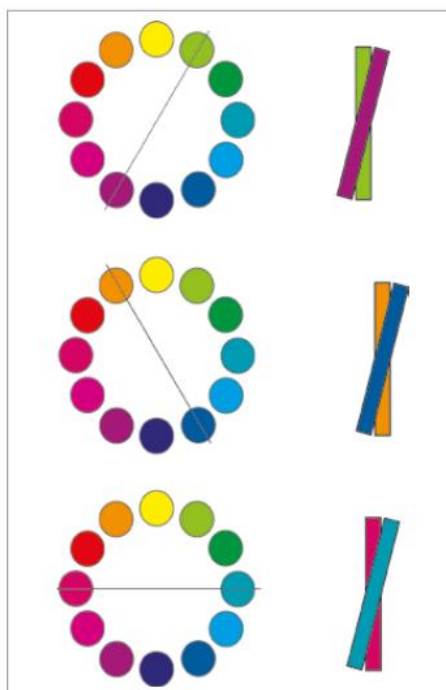
ancoragem fazendo dialogar sua área de jogo com os discursos e/ou atmosferas que deseja vincular e compor com o espaço associado ao desempenho.

De maneira análoga, pensando no aspecto de direcionamento da atenção do espectador, que frequentemente pode estar associado ao desempenho, as cores também podem ser utilizadas para criar pontos focais tanto do espaço, quanto ao longo do espetáculo, auxiliando na condução dos discursos (HOWARD, 2015) e do desempenho (APPIA, [1964?]). Nesse sentido, elucida-se, assim, mais uma maneira de utilizar as cores no trabalho associado de construção da cenografia e do ator. O procedimento *Monólogos Autorais*¹⁷ pode ser um exercício interessante para que essas possibilidades de elaboração discursivas de construção da cenografia e desempenho sejam investigadas.

É importante dizer que o estabelecimento de pontos focais nas cenas, quando realizado com auxílio das cores (ou por meio destas), frequentemente se manifesta por jogos de contrastes; e os contrastes com cores podem ser estabelecidos de inúmeras maneiras. No contexto de justaposição de cores, considerando uma composição cenográfica, por exemplo, o campo de estudos da Teoria das Cores prevê inúmeros esquemas de combinações que exercem diferentes influências sobre seus observadores (atuantes e público). Silveira (2015), por exemplo, discute que a justaposição de cores quentes com cores frias gera destaques entre si, enquanto a justaposição de duas cores quentes atenuaria o “calor” de ambas, o mesmo ocorrendo com a justaposição de cores frias. Ainda considerando o trabalho com contrastes para a criação do atuante-cenógrafo, outro exemplo de Esquema de Combinação de Cores estudado pela Teoria das Cores é a justaposição de cores complementares entre si, que opera no sentido de equilibrá-las. que é o que chama de *combinações de equilíbrio*, (SILVEIRA, 2015). Um exemplo desse tipo de esquema é a utilização de *cores diádicas complementares*, ou seja, o emprego de duas cores que se complementam entre si, posicionadas em oposição no Círculo Cromático, como indicado na Figura 3. Este, segundo Silveira (2015, p. 134), “é o perfeito exemplo de conforto visual, no sentido fisiológico, e conforto simbólico, no sentido psíquico.”

¹⁷ *Saída de emergência*: Ver com mais detalhes sobre o procedimento *Monólogos Autorais* na seção 3.4.

Figura 3 – Esquemas de Combinação de Equilíbrio com Diádicas Complementares



Fonte: SILVEIRA (2015, p. 134)

Outra maneira de estabelecer tais contrastes e pontos focais para os observadores é utilizar as cores de modo pontual dentro de uma cenografia predominantemente acromática¹⁸. Nesse caso, atende-se à sugestão de economia no uso das cores, apontada por diversos cenógrafos como Howard (2015) e Craig (ROUBINE, 1998), por exemplo. Como dito anteriormente, os pontos de destaque de tais elementos cenográficos podem orientar os discursos, intervindo na cenografia, bem como no desempenho.

Um exemplo dessa forma de utilização em meu percurso foi o espetáculo *Vértices, sobre Hamlet*¹⁹ (2017), no qual atuei como atriz e a cenografia foi desenvolvida coletivamente pelos dois atuantes e a codiretora, e no qual todos os elementos cenográficos da cena, inicialmente, eram pretos, brancos ou cinzas. À medida que o espetáculo progride, mais elementos (em sua maioria coloridos) são inseridos nas cenas e ali vão ficando, preenchendo o palco cada vez mais até o fim, em que há elementos, pedaços e restos de coisas espalhadas pela cena. A Figura 4 apresenta uma parte dessa cenografia em estágios iniciais do desenvolvimento do espetáculo.

¹⁸ Composta por preto, branco e tons de cinza (SILVEIRA, 2015).

¹⁹ Uma produção do *Avessos Núcleo*, codirigido e coescrito com Marthins Machado e Lara Couto.

Figura 4 – Parte da cenografia de *Vértices* no início do espetáculo



Fotógrafo: Octávio Lucas, 2018.

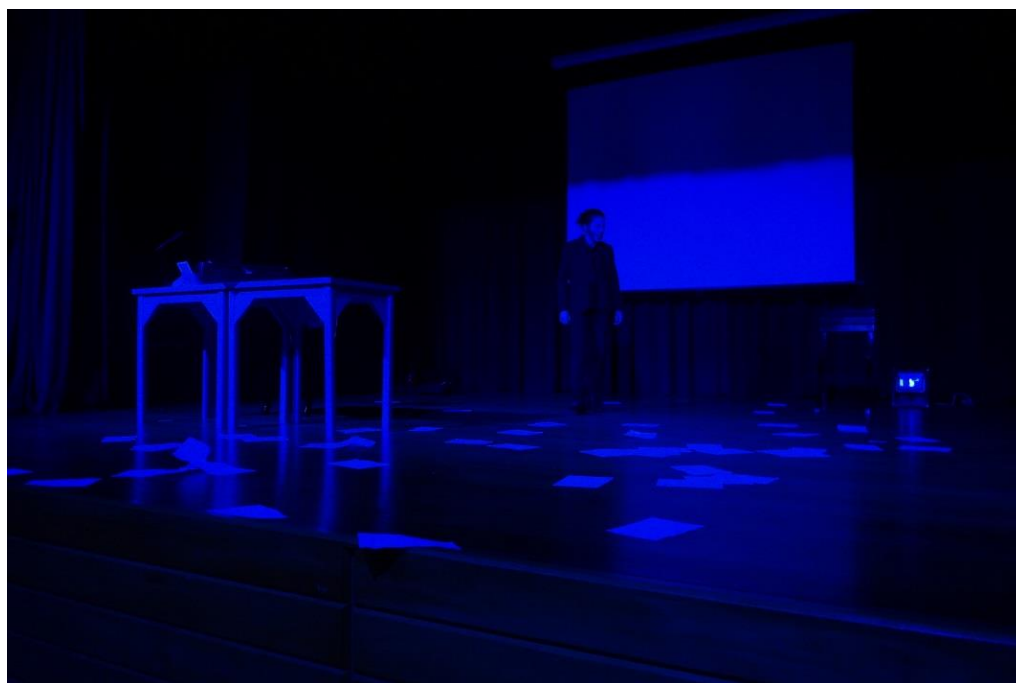
Dialogando com espectadores e com a equipe, chegamos à conclusão, na época, que a impressão que permanece com o público é que o espetáculo é bastante colorido, apesar de a maioria dos elementos cenográficos serem pretos e brancos. Como isso se explica? Por meio de dois aspectos principais: o primeiro deles sendo a iluminação, constituída de refletores de teatro tradicionais e por projeções. O uso de pouca variedade de cores na iluminação, frequentemente sem misturá-las entre si, usando banhos gerais de luzes coloridas, acabava por criar no observador (espectadores e atuantes) essa constante impressão de fortes presenças de cores no espetáculo. Nos casos em que havia mistura, cada cor era direcionada a uma superfície branca distinta, de modo que cada uma refletisse uma cor diferente, criando, assim, zonas efêmeras no palco, delimitadas pelas cores.

Ao discutir cores na cenografia e no trabalho do ator, seria, a meu ver, uma lacuna grave não mencionar as influências que a iluminação pode exercer no trabalho de atores, cenógrafos e, conseqüentemente, atores-cenógrafos. Devido ao escopo deste trabalho, não entrarei em detalhes sobre os impactos das cores provenientes da iluminação (ou mesmo sobre diferentes temperaturas de cores brancas). Um ponto que creio ser importante ressaltar, contudo, é a potencialidade que a iluminação cênica possui de mudar instantaneamente as cores da cenografia. Sobre tal relação entre luz e cor no espaço cênico, Appia defende:

A cor, pelo contrário, é um derivado da luz; é dependente dela e, sob o ponto de vista cênico, depende de duas maneiras distintas: ou a luz se apodera dela para a restituir, mais ou menos móvel no espaço e, neste caso, a cor participa do modo de existência da luz; ou a luz se limita a iluminar uma superfície colorida, a cor continua ligada ao objeto e não recebe vida senão desse objeto e por variações de luz que o torna visível. (APPIA, [1964?], p. 99)²⁰

É possível constatar, portanto, que a maneira com que a luz torna o objeto visível é também dependente da coloração desta iluminação fornecida à cena. Para que o ator-cenógrafo se utilize com sucesso dessas relações, defendo que vale dedicar um pouco de seus estudos sobre como as cores da iluminação interagem com as cores dos pigmentos da cenografia, que é por mistura *subtrativa*²¹ (SILVEIRA, 2015). Voltando ao caso de *Vértices*, o fato de a cenografia ser predominantemente preta e branca auxiliou no reforço das cores da iluminação: as superfícies pretas permaneciam pretas, enquanto as superfícies brancas refletiam as mesmas cores da luz da cena, como pode ser visto no exemplo da Figura 5.

Figura 5 – Parte da cenografia inicial de *Vértices* com banho de luz azul



Fotógrafo: André Bechior, 2017.

Considerando a questão dos impactos das cores sobre seus observadores é importante notar que nem sempre estas chegarão da mesma maneira para atores e público. Portanto, faz-se necessária a atenção do ator que pretende criar a cenografia, no sentido em que, dadas as

²⁰ Este e os demais textos oriundos desta referência foram livremente adaptados por mim para a língua portuguesa brasileira a partir do português europeu, original da obra consultada.

²¹ O mesmo mecanismo da mistura entre pigmentos, que se diferencia da mistura de duas luzes de cores diferentes (*aditiva*). Por exemplo, enquanto na *síntese aditiva* a mistura entre o verde e o vermelho resulta numa tonalidade amarelada; na *síntese subtrativa*, a mistura entre tais cores tende para um marrom escuro, próximo ao preto (SILVEIRA, 2015).

diferentes distâncias e relações que o ator estabelece com as cores da mesma, o espectador poderá ler alguns aspectos discutidos (como amarrações de espaço e pontos focais) de modo diferente da experiência vivida por meio do desempenho. Em outras palavras, a maneira segundo a qual o atuante *vive* o que mostra pode ser diferente da maneira segundo a qual aquilo que mostra é *visto* por outrem. Aspectos como escala e posicionamento²² são fortemente relevantes na relação estabelecida com as cores de uma composição, e como tais aspectos variam de acordo com distintos pontos de vista, isso explica por que os efeitos decorrentes da composição cromática eventualmente divirjam entre atores e espectadores. Vale notar que tal divergência não necessariamente consiste em um problema, podendo ser utilizada conscientemente pelo criador da cenografia (cenógrafo ou atuante-cenógrafo) a fim de explorar artística e esteticamente tais discrepâncias perceptivas.

O segundo aspecto que responde como o espetáculo *Vértices* pôde ser considerado como *colorido* apesar da base de sua cenografia ser preta e branca, é a introdução de elementos com cores vibrantes à cena. Considerando a relação do uso das cores com o desempenho dos atores no espetáculo, bem como com as construções de discursos ao longo de seu desenvolvimento, era notável seu atrelamento aos momentos mais dilatados, de manifestações de um caráter de certa “loucura”²³ das personagens. O espetáculo trazia uma espécie de releitura das jovens personagens de Shakespeare no texto *Hamlet*: Hamlet e Ofélia, debatendo questões de gênero, depressão, solidão e absurdos da existência. Houve cenas em que a ideia a ser transmitida era justamente trabalhar momentos de quebra, com desempenhos que tendiam para uma certa esquizofrenia, como um escape dos discursos mais intelectuais e reflexivos, estabelecendo uma espécie de jogo entre a “loucura de Ofélia” e os elaborados “debates internos” de Hamlet.

Com isso em mente, as cores eram introduzidas em seu maior volume ou com maior foco nesses momentos de “loucura”. A presença das cores brilhantes era utilizada por mim, como atriz do espetáculo, como um impulso, um gatilho para introduzir tal estado no desempenho da cena. Especificamente, havia uma cena em que Hamlet (minha personagem) “brincava” com alguns crânios (entre 5 e 7 unidades) de cores muito brilhantes²⁴ e fortes sob

²² *Saída de emergência*: para discussões mais aprofundadas sobre tais fatores, ver as demais seções deste *Bloco*.

²³ Utilizo aqui o termo *loucura* segundo seus usos mais frequentes no senso comum da sociedade, sem almejar entrar em suas conceituações ou debates sobre as especificidades psicopatológicas que possam estar envolvidas no significado real (ou mais apropriado) desta palavra.

²⁴ Alguns outros elementos coloridos introduzidos na cena foram flores, caixas, luminária com lâmpada colorida, entre outros.

uma luz azul que os destacava ainda mais. Esta cena era concentrada na metade esquerda do palco e eu estava só em cena. A Figura 6 ilustra parte deste momento.

Figura 6 – Cena de *Vértices* com alguns crânios



Fotógrafo: André Behcior, 2017.

Assim, o foco instaurado com as cores dos crânios se estabelecia nesta região do palco, tanto para mim, quanto para os espectadores. Entretanto, a cena seguinte se estabelecia com a entrada silenciosa de Ofélia, com seu figurino também colorido (manifestando agora sua loucura quase permanente), pelo lado direito do palco. Para mim, dando continuidade à cena e focada no desempenho com meus crânios coloridos, suas cores ainda eram as únicas que me afetavam. As cores de Ofélia não estavam em meu campo de visão até que esta começasse a falar. Mas, para o público, a divisão de foco se tornava clara desde o momento de sua entrada, principalmente com as novas manifestações cromáticas em cena. Há neste momento, portanto, dois focos estabelecidos com o auxílio de cores para o público, enquanto para mim, como atriz, ainda há apenas um.

É nesse sentido que reforço a ideia de o atuante-cenógrafo, apesar de estar orientando seu desempenho pelas escolhas cenográficas e vice-versa num processo de retroalimentação, é necessário também que se lembre, retomando Chatonnier (2016) e expandindo a noção que propõe, que a cenografia não se trata apenas de um espaço a ser visto pelo público, mas também ser *vivido* por atores e público. É pensando um formato análogo de integração que

Appia defendia sua idealização quanto à cenografia, isto é, tendo em vista as relações estabelecidas com o ator:

Certos pormenores do espaço, da cor fixada, junto às flutuações de luz, de cor ambiente, de obstruções parciais projetando sombras mais ou menos móveis e que nada significam de preciso, mas contribuem para a vida do movimento, são dessa ordem [que expressam sem precisar explicar]. Sempre com a condição do corpo as agregar como fazendo parte da sua criação no espaço. ([1964?], p. 120)

É segundo tal linha de pensamento que a instauração dos momentos de “loucura” em *Vértices* se desenhava com auxílio das cores da cena, sem deixar de dialogar, evidentemente, com as movimentações corporais, desenhos vocais e demais componentes do desempenho dos atuantes.

O ator, mesmo num sentido mais tradicional do termo e de acordo com o argumento de Appia na citação anterior, pode ser considerado o agente da movimentação e da ação do espetáculo, e participa assim da composição do espaço por meio de seus movimentos e relações estabelecidas com os demais elementos da cena. No contexto da prática que investigo neste trabalho, a participação do ator se daria numa intensificação dessa proposta, indo além de guiar as escolhas de outro artista, e sim, assumindo esse lugar uma vez que “penetra ele próprio nessa luz e realiza, em duração, o que o pintor só teria podido conceber no espaço.” (APPIA, [1964?], p. 120).

Remontando especificamente ao diálogo com as cores, os movimentos da cena, portanto, acabam agindo em cooperação com estas, orientando os processos perceptivos tanto dos atores quanto dos espectadores. Discorrendo sobre tal relação entre cor, movimento e percepção, o filósofo Maurice Merleau-Ponty defende²⁵:

Só se compreende a significação motora das cores se elas deixam de ser estados fechados sobre si mesmos ou qualidades indescritíveis oferecidas à constatação de um sujeito pensante, se elas atingem em mim uma certa montagem geral pela qual sou adaptado ao mundo, se elas me convidam a uma nova maneira do avaliar [...]. (1999, p. 283)

Considerando a pergunta norteadora desta parte da discussão, portanto, os argumentos levantados aqui conduzem à corroboração da hipótese de que as cores afetam a tríplice desempenho, discurso e composição afetando a experiência e percepção de seus observadores (atores e espectadores) por meio do resultado do amálgama de seus aspectos cultural-simbólicos, físicos e fisiológicos, bem como em função das interações espaço-visuais

²⁵ *Saída de emergência*: para maiores aprofundamentos sobre as relações perceptivas de um espaço com as criações ou experiências que ali são engendradas, ver a *Sala de Estudos* desta dissertação.

propostas no contexto da encenação. Os espectadores são afetados em suas sensações e percepções do que é visto; atores, analogamente, são afetados em sua experiência de modo que esta está diretamente associada a seu desempenho.

Os procedimentos *Viewpoints de arquitetura* e o *Rasaboxes* podem ser exercícios interessantes para o ator-cenógrafo desenvolver e explorar desempenhos e respostas emocionais associados às cores, entre outras possibilidades²⁶.

1.1.3 Como as texturas podem afetar os discursos, as composições e os desempenhos?

As reflexões que orbitam as influências das texturas sobre os discursos, desempenhos e composições cênicas incorrem em considerações acerca das relações tácteis que envolvem a experiência da textura. Considerando o ator, ou ainda o ator-cenógrafo, que almeja lidar com os espaços no sentido de habitá-los, cabe levantar algumas reflexões sobre os caracteres sensoriais da percepção relativos às texturas.

Como sugerido inicialmente, e talvez seja esta a consideração mais óbvia, a percepção da textura está diretamente relacionada ao contato da pele do indivíduo com as superfícies dos espaços, pois como indica Juhani Pallasmaa, “A pele lê a textura [...], densidade e temperatura da matéria”. (2006, p. 33, tradução nossa). Essa relação tátil com elementos da cenografia, contudo, frequentemente se estabelece com ênfase em função do ator. Mesmo em espetáculos mais intimistas em que o público tem a oportunidade de estar em contato físico com elementos da cena, *de modo geral*, trata-se de uma relação mais pontual.

É importante notar, entretanto, que a textura também se manifesta por meio de outros sentidos, como a visão²⁷. Isto é, sua percepção também é visual e afeta significativamente a estética de uma composição (CHING, 2002). Ou seja, não apenas o ator que toca a cenografia será afetado por suas interações com as texturas, mas também aqueles que as observam. Tais percepções provenientes de sentidos diferentes operam também de maneiras distintas, como defende Julio Plaza: “Para o tato, cada momento é único e sua forma mais significativa é o intervalo, enquanto que para o sentido visual, é a conexão.” (1987, p. 57). Nesse sentido, vale

²⁶ *Saída de emergência*: os referidos procedimentos são mais bem discutidos nas seções 3.1 e 3.2 desta dissertação, respectivamente.

²⁷ A textura também exerce influências sobre a audição, modificando as ondas sonoras que refletem sobre as superfícies e reverberam sobre o observador (PALLASMAA, 2006). Contudo, por ser uma influência significativamente mais sutil, principalmente considerando nosso contexto cultural de percepção, optei por não problematizar os efeitos da textura sobre a percepção auditiva neste momento. Falo brevemente da relação entre percepção espacial e os sons na seção 2.2.2 deste estudo.

notar que as texturas engajam aqueles que as percebem segundo “mecanismos” diferentes, embora geralmente complementares e simultâneos, que por sua vez, dialogam com os demais aspectos da sensação e da composição da cena. Ainda sobre a relação da textura entre a visão e o tato, Pallasmaa sugere: “Talvez deveríamos pensar o toque como o inconsciente da visão.” (2006, p. 34). Assim, fica ainda mais evidente a relação de complementaridade que se institui entre ambos os sentidos e tal fato reforça as pistas sobre as maneiras de pensar a percepção das texturas por observadores diversos.

Parto da hipótese que, assim como as cores, as texturas exercem suas influências por meio de aspectos cultural-simbólicos, físicos e fisiológicos que orientam as percepções dos observadores.

A fim de discutir como aspectos físicos das texturas se relacionam às percepções e, conseqüentemente, como influem nos desempenhos, composições e discursos da cena, vale levantar uma reflexão em torno dos variados tipos de materiais que compõem os elementos da cenografia. Certamente, isso não quer dizer que cada material possui uma textura única ou inalterável. Por exemplo, a textura de uma barra de aço recém-polida será diferente se a mesma estiver enferrujada. Isso permite afirmar que as texturas dos materiais são passíveis de manipulação, mas, de qualquer maneira, pensar em termos de textura implica necessariamente pensar em termos de escolha e tratamento de materiais, bem como as relações hápticas que estabelecem com o ator. Essas possibilidades, ou não, de manipulação, afetando a forma com que um mesmo material pode ser percebido, são delimitadas por suas características físicas de composição.

Por outro lado, os aspectos cultural-simbólicos que envolvem a percepção do material, vale ressaltar, são modos construídos socialmente de perceber diferentes texturas. Inclusive, o próprio uso da textura em termos de simbologia é um aspecto histórico do teatro ocidental, não sendo uma constante ao longo de todo o seu percurso. Os materiais e suas texturas têm sido fortemente explorados no contexto da cenografia principalmente a partir do Teatro Moderno e, desde então essas propriedades têm sido utilizadas em função de objetivos diferentes, como aponta Roubine:

Luz e cor são objeto de uma teorização e de uma prática de caráter simbólico, que prosseguirão sem solução de continuidade ao longo de todo o século XX. Poderíamos dizer a mesma coisa a respeito da *matéria*, cuja presença cênica é igualmente forte, conforme a utilização do objeto real pelos naturalistas já havia, aliás, demonstrado. Embora partindo de premissas opostas, os simbolistas procedem à mesma experiência. (1998, p. 34)

Como aponta o autor, os Naturalistas se dedicaram à exploração dos materiais de modo a trazer para a cena a realidade cotidiana, investindo na construção de cômodos inteiros com mobílias e adereços reais, feitos dos mesmos materiais dos objetos do contexto que almejavam reproduzir (ROUBINE, 1998). Tais materiais e suas texturas reais, portanto, operam numa tentativa de oposição à *representação* dessas texturas, característica dos painéis pintados populares do estilo de teatro ao qual os Naturalistas se opunham.

Alternativa e concomitantemente, deslança com o movimento Simbolista a exploração das possibilidades simbólicas dessas texturas e é segundo esse direcionamento que novas formas de aplicação dessas propriedades vão sendo intensamente desdobradas no decorrer do século XX. É válido notar, contudo, que em diversos contextos de teatro pós-moderno e contemporâneo a ideia de atribuição de simbologias determinadas às matérias e texturas sofre contínuas flutuações no seu emprego, embora seja difícil afirmar que em algum momento desde o Teatro Moderno tenha sido “reabandonada” completamente.

Outro fator que pode ser considerado bastante importante para o desenvolvimento de investigações simbólicas em torno da matéria foi o surgimento e a popularização de inúmeros tipos materiais (SVOBODA, [1964?]), dentre estes o plástico, que culminou numa enorme expansão das possibilidades estéticas resultantes de suas texturas, entre outros fatores. Outro exemplo é o ouro, que, de acordo com Roubine (1998) fora caracterizado ao mesmo tempo como cor e matéria, e abriu caminhos para a introdução das experimentações dos diversos materiais alternativos a fim de obter efeitos de implicação simbólica.

Tendo tudo isso em mente, vale notar como as texturas e/ou matérias podem ser e, muitas vezes são, utilizadas em função da construção de uma atmosfera da cena, assim como as cores. De acordo com Svoboda ([1964?]), alguns materiais suscitam efeitos bem específicos, cuja percepção alude diretamente a determinados contextos ou estados psicológicos. Contudo, isso não quer dizer que exista um tipo *correto* de material para cada atmosfera determinada. Como o autor defende:

[...] mas, pelo contrário, muitos de entre eles [materiais] podem ser empregados não importa em que sentido desejado. A escolha do material e o seu efeito dependem da concepção e da fisionomia gerais do cenário. Verifiquei, por experiência, que a utilização de materiais de embalagem diversos ajuda a criar uma atmosfera de miséria, em parte graças a seu aspecto exterior e à sua composição, em parte porque, na vida, são

efetivamente empregados em semelhantes circunstâncias. (SVOBODA, [1964?], p. 262)²⁸

A partir desse exemplo de Svoboda, fica mais evidente a ideia das construções culturais que envolvem as percepções sobre matérias e texturas, principalmente ao serem consideradas aquelas que estão mais consistentemente presentes no cotidiano dos observadores. Contudo, é importante notar que, alternativamente, o estabelecimento da atmosfera com auxílio das texturas pode ser bem menos direto e preciso em termos de simbologia e, conseqüentemente, de interpretação do espectador (como a da “miséria” apontada por Svoboda). Evidentemente, isso não significa dizer que sua potência seja perdida. É importante lembrar que a escolha dos materiais (e suas texturas características) não acontece de modo dissociado dos outros aspectos do espaço, como forma, tamanho, posição, cor etc.²⁹ Tratam-se, portanto, de características que exercem influências mútuas e constantes (embora não imutáveis) entre si.

Seguindo esta linha de pensamento, é possível compreender que, assim como a cor, a textura exerce influências sobre a percepção de demais aspectos da cenografia; isto é, a textura e seu material portador influem nas dinâmicas de movimento (APPIA, [1964?]); de percepção da forma e do volume; bem como da própria cor.

A título de exemplo, cito o espetáculo *Nós Atados* (2018), no qual a cenografia foi desenvolvida pelos dois atores da cena: Marco Antônio Reis, da Cia. Nós de Teatro (ES) e eu mesma. Um ponto de atenção quanto à cenografia desse espetáculo é que esta consistia, predominantemente, no chão da área de jogo. Vale lembrar que, de acordo com J. C. Serroni (2016, p. 37), o “piso do palco também é cenografia”.

Assim, em *Nós Atados*, optamos por utilizar um chão emborrachado (como um tatame de artes marciais) preto, que, de modo geral, ficava colado ao chão original do palco. A princípio, se tratava de uma superfície bastante aderente e segura para os movimentos iniciais que realizávamos pelo espaço, manipulando cordas que estavam amarradas a nossos corpos. A superfície macia e aderente entrava em contraste com as velas acesas ao redor desse tatame, apoiadas, por sua vez, sobre cacos de espelhos. Uma parte dessa configuração pode ser vista na Figura 7.

²⁸ Este texto foi por mim livremente adaptado para a língua portuguesa brasileira a partir do português europeu, original da obra consultada.

²⁹ *Saída de emergência*: para uma discussão mais detalhada com ênfase nesses outros elementos, ver as demais seções desta dissertação.

Figura 7 – Estágio inicial da cenografia de *Nós Atados*



Fotógrafo: Octávio Lucas, 2018.

A princípio, o caráter minimalista da cenografia, a sobriedade da cor do chão, e sua textura macia e aderente trazia para os atores uma certa segurança nos movimentos, que inicialmente, eram bem desenhados em função da manipulação das cordas. A textura inicial nos permitia determinadas qualidades de movimentos, a meu ver, mais limpos e precisos, que por sua vez, e com auxílio das velas cuidadosamente distribuídas pelo espaço, viabilizava o estabelecimento mais claro de um ar de ritual.

No decorrer do espetáculo, contudo, essas relações de segurança e aderência estabelecidas com o piso vão sendo rapidamente modificadas. As cordas, que frequentemente batíamos no chão, além de enrolar nossos corpos, eram impregnadas de pó vermelho. Então, sempre que tocavam qualquer superfície, esse pó ali deixava manchas vermelhas e secas. Rapidamente, o chão se cobria de pó vermelho, o que tornava sua superfície significativamente escorregadia e bem menos uniforme. Em determinados momentos do espetáculo, era possível discernir pelas marcas “carimbadas” no chão, onde as cordas haviam sido batidas e, posteriormente, onde nossos pés haviam pisado (ou escorregado) pelo palco. A mudança de textura, portanto, afetava tanto o nosso desempenho como atores, uma vez que modificava a relação que estabelecíamos com nossa superfície de apoio, bem como

influenciava a atmosfera estabelecida, que acabava por diluir o ar de ritual inicial e, com auxílio da dramaturgia, instaurava um ambiente mais caótico, de menor controle e maior violência. Vale notar que esse pó impregnava não apenas o chão, mas também nossos figurinos, nossas peles e até mesmo o próprio ar da sala³⁰.

Ademais, em determinado momento do espetáculo, um segmento desse piso emborrachado era aberto, revelando a presença de cacos de vidro sob a base emborrachada da cena. Há, portanto, um jogo com contrastes de materiais e texturas envolvido. O emborrachado sobre o qual nos movimentávamos com segurança inicialmente, depois de modo mais escorregadio, agora se tornava potencialmente cortante em determinada parte da área de jogo. O contraste feito com a luz incidente tanto sobre a superfície emborrachada coberta de pó quanto sobre os cacos de espelho provocava o estabelecimento de um ponto focal central, mas que também operava no sentido de dispersar a luz, produzindo reflexos irregulares sobre os atores e outras superfícies da sala. Algumas dessas características podem ser vistas na Figura 8.

Figura 8 – Outro estágio da cenografia de *Nós Atados* com diferentes texturas



Fotógrafo: Octávio Lucas, 2018.

³⁰ Por motivos de segurança, nos momentos mais intensos de dispersão desse pó, as chamas das velas já haviam sido apagadas, uma vez que partículas pequenas (como as desse pó), de modo geral e em dadas concentrações, podem ser altamente inflamáveis.

O exemplo de *Nós Atados*, assim, fortalece o argumento sobre como as texturas podem afetar os desempenhos, bem como auxiliar a construção de uma atmosfera para a cena, dialogando com os discursos do espetáculo, bem como com a composição espaço-visual do mesmo. Neste caso, vislumbro operarem *dimensões simbólicas* em função das texturas e dos contrastes estabelecidos entre elas, para além dos *aspectos físicos e fisiológicos* que compõem a percepção, ainda que tais simbologias não contem necessariamente com significados definidos por um consenso do cotidiano, como no exemplo das embalagens de Svoboda.

Além disso, a cena contemporânea (mas não apenas) emprega práticas relativamente comuns de introdução de materiais naturais e cotidianos na cena, como água ou areia, cujas texturas são bem familiares para o público, mas que, tirados de contexto, suscitam outras leituras. É o que aponta Caldeira (2009, p. 7): “O uso de materiais naturais – paradoxalmente – torna o espaço mais irreal, um reino assombrado cuja integralidade reflete nosso próprio mundo, onde os limites e as paixões estão presentes, mas raramente racionalizados.”. Isto porque, justamente por tal familiaridade com os contextos em que esses materiais são encontrados, fica evidente para o observador o deslocamento de realidade que se apresenta na cena. Para além dos efeitos visuais, o jogo com as texturas, principalmente as cotidianas, suscita uma provocação das memórias de experiências tácteis do observador e permite que este elabore uma nova camada perceptiva sobre os aspectos estético-discursivos da cena.

A coreógrafa e encenadora Pina Bausch apostava no uso de materiais naturais a fim de explorar não apenas suas possibilidades para a composição visual, mas também suas implicações sobre o desempenho de seus bailarinos:

O único cenário [do espetáculo *A Sagração da Primavera* (1975)] é uma camada de terra que cobre todo o palco. Essa camada de terra influencia diretamente no movimento dos bailarinos. A exaustão que aparece nos corpos dos bailarinos é real, vem da dificuldade de se realizar uma coreografia, que exige grande habilidade técnica, em um palco todo coberto de terra. Os bailarinos terminam a apresentação completamente contaminados pelo cenário. A resistência da terra sob os pés dos bailarinos cria uma tensão muito particular que gera uma energia forte e direcionada no estado geral dos corpos, concedendo grande intensidade aos rituais de transe e sacrifício. (SILVEIRA; MUNIZ, 2013, p. 5)

Nesse contexto, destaco o paralelo que se estabelece entre os casos apontados (*Nós Atados* e *A Sagração da Primavera*) no que concerne às variações de esforço e, conseqüentemente, de desempenho dos atores em função dos materiais empregados na cenografia da cena. Os atores, como visto, estabelecem uma relação táctil com a textura da cenografia (ainda que, talvez, de modo inconsciente), tendo seu desempenho afetado pelas

sensações e tensões que estas suscitam. Trabalhar com ambientes ásperos ou aderentes, como no exemplo de *Nós Atados*, tende a provocar estados corporais diferentes daqueles suscitados por superfícies escorregadias na cena. O mesmo equivale para as questões de temperatura, também fortemente afetadas pela escolha dos materiais utilizados, porque um corpo nu que se deita sobre uma superfície de madeira (normalmente morna), por exemplo, tende a fazê-lo de modo diferente do que o faz sobre uma superfície metálica, a princípio mais fria, mas que, a depender de seu posicionamento (se estiver sob um refletor aceso por algum tempo, por exemplo) poderá ser bem mais quente.

Essas qualidades corporais distintas, ressaltado, são respostas fisiológicas (o exemplo da temperatura ilustra isso com mais precisão) dos atores em função de aspectos físicos dos materiais suas texturas diversas. Esse conjunto vem também atrelado a dimensões cultural-simbólicas tanto dos espectadores quanto dos atores³¹. Em vista disso, considero como cabível a hipótese de que, assim como as cores, as texturas podem assim influir nas construções de desempenhos, de composição, bem como dos discursos da cena.

1.2 FORMATO E TAMANHO

A fim de melhor compreender as influências das características formato e tamanho sobre a elaboração da cenografia e suas repercussões sobre o trabalho do ator, esta seção se orienta pela pergunta: *quais são algumas maneiras de utilizar os aspectos formato e tamanho como ferramentas para a composição e como parte do jogo do ator?*

Para tanto, creio ser importante, primeiramente, considerar o elemento *volume*, diretamente influenciado pelo formato e pelo tamanho de um componente cenográfico. De maneira geral, um volume pode ser definido por um espaço físico delimitado por planos. Isso quer dizer que se trata de um elemento de três dimensões que pode ser sólido ou vazio. Um volume sólido consiste de uma delimitação entre planos ocupada por uma massa; enquanto um volume vazio seria um espaço contido dentro de planos (CHING, 2002). Desta maneira, é válido considerar que os aspectos da forma tridimensional compõem e identificam quaisquer volumes³².

³¹ *Saída de emergência*: para outras reflexões em termos de recepção, relações sensoriais e movimentos de criação, ver a *Sala de Estudos* desta dissertação.

³² Note, pela noção apontada por Ching (2002), que *volume* não se trata necessariamente de um sinônimo de *espaço*. Sustento, portanto, que não há erro conceitual em afirmar que um volume é dotado de três dimensões;

Ademais, tendo em mente o escopo desta dissertação, optei por separar a discussão correspondente a formato e tamanho daquelas de cor e textura (como visto na seção anterior), uma vez que creio que essas propriedades específicas suscitam reflexões importantes e que merecem uma atenção mais cuidadosa para uma compreensão mais eficiente dos elementos de composição da cenografia e sobre o trabalho do ator. Como dito anteriormente, isso não quer dizer que esses elementos (nem os demais que serão discutidos posteriormente) estão isolados entre si; serão apenas tratados com maior ênfase, cada um por sua vez, a fim de facilitar o entendimento das discussões e argumentos levantados.

O *formato*, então, fica diretamente relacionado, entre outros aspectos, a questões de figura-fundo, que de acordo com Ching (2002), influenciam diretamente a percepção da composição: “Nossa percepção de formato depende do grau de contraste visual existente ao longo do contorno que separa uma figura de seu fundo, ou entre uma forma e seu campo.” (p. 36). Essas e outras relações funcionam como lastro para a composição com formato e tamanho na cenografia (incluindo suas influências sobre o ator), e serão mais bem discutidas a seguir.

1.2.1 Breves considerações históricas sobre alguns tipos de cenografia

Farei aqui algumas resumidas considerações que envolvem *uma parte* da história ocidental da cenografia com o intuito de elucidar algumas (certamente nem perto de serem todas) formas *mais gerais* de considerar certas configurações de espaço cênico; o que, a meu ver, auxilia no entendimento das relações que os elementos discutidos nesta seção (formato e tamanho) estabelecem com os atores.

Sabendo que a percepção da forma está diretamente relacionada ao diálogo entre seu formato e seu entorno, é válido destacar que na história da cenografia essa associação ocorre de maneiras distintas entre si. Citarei aqui duas tendências que lidam com essa relação de modos bem particulares: uma cenografia *predominantemente* bidimensional e frequentemente representativa, chamada cenografia pictórica; e a cenografia arquetônica, que trabalha a composição com a manipulação de volumes reais, delimitados por planos bem definidos.

Durante muitos séculos, a cenografia pictórica foi muito popular nas manifestações teatrais do Ocidente, com estilos e aplicações flutuantes. No início do século XX, contexto em

embora o espaço, por sua vez, possa ser considerado multidimensional, como será visto em mais detalhes ao longo deste trabalho.

que se via liberta do compromisso com uma imitação ou transposição de realidade, a cenografia pictórica vem assumir uma posição de grande importância na composição da cena, principalmente considerando seu emprego em contextos que preconizavam uma estética de caráter predominantemente decorativo na obra (ROUBINE, 1998).

Como é possível deduzir pelo seu nome, a condição que rege o funcionamento da cenografia pictórica traz um forte paralelo com a composição de pinturas. Isto é, o palco seria considerado como um grande quadro cuja pintura de “fundo” seria um importante componente estético, emoldurado pelos limites da caixa cênica italiana e contemplado de frente pelos espectadores, diante do qual os atores desenvolveriam as cenas³³. Com isso, há um fortalecimento da ideia de unicidade estética à cena teatral, que se manterá por várias décadas a partir de então (ROUBINE, 1998). Entretanto, ainda de acordo com Roubine (1998), esses painéis seriam, mais do que qualquer outra coisa, apreciados como obras de pintura. É inegável, contudo, a importância da utilização desse tipo de produção para o desenvolvimento da noção de cenografia dotada de significativa proposição estética e plástica que transcende a representação ilusionista³⁴.

Em contrapartida, a cenografia arquitetônica, embora também fundamentada na exploração da plástica estética da cena, se direciona ao desenvolvimento e manipulação de volumes. Em outras palavras, há um deslocamento das investigações com enfoque nas possibilidades decorrentes da tridimensionalidade dos elementos que compõem a cena; isto é, de maneira simplificada, as explorações orbitam sua estrutura espacial, em lugar de sua decoração planificada (ROUBINE, 1998). É importante apontar, contudo, que tais explorações não foram efetuadas apenas com a construção de tais estruturas, mas também, com a utilização de luzes e planos, que delimitavam volumes no espaço. O cenógrafo Edward G. Craig é apontado como um dos precursores desse tipo de cenografia, embora também influenciado por aspectos pictóricos:

[Craig] realizou a façanha de impressionar os seus contemporâneos pela beleza pictórica de suas cenografias [...] e de aparecer, ao mesmo tempo, como o pai fundador de um espaço arquitetônico, que seria um puro arranjo de planos, de volumes, de formas cheias e vazias esculpidas pela iluminação. (ROUBINE, 1998, p. 126)

³³ Note que ainda estou falando do contexto teatral do final do século XIX e início do século XX.

³⁴ Que dominou, dentre outros contextos, os palcos da burguesia europeia por vários séculos. Nesses casos, os painéis frequentemente traziam representações de ambientes e paisagens tridimensionais, utilizando-se de efeitos de *trompe l'oeil* almejando um efeito de imitação de realidade (BERTHOLD, 2014).

Para além de todas as possibilidades de exploração espacial da cena que a cenografia arquitetônica permite suscitar, acrescenta-se o fato de que, concomitantemente ao desenvolvimento desse tipo de cenografia, a encenação sobre o palco italiano começa a ser mais consistentemente questionada. A cenografia arquitetônica apresenta potencial para contemplar as explorações desses novos espaços, que em geral, rompiam com a restrição à relação de frontalidade da cena para com o espectador. Como afirma Roubine: “o espaço pluridimensional convidava a uma estruturação arquitetural.” (1998, p. 143). Evidentemente, tendo a cenografia arquitetônica também surgido em função da relação de frontalidade, suas formas de composição precisaram também ser adaptadas a fim de contemplar a multiplicidade de espaços que estavam sendo propostos para as encenações.

De qualquer maneira, é este formato de cenografia que vem dominar a cena desde seu surgimento, principalmente em obras que propõem tal rompimento com a frontalidade. Neste sentido, contudo, é importante apontar que este rompimento não necessariamente consiste em uma tendência contínua e inquestionada desde então, até os dias atuais. Ao longo do século XX, alguns movimentos estéticos propõem um retorno à frontalidade. É o que Gilson Motta (2011) aponta como um dos aspectos observados na cenografia pós-moderna, que em alguns casos propõem rompimentos com os critérios cenográficos defendidos por Appia (um dos principais defensores da cenografia arquitetônica) quando cita, por exemplo, a frontalidade característica das obras de Robert Wilson.

Vale mencionar a utilização de espaços alternativos³⁵ para as encenações, que, de certa forma, também exploram aspectos arquitetônicos na composição da encenação, embora, de maneira geral, sejam estes “emprestados” de tais espaços e não construídos especificamente para a encenação em si. Ainda outro tipo de cenografia seria aquela denominada “cenografia de mobília”, bastante utilizada pelos Naturalistas (embora não exclusivamente, é claro), no início do século XX, num sentido de reproduzir o interior de casas e outros ambientes internos do cotidiano, com um intuito quase arqueológico nesse uso (ROUBINE, 1998). Contudo, na cena contemporânea, a “cenografia de mobília” é também investigada, de um modo distinto dos Naturalistas, num esforço de:

[...] considerar a realidade do mobiliário como uma oportunidade estimulante para criar outro tipo de espaço. Da mesma forma que um espaço arquitetônico é avaliado por sua dinâmica e características, o mesmo ocorre em relação a uma peça de mobília. (HOWARD, 2015, p. 41)

³⁵ *Saída de emergência*: falo um pouco melhor sobre isso na seção 1.3

As possibilidades de investigações na cena contemporânea, portanto, apontam para uma relativa liberdade de exploração de modalidades cenográficas *cujas fronteiras conceituais são cada vez mais diluídas*. Esse é um fator que julgo ser importante, uma vez que diferentes características e/ou tendências desses tipos de cenografias mencionados (e de outras não mencionadas também) vão sendo combinadas, ressignificadas e exploradas, num movimento em que suas relações de formatos e tamanhos, bem como a relação que estabelecem com o espaço circundante acabam por influenciar, direta ou indiretamente, o desempenho dos atores, entre outros fatores. As considerações históricas feitas aqui, portanto, vêm no sentido de apresentar os pontos de partida de algumas formatações da cenografia, mas que de modo algum, são limitações para seu emprego.

Relembro que os aspectos cenografia, atuação e tipos de espaços não estão dissociados entre si; pelo contrário, são interdependentes em suas manifestações e desenvolvimentos. Determinados tipos de cenografia, como a arquitetônica ou a de mobília, por exemplo, podem ser mais convidativas para o toque ou manejo do ator, no sentido em que as fronteiras entre corpo e cenografia podem entrar em fricção e, em alguns casos, até mesmo se confundir entre si; por outro lado, a cenografia pictórica pode propor outros formatos de atuação ou encenação, que conjuntamente dialogarão com os *tipos* de espaço em que acontecem.

As elaborações contemporâneas em torno do espaço da encenação, portanto, são influenciadas por incontáveis tendências cenográficas diferentes, difundidas nos últimos séculos, que propõem variados modos de administrar formatos, tamanhos e, conseqüentemente, volumes dentro da cena; e que influem sobre o desempenho do ator nesses espaços que compõem. As seções a seguir debruçam-se sobre a discussão dessas composições cenográficas, principalmente no que compete à administração de volumes, considerando seus formatos e tamanhos e suas relações com o ator.

1.2.2 Como os formatos podem afetar discursos, composições e desempenhos?

No atual contexto da cena contemporânea, parece ser consenso que a função da cenografia teatral ultrapassa aquela de simples decoradora do ambiente em que os atores desenvolvem seu desempenho. A ideia de conduzir uma composição cenográfica vai, de fato, além da demanda de simplesmente atender o ponto de vista do encenador. O cenógrafo contemporâneo se posiciona como criador de uma composição dotada de um “discurso crítico” (VILLENEUVE, 1992, p. 38 *apud* CHATONNIER, 2016, p. 8, tradução nossa),

podendo também ser um discurso de múltiplos sentidos,³⁶ de modo que caberia pensar que a cenografia contemporânea se relaciona mais com a composição formal de uma obra em si, e menos como um acessório de outro produto artístico. Trata-se, com efeito, de uma situação paradoxal de autonomia e associação, principalmente ao se considerar que não são incomuns casos em que as cenografias são tratadas como instalações, que podem ser visitadas pelo público independentemente do espetáculo. Sobre tal paradoxo, Motta defende:

Quer dizer, a cenografia serve como suporte para o trabalho da encenação, conforme é sua função tradicional, mas também pode, por suas características formais, assumir uma independência com relação à cena, estabelecendo com o espectador outras relações de significado e propiciando uma interação direta do público com a obra. (2011, p. 102).

Ao considerar a cenografia em termos de obra artística por si só, é enfatizado o olhar sobre sua estruturação em termos de relação entre forma e conteúdo³⁷; uma vez que tal condição, segundo Cecilia Salles (1998), é uma premissa da composição da obra artística. Assim, cabe a hipótese de que as configurações plásticas, fortemente atreladas aos formatos, são capazes de veicular um discurso, mesmo quando dissociadas da encenação como um todo. Por outro lado, isso não quer dizer que seja independente das relações que estabelece com o restante dos elementos da encenação, incluindo o ator e seu desempenho. A observação que almejo levantar, portanto, é que o jogo com o ator pode *modificar* seu discurso, as leituras que suscitam, as sensações que produzem etc., mas não dependem inteiramente deste jogo para se estabelecer como obra. Evidentemente, a ideia deste trabalho é discutir tais interações, mas seria uma inconsistência, a meu ver, sugerir que esta é a única forma de lidar com a cenografia.

Considerando algumas possibilidades de trabalho com a cenografia e seus formatos, cito o exemplo de Appia, que se empenhou em formatá-la (como dito na seção anterior com relação às cores) em função do estabelecimento de atmosferas por *sugestão*, e não por representação; o que acontecia também em função dos formatos, de modo que aquilo que “a visão do espectador apreenderá será [...] as relações do personagem com o seu meio ambiente [...]” (ROUBINE, 1998, p. 135).

É segundo tal premissa que Appia, na ocasião de propor a cenografia de uma cena que se passa em uma floresta, recusa a construção de uma floresta cenográfica feita de panos e

³⁶ *Saída de emergência*: a multiplicidade de sentidos ou de discursos se relaciona diretamente à noção de polifonia, discutida mais profundamente na *Sala de Estudos* deste trabalho.

³⁷ *Saída de emergência*: um certo aprofundamento acerca da questão *forma x conteúdo* também é proposto na *Sala de Estudos* desta dissertação.

linhas e investe na utilização de luzes e sombras em movimento, sugerindo a iluminação em uma floresta, que passa pelas folhas das árvores se movendo à brisa (ROUBINE, 1998). Nesse sentido, sua forma de trabalhar com a cenografia emprega liberdades sugestivas e interpretativas.

É notável, contudo, principalmente considerando o contexto Simbolista de valorização da palavra e do texto, que a orientação para o desenvolvimento da cenografia tinha o texto dramático como base. Apesar disso, a ideia cenográfica de Appia tinha o ator como centro e fazia parte de um ideal que prezava uma unicidade orgânica para a cena³⁸ (APPIA, [1964?]). Entretanto, também seria inapropriado afirmar que a importância do texto como base criativa para o cenógrafo era tão fortemente relativizada como é observado no teatro contemporâneo. Em outras palavras, o texto pode ser um indicativo do uso dos formatos na cena, as relações de contornos e de figura-fundo podem ser trabalhadas a partir de sugestões de atmosferas e discursos do texto, e não apenas no sentido de buscar palavras que ilustrem concretamente tais aspectos, mas a estrutura textual também pode servir como ponto de partida para a experimentação e definição de formatos e configurações dos espaços da cena.

Pensando em termos de composição estética propriamente dita, é válido notar que algumas questões relevantes para a composição pictórica (e, conseqüentemente do próprio cenário pictórico) são também levadas em consideração na cenografia pós-moderna e contemporânea, como as geometrias internas de seus elementos. Os componentes cenográficos pensados para uma obra (quer sejam pensados quer através de sugestões do texto, quer a partir de um trabalho de experimentação com os atores etc.) estabelecem relações de diálogos e tensões entre si que implicam em determinados efeitos sobre o conjunto. Howard, por exemplo, relaciona a composição cênica a uma obra pictórica quando aponta:

Como composição cênica, as naturezas-mortas têm uma geometria interna de planos entrelaçados ligados somente pela misteriosa cor de fundo. As formas e os formatos fluem uns com os outros, deixando espaços enigmáticos para que a imaginação do observador os complete. (HOWARD, 2015, p. 134)

Embora possa parecer contraditório relacionar uma composição de cena (que a princípio envolve relações tridimensionais e movimentações no tempo e no espaço) com um dos gêneros mais estáticos do universo pictórico, a natureza-morta, é válido considerar que a composição cênica conta com jogos de entrelaçamentos de formas e seus contornos, em

³⁸ Tal princípio de “unicidade orgânica” começará a ser questionado na cena pós-moderna, principalmente nos anos 1970 e 1980, em que há uma tendência para rompimento de estes e outros ideais modernistas, preconizados principalmente por Appia. (ARONSON *apud* MOTTA, 2011).

relação com seu fundo, deixando ou não espaços “vazios” entre as formas cenográficas. Todas essas relações possuem seus efeitos práticos, bem como sugestivos, sobre os quais os estudos da composição em quadros e esculturas podem ser úteis a fim de orientar o olhar do artista que propõe a cenografia.

De fato, os espaços vazios também devem ser observados na composição cênica com volumes, que estabelecem relações com as outras formas, além de que, destaque, podem auxiliar no estabelecimento de maior fluidez de movimento aos atores. Os espaços vazios, na verdade, são de uso frequente na cena teatral contemporânea, justamente devido à questão das movimentações de cena, bem como outros fatores incluindo recursos financeiros, logística de transporte de cenografia etc.³⁹ Entretanto, cabe também lançar um olhar arquitetônico sobre a influência dos espaços vazios na leitura do discurso do espetáculo. É o que propõe Arnheim:

A arquitetura, naturalmente, sempre se relacionou com interiores vazios. A concavidade das abóbadas e arco faz o espaço interno assumir a função de figura positiva como se fosse uma poderosa extensão do visitante humano, que então se sente capaz de ocupar a sala com uma presença que se eleva e se expande. (1980, p. 233)

Nesse sentido, os espaços vazios, que não necessariamente precisam ser grandiosos, colocam seu ocupante e as formas que compõem o ambiente nesse vazio (analogamente, os atores e a cenografia) numa situação de destaque por conta da relação figura-fundo que se estabelece. É a isso que o autor se refere quando traz a noção de figura positiva. Estando tanto as formas quanto os ocupantes (no caso da cenografia, os atores) em contraste com os espaços vazios, há uma tendência de correlação na leitura da imagem que associa as figuras positivas (atores e formas da cenografia) como possíveis extensões simbólicas umas das outras.

É também possível utilizar tais relações entre as formas e os espaços vazios como diretrizes para o posicionamento das estruturas e objetos de cena. Inclusive, Howard defende, de certa forma em oposição ao princípio apresentado por Arnheim, que os valores significantes do objeto não são apenas dependentes dos formatos: “Os objetos e os elementos não falam por si mesmos: devem ser posicionados em um relacionamento com o espaço e de uns com outros, para terem eloquência e significado. Então eles falam uns com os outros através do espaço vazio.” (2015, p. 125). Tal argumento, portanto, reforça a ideia de que tais espaços vazios devem ser considerados como volumes expressivos e fundamentais no

³⁹ Além ainda, é claro, das possibilidades discursivas que podem engendrar, como o vazio da existência, atmosfera de abandono ou desamparo, e afins.

estabelecimento das relações entre as leituras sobre os formatos e os espaços entre seus contornos.

Dentre estas, destaco a relação que uma figura estabelece com seu fundo. Isto porque será necessário considerar as formas propostas, bem como a presença dos atores com relação ao seu “fundo” naquele espaço. Não que a proposição aqui seja que a cenografia se limite a ser um pano de fundo para o ator, mas sim, que as relações que se estabelecem entre os elementos da cena, distribuídos tridimensionalmente em um espaço, necessariamente envolvem relações de figura-fundo, sejam estas flutuantes ou não, no sentido apontado por Fayga Ostrower: “Na forma expressiva, o negativo se torna tão importante quanto o positivo, o *não-ser* é também um modo de *ser*.” (1999a, p. 90, grifos da autora).

Em outras palavras, os atores podem ser considerados figuras em relação a um fundo composto de elementos cenográficos; os próprios elementos cenográficos podem ser considerados como figuras em relação ao fundo do espaço cênico (que poderá ser uma rotunda ou ciclorama, mas não necessariamente); e as relações intermediárias que vão se estabelecendo de acordo com as movimentações de atores, da cenografia e os diferentes fundos que podem ser estabelecidos são flutuantes ao longo da encenação.

Sejam quais forem os componentes das relações de uma figura com seu fundo, é importante compreender as influências que são estabelecidas entre ambos. Tomando como exemplo uma obra escultural em três dimensões:

O espaço circundante, ao invés de permitir passivamente ser deslocado pela estátua, assume um papel ativo. Invade o corpo e se apodera das superfícies do contorno das unidades côncavas. Esta descrição indica que, exatamente como observamos nas relações figura-fundo bidimensionais, espaço e escultura interagem aqui de uma maneira eminentemente dinâmica. (ARNHEIM, 1980, p. 232)

Nesse sentido, cabe refletir sobre tais relações considerando a presença do ator nesse espaço, uma vez que, para além dos contornos da cenografia em diálogo com os “espaços vazios”, é também de grande relevância as relações que estabelecem com os corpos dos atores. Estes estão frequentemente em movimento, modificando as relações entre contornos dos elementos do espaço de forma contínua, trabalhando em meio às tensões entre figuras e fundos que se estabelecem, dialogando e jogando com estas no decorrer de seu desempenho.

Para apontar mais alguns efeitos concernentes aos formatos, Arnheim (1980) aponta que formas convexas são mais dotadas de agressividade para com seu ambiente, enquanto formas côncavas suscitam uma relação de compressão mais passiva. Além disso, a orientação, que

por sua vez dialoga muito proximamente com as relações estabelecidas entre os contornos, exerce forte influência na presença do elemento cenográfico. Segundo Ching (2002, p. 120), por exemplo: “As formas verticais [...] são, portanto, mais eficazes para definir um volume isolado de espaço [...]”.

Mais uma questão importante que passa pela discussão dos formatos da cenografia é a propriedade do objeto, dotado de volumetria, de explicitar e explorar *profundidades* no espaço cênico. Não é por acaso que o jogo de profundidades na cena vem ser muito mais explorado na cenografia arquitetônica do que na pictórica, por exemplo. Mesmo que os cenários pintados desta última se utilizassem das mais variadas técnicas de representação de profundidades do modo mais fiel possível, a percepção volumétrica do espaço proporcionada por objetos e estruturas em si sempre será mais real do que suas representações bidimensionais, e isso se deve a razões fisiológicas. Segundo Arnheim (1980), a maneira com que os olhos humanos processam a imagem, pela chamada visão binocular, produz o efeito de estereoscopia que se baseia em indicadores de profundidade e estes, por sua vez, dependem das distâncias *reais* que os objetos observados se encontram dos olhos:

Na estereoscopia, o conflito entre imagens provém da paralaxe espacial, isto é, da diferença entre imagens devido a diferentes localizações dos dois olhos. Um mecanismo similar é operante na paralaxe de tempo, quando diferentes imagens resultam porque o observador muda de localização. Quando alguém movimenta a cabeça de um lado para outro recebe imagens diferentes, que novamente podem ser fundidas em uma imagem unitária tridimensional. (ARNHEIM, 1980, p. 259)

Para além disso, considerando o contexto da cenografia pictórica, há ainda o contraste entre a bidimensionalidade do cenário e a tridimensionalidade dos corpos dos atores, que distorcem e “prejudicam” ainda mais a explorações das profundidades do espaço cênico. Vale notar, portanto, que o jogo do ator em associação com tais propriedades desses tipos de cenografias será também afetado por fenômenos de ordem também fisiológica na recepção e percepção desse tipo de organização espacial. O que *não quer dizer*, certamente, que elementos bidimensionais não podem ser usados de modo integrado ao espetáculo ou aos atores; contudo, o jogo será estabelecido de outras maneiras e, muito provavelmente, suscitará outras formas de organizar os desempenhos e os discursos do espetáculo.

Em outras palavras, observar esses diálogos entre as formas dentro de uma composição espaço-visual mostra-se relevante para a elaboração e percepção mais consistentes sobre a cenografia e os modos de habitá-la.

Vale lembrar, ademais, que a iluminação também veicula ou modifica formatos e contornos na cena que são passíveis de alterar as proposições realizadas e, de maneira similar às cores e texturas, também exerce um papel importante no estabelecimento e agenciamento das relações entre formas. Appia e Craig foram ávidos defensores dessas possibilidades plásticas da luz, criando e manipulando formas com luzes e sombras. Craig, segundo Roubine (1998), se utilizava da iluminação a fim de unificar o espaço cênico justamente explorando sua capacidade de administração dos volumes e, ao mesmo tempo, proporcionava-lhe movimento por meio de modificações de ângulos e posições de luzes.

Levando tudo isso em consideração, vale considerar que as relações de ordem física entre os elementos da cena, bem como de ordem fisiológica de interação e observação de tais elementos, podem atuar como veículos das proposições simbólicas que permeiam as atmosferas, discursos, desempenhos e as relações entre estes. Embora nem tudo o que é apresentado no conjunto cênico seja necessariamente lido como “imagens simbólicas da condição humana”, como é defendido por Arnheim⁴⁰ (1980, p. 90); também é difícil negar sua influência sobre os tipos de leitura que serão feitas sobre o espetáculo.

Novamente, ressalto que os elementos discutidos ao longo deste *Bloco* não são independentes entre si, e frequentemente as leituras que poderão suscitar serão um produto da associação entre tais aspectos e, frequentemente, outros ainda que fogem ao escopo deste trabalho⁴¹. Para exemplificar tal observação, retomo o exemplo do espetáculo *Vértices*, mencionado na seção 1.1 deste trabalho. Lembrando que havia uma associação de um jogo cênico (envolvendo desempenho, discurso e atmosfera) de “loucura” à presença de cores vibrantes; acrescento que os elementos coloridos eram também os que mais apresentavam formatos curvos, frequentemente côncavos e/ou irregulares (como crânios, lâmpadas e flores); enquanto os elementos que refletiam maior sobriedade no jogo cênico, além de acromáticos, apresentavam formatos mais retos e dotados de ângulos mais agudos, como era o caso das mesas, das cadeiras, das caixas, folhas de papel, bandejas, etc., que possuíam formatos predominantemente retangulares. Além de reforçar as diferentes atmosferas, a associação do uso das cores com os formatos empregados auxiliavam na produção de contrastes entre esses elementos cênicos, bem como entre seus discursos.

⁴⁰ Embora o autor fale sobre obras plásticas tridimensionais de modo geral, e não necessariamente sobre proposições cenográficas.

⁴¹ A relação dos formatos (a depender também de sua escala e das suas distribuições nos espaços da cena) com os efeitos sonoros que podem produzir ou ajudar a produzir, por exemplo.

Evidentemente, não almejo defender aqui uma regra para utilização ou associação desses elementos, *de modo algum*. Apresento, apenas, um exemplo de utilização associativa que, no processo de criação em questão, fez sentido para a construção dos desempenhos assim como dos discursos, atmosferas e desenhos da cena.

1.2.3 Como os tamanhos podem afetar atmosferas, discursos e desempenhos?

Considerando a hipótese de que os tamanhos também exercem influências não apenas nas organizações visuais dos espaços, mas também sobre os desempenhos dos atores e discursos do espetáculo, vale refletir sobre algumas formas segundo as quais tais influências podem se manifestar, principalmente considerando que deformações em escalas de objetos e estruturas podem ser exploradas como recursos estéticos e, como já foi dito, de desenvolvimento do desempenho do ator. Para tanto, partirei de exemplos de alguns encenadores e cenógrafos que consideraram e/ou exploraram tais possibilidades, principalmente no século XX.

Antonin Artaud, por exemplo, propunha uma ampliação significativa dos objetos e, desse modo, estes se tornariam, por assim dizer, “sustentáculos da animação teatral, até mesmo eixo da cenografia.” (ROUBINE, 1998, p. 145). A ideia é que a ampliação dos objetos incorreria em um deslocamento das relações cotidianas que se estabelecem com um objeto comum e a nova dimensão lhe conferiria novas possibilidades, não apenas de recepção e percepção pelo espectador, uma vez que a ampliação operaria na atribuição de um caráter de certa forma mitológico ou de fábula (ROUBINE, 1998) ao espetáculo; mas também incorreria em novas possibilidades de relação dos atores com tais objetos extracotidianos em seus desempenhos.

Foi segundo uma premissa similar que Caspar Neher, cenógrafo que trabalhava com Brecht, propôs algumas de suas explorações cenográficas:

Neher inventou uma forma própria de medição para mesas e cadeiras que ficou conhecida, entre os colegas, como altura de Neher. Ele costumava reduzir 5 ou 10 centímetros da altura dos móveis em relação ao padrão para que o público conseguisse ver as superfícies superiores das mesas e para que os atores não se sentassem de qualquer jeito, mas que tivessem de adotar atitudes e gestos específicos. (HOWARD, 2015, p. 206)

Neste caso, a deformação dimensional proposta foi mais sutil do que aquelas idealizadas por Artaud e, contudo, as possibilidades resultantes de tal configuração não são nem um pouco menores. As mudanças que os objetos suscitam no desempenho dos atores são notáveis

por si só, produzindo um efeito que *não é apenas estético, mas ético-discursivo também*. A cadeira, por exemplo, funciona neste caso reforçando a proposta de manter o senso crítico da plateia; isto é, auxilia no argumento ético de que aquela cena não é uma reprodução da realidade a ser simplesmente aceita, e que o espectador não deve ser arrebatado pela narrativa. A necessidade de os atores reinventarem seus modos de utilizar objetos que, a princípio seriam cotidianos, também colabora nesse deslocamento das leituras do espetáculo para além de uma realidade reproduzida. O discurso visual proposto por esta cenografia se mostra, portanto, como parte integrante da premissa ética do teatro de Brecht. Ou seja, pela alteração de tamanho e proporção, como se vê com Neher, é possível viabilizar esteticamente um discurso ético, tomando o desempenho dos atores como parceiro.

Ainda considerando os tamanhos dos elementos cenográficos, é importante notar as relações que esses volumes estabelecerão com os atores e o restante do espaço. Para tanto, muitos cenógrafos consideram a confecção de maquetes uma etapa essencial do processo criativo, justamente para avaliar, entre outros fatores, as relações que as diferentes dimensões de diferentes elementos estabelecem entre si (HOWARD, 2015). Contudo, há também um questionamento sobre a eficácia com que tais representações do espaço cênico podem, de fato, comunicar as sensações e percepções que a cenografia apresentará na escala natural, que chamarei aqui de *escala 1*⁴².

Na verdade, mesmo em autores que defendem a produção de maquetes, como Howard (2015), consta a ressalva de que sua precisão comunicativa é relativa. Inclusive, Chatonnier (2016) relata sobre um processo cênico em que a criação da cenografia se mantinha numa relação de diálogo próximo e direto com os atores, que tinham acesso às maquetes de cenografia e figurino. Contudo, no momento em que os atores tiveram acesso à cenografia propriamente dita, uma das atrizes do elenco entrou em pânico porque tinha fobia de alturas e, ao subir na estrutura cenográfica de sua marcação, se encontrou numa localização mais alta do que podia suportar. Mesmo conhecendo a maquete, a atriz não compreendera a altura a que deveria subir na cena. Este é um exemplo simples das muitas consequências possíveis da limitação comunicativa das maquetes. Considero, com relação a tais situações, que as percepções dos espaços e suas características, como as dimensões, estão fortemente relacionadas à sua vivência pelo indivíduo⁴³.

⁴² A representação matematicamente padronizada para a escala de tamanho natural é 1:1. Contudo, na bibliografia consultada sobre o tema da cenografia, encontrei com frequência o emprego do termo “escala 1” pelos autores para tal alusão e, portanto, optei por adotar a mesma terminologia.

⁴³ *Saída de emergência*: esse ponto é mais bem discutido na *Sala de Estudos* desta dissertação.

É nesse sentido, portanto, que muitos cenógrafos, dentre estes Howard (2015), Guy Freix (*apud* CHATONNIER, 2016), Judith Pelletier (*apud* CHATONNIER, 2016) e a própria Chatonnier (2016) defendem que as experimentações da cenografia pelos atores seja feita em *escala 1* o mais cedo possível no processo de criação do espetáculo, de modo que as relações estabelecidas entre seus corpos e as dimensões do espaço cênico e suas estruturas possam ser integradas ao processo criativo da maneira mais eficiente possível. Por extrapolação, vale considerar também que, possivelmente, um ator que não apenas experimenta esses espaços desde cedo, mas também os pensa e os propõe, tem potencial ainda maior de reduzir essa lacuna entre o que é proposto como visual da cena e o que é agregado a seu desempenho propriamente dito.

Tudo isso mostra a importância da compreensão e consideração desses aspectos cenográficos em diálogo próximo com o trabalho de ator, considerando suas formas de trabalhar o corpo, a voz, suas movimentações na cena etc. Tais relações estabelecidas entre a cenografia e as dinâmicas da cena, os atores em movimento e espaços alternativos serão discutidas com mais detalhes na seção a seguir.

1.3 ESPAÇOS E DINÂMICAS

Nesta seção, serão abordadas mais especificamente as relações entre o espaço cênico, suas configurações, suas dinâmicas e os atores da cena a fim de discutir a interdependência que se estabelece entre tais elementos. Assim, a reflexão está orientada pela pergunta: *como diferentes espaços podem influir na dinâmica cênica e como ambos podem afetar a cenografia e o desempenho dos atores na cena?*

No decorrer desta discussão, utilizo as palavras *dinâmica* e *cinética* em sentidos que creio necessitem de esclarecimento prévio. De maneira simplificada, na Física Mecânica, o termo *dinâmica* se refere ao campo que estuda os corpos em movimento, de modo geral (BEER, 2012). A *cinética*, por sua vez, seria uma subdivisão da dinâmica, que se debruça sobre o estudo específico das relações entre um corpo, o tipo de movimento que exerce e as causas de tal movimento (BEER, 2012). Segundo tais definições, proponho a utilização de uma analogia exemplificadora: uma partida de sinuca. Nesse caso, a *dinâmica* corresponderia às movimentações de todas as bolas e aos modos de jogar durante toda a partida. Já a *cinética*, por sua vez, se referiria à qualidade específica de movimento de uma determinada bola ou jogada.

Partindo de tais considerações, esclareço que ao me referir à *dinâmica* da cena, remeto ao conjunto e organização das movimentações componentes de um espetáculo, de modo geral. O termo *cinética*, por sua vez, é aqui utilizado para aludir ao que se refere a movimentos propriamente ditos de algum elemento da cena.

1.3.1 Alguns apontamentos preliminares sobre dinâmica e expressão da cena

Este trecho visa levantar algumas discussões acerca de alguns pontos concernentes ao agenciamento das movimentações e distribuições dos elementos em função do espaço cênico em que uma montagem acontece e as influências que podem exercer sobre sua expressividade, principalmente por considerar as dinâmicas como um dos elementos-chave da composição cênica. Tais pontos, a meu ver, auxiliam na elucidação das demais questões levantadas posteriormente nesta seção.

Primeiramente, vale notar que tanto a movimentação quanto a distribuição espacial são *interdependentes*, e que tal associação ocasiona repercussões na estética, no desempenho dos atores, bem como nas articulações expressivas do espetáculo; isto é, na maneira com que um determinado discurso é veiculado e como potencialmente será recebido pelo público. Essa premissa também se apoia na consideração feita por Howard acerca da leitura do público em função das modificações de imagens propostas por uma cena teatral:

Um frequentador de uma galeria de arte tem a liberdade de se mover lenta ou rapidamente de pintura a pintura, dependendo do seu interesse pessoal. As exposições estáticas não mudam. No teatro, o espectador é estático, e o palco está mudando constantemente suas imagens visuais mediante uma combinação de cor e composição. (2015, p. 125)

É necessário, contudo, apontar ressalvas quanto ao argumento da autora e lembrar que a contemporaneidade (entre outros contextos da história do teatro) dialoga com tipos de encenações que trabalham, sim, com propostas de movimentação de público, embora dificilmente tais práticas representem maioria na cena contemporânea e, dentre estas, nem todas propõem uma circulação que fique *a critério do público*. Sendo assim, acredito que o argumento de Howard mantém sua validade para inúmeros casos de encenação contemporânea e sustenta a ideia de que ainda cabe aos artistas cênicos propor o que será visto pelo público e, mais precisamente, como as mudanças entre imagens acontecem.

Ainda refletindo sobre as possibilidades expressivas da cenografia, com ênfase em sua movimentação, cabe apontar também o que Craig propunha como seu ideal cênico, ancorado em proposições de imagens produzidas pela cenografia:

Nesse teatro utópico [sonhado por Craig], a cenografia se tornaria o próprio centro do espetáculo, revelando um espaço em constante mutação, graças a um jogo conjugado da iluminação e de volumes móveis. Os personagens ficariam reduzidos a silhuetas, puros volumes vivos encarregados de animar através de alguns movimentos, rigorosamente elaborados e controlados, o espaço do palco. (ROUBINE, 1998, p. 140)

Tendo isso em mente, e embora ainda seja muito popular o trabalho com a figura do ator como cerne do espetáculo teatral, ou melhor, a relação de troca entre ator e plateia; proponho ser considerada também a importância expressiva dos elementos componentes da imagem da cena como um todo, com ênfase em suas movimentações. Observando as possibilidades cinéticas desses elementos, cabe pensar o espaço sendo dotado, *a princípio*, de quatro dimensões⁴⁴: altura, largura, profundidade e tempo. Ressalto, portanto, que as configurações de distribuição dos elementos da cena (incluindo atores) dentro do espaço se configuram também em função do tempo. Trata-se, assim, de outra maneira de olhar para a cinética cênica e, nesta ótica, fica fácil considerar a dinâmica da cena como mais um aspecto da composição espaço-visual.

1.3.2 Como atuantes e cenografia podem se relacionar em termos de dinâmica da cena?

À luz da consideração a respeito da dinâmica da cena, pode-se considerar que os modos de ocupar os espaços da cena não são fixos, mas sim variam no decorrer do espetáculo, devido principalmente dos movimentos dos atores, e também dos elementos de cena, quando são móveis. Desta maneira, segundo Howard (2015), a configuração do palco oscila entre preenchimento e esvaziamento em função das cinéticas da cena.

Em vista disso, e considerando a pergunta orientadora deste trecho, cabe levantar algumas possibilidades cinéticas da própria cenografia. Historicamente falando, segundo Roubine (1998), Appia foi um dos grandes defensores dessas investigações cinéticas e argumentava que tais características deveriam ser usadas em função de uma *intenção discursiva da cena*, isto é, há uma busca pela articulação “entre a subjetividade (por natureza mutante) dos personagens e o meio que os cerca.” (ROUBINE, 1998, p. 136).

⁴⁴ Note que essas quatro dimensões dos elementos e/ou espaços estão sendo apresentadas como iniciais, uma vez que inúmeras outras serão agregadas ao longo da elaboração da obra.

A fim de explorar ao máximo tais possibilidades expressivas dessa mobilidade, Appia defendia o princípio de *fluidéz*, que evitaria as quebras de ritmos e tensão ocasionadas pelas técnicas fortemente empregadas em seu tempo para as mudanças de cenário, como os *black-outs*, fechamentos de pano etc. (ROUBINE, 1998). Utilizando-se da fluidez, a movimentação da cenografia se configura como integrante da dinâmica do espetáculo, mantendo-se as relações expressivas dos ritmos e tensões. Em outras palavras, a mobilidade e a reorganização dos elementos cenográficos em cena poderiam (ou podem) se estabelecer como uma forma de articular um discurso, bem como exercer uma função estética de jogo e composição cênica. Tal premissa tem sido adotada desde então por inúmeros cenógrafos e encenadores, numa busca por maneiras “de transformar o espaço através da ação, em vez de utilizar mudanças visíveis de cena.” (HOWARD, 2015, p. 182); principalmente com a popularização do uso de espaços alternativos à caixa cênica italiana e das inúmeras estéticas de rejeição aos efeitos de “magia” e arrebatamento das cenas Realista e Naturalista. Assim, nesses casos, a cinética da cenografia, juntamente com a dos atores, participa da dinâmica da cena compondo sua proposta estética, em vez de ser escondida para efeitos ilusionistas de realidade.

Essa integração dos movimentos de cenografia à estética e discurso da cena, é normalmente viabilizada e agenciada pelos próprios atores no palco, permitindo que, no decorrer do espetáculo ator e cenografia se tornem elementos de uma organização dinâmica que se complementam entre si. Falando sobre tais interações da cenografia integrada à dinâmica da obra, o cenógrafo Felipe Crescenti defende: "Para mim, a verdadeira cenografia é a que interage com o espetáculo, com os atores, com a música; ela é mais um dado que contribui para a realização do espetáculo e para sensibilizar o espectador." (*apud* SERRONI, 2016, p. 131). Nesse sentido, o jogo entre ator e cenografia vai muito além de determinados posicionamentos relativos, mas também depende de assimilações e manejo da própria presença e materialidade cenográfica *pelo ator* na composição de seu desempenho. Para tanto, este leva em consideração as possibilidades de movimentação não apenas de seu corpo, mas da própria cenografia. Em vista dessa relação com o ator, Appia propõe a divisão do espaço cênico em dois tipos de planos:

“[...] aqueles com a finalidade de ritmo (que podem ser rápidos, lentos ou espasmódicos), e aqueles com a finalidade de dar valor ao corpo estático que se exprime por meio dos braços, torso e cabeça. Os dois tipos de planos se interpenetram.” (*apud* CHATONNIER, 2016, p. 14, tradução nossa)

Nota-se novamente a forte relação de interdependência entre os movimentos e formas propostas pelos atores para a concepção cenográfica do espetáculo. Muitos cenógrafos,

inclusive, tomam como ponto de partida os desempenhos e usos intuitivos do espaço pelo ator a fim de propor ou organizar uma cenografia. Neste sentido, em vez de determinar a cena espacialmente antes de levar sua configuração aos atores, Howard, por exemplo, defende que: "Muitas vezes, é insensato tentarmos definir antecipadamente como um ator deve fazer uma cena. Em vez disso, devemos lhe dar espaço e ver como nos beneficiar da criatividade de um ator e de seu uso intuitivo do espaço." (2015, p. 206). De fato, a cenógrafa defende em inúmeras ocasiões a capacidade intuitiva do ator de utilizar o espaço, tomando tais proposições como prerrogativas para as configurações cenográficas⁴⁵ (HOWARD, 2015). Assim, tendo em mente os argumentos fornecidos por diversos cenógrafos contemporâneos, como Howard (2015), Chatonnier (2016) e Serroni (2016), que é do ator que partem inúmeras das soluções visuais necessárias para a construção de uma expressividade espacial efetiva; a proposição desta dissertação (de uma prática de atores-cenógrafos) encontra, assim, mais um ponto de ancoramento. Desta vez, no sentido de que as proposições dinâmicas dos atores em cena já se estabelece, mesmo em processos de divisão dessas funções entre artistas diferentes, como um dos pontos de partida para a criação da cenografia, de um modo geral.⁴⁶

Essa integração espacial do ator com a cenografia, considerando os espaços e volumes que delimita, exige que este mantenha uma relação de relativa complexidade, envolvendo não apenas seu corpo em função das estruturas, mas também suas intensões para com o(s) discurso(s) do espetáculo. É exigido do ator que jogue e explore diferentes estruturas, propondo elaborações corporais expressivas e que, ao mesmo tempo, dominem tais estruturas (ROUBINE, 1998), como já sinalizado anteriormente. A fim de explorar essas possibilidades ao máximo, Appia, por exemplo, propunha uma cenografia composta de escadas, planos inclinados etc. que além de provocarem uma determinada forma de desempenho do ator, implicavam em composições espaço-visuais abstratas que chamou de *espaços rítmicos* (ROUBINE, 1998). Tal denominação é inspirada pelas técnicas rítmicas de treinamento de atores propostas por Dalcroze, que assim como as propostas de Appia, se fundamentavam em relações estabelecidas com a música (BONFITTO, 2011).

Assim, uma possível conclusão é que as relações que se estabelecem entre ator e demais elementos componentes do espaço dependem tanto das movimentações e trocas de distâncias quanto das relações estabelecidas entre as formas em questão e suas características, como dimensões, cores, formatos, orientações etc. Tudo isso se torna parte de uma composição

⁴⁵ *Saída de emergência*: Esta capacidade de "intuição" espacial dos atores será mais bem discutida no segundo *Bloco* deste trabalho.

⁴⁶ *Saída de emergência*: este ponto é retomado na *Sala de Estudos* desta dissertação.

cênica que vai muito além das relações pictóricas discutidas anteriormente. No caso em questão, a dinâmica e o trabalho com as dimensões do espaço são fatores decisivos para uma composição que é dotada de relações fluidas e, até certo ponto, manipuláveis em função das características formais tanto do espaço cênico em si quanto de seus elementos constituintes. Por exemplo, muitas vezes, os formatos e texturas dos componentes cenográficos (e dos atores) são fixos, contudo seu posicionamento, sua movimentação e até mesmo suas cores, são passíveis de transformação no decorrer da obra. A composição, novamente, vai se estabelecendo *em função das novas relações entre formas que surgem e desaparecem com os elementos*. Appia oferece uma análise que explana mais claramente sobre as possibilidades provindas da fluidez dessas relações:

Tomemos um exemplo e suponhamos um pilar vertical, quadrado, de ângulos retos inteiramente definidos. Este pilar repousa, sem base, sobre lajes horizontais. Dá impressão de estabilidade e resistência. Aproxima-se um corpo. Do contraste entre o seu movimento e a imobilidade tranquila do pilar nasce já uma sensação de vida expressiva, que o corpo sem pilar e o pilar sem corpo que avança não teriam atingido. Além disso, as linhas sinuosas e arredondadas do corpo diferem essencialmente das superfícies planas e dos ângulos do pilar e esse contraste é, por si só, expressivo. Mas o corpo toca no pilar; a oposição acentua-se ainda mais. Finalmente o corpo apoia-se no pilar, cuja imobilidade lhe oferece um ponto de apoio sólido: o pilar resiste, *age!* A oposição criou a vida da forma inanimada: o espaço tornou-se vivo! ([1964?], p. 87-88, grifo do autor)

Nesta reflexão, é possível identificar vários dos elementos já discutidos neste *Bloco*, como as relações entre distâncias, os contrastes entre formatos e texturas, as explorações expressivas da mobilidade etc. Em síntese, o ator consciente dessas possibilidades pode ser valioso nas explorações cênicas de composição de um espetáculo, uma vez que seria dotado não apenas de determinado domínio sobre o próprio corpo, mas das relações que estabelece entre os demais componentes plásticos da cena.

Esse trecho também sinaliza outra questão importante: do contraste entre a mobilidade do corpo do ator e da imobilidade de um elemento cenográfico fixo. Até o presente momento, conduzi a discussão sobre as dinâmicas da cena considerando a possibilidade que a cenografia seja móvel. Contudo, são muito comuns os casos em que tal premissa não se aplica. Ou seja, a imobilidade da cenografia é também uma possibilidade contundente e suas influências sobre o ator e a estética do espetáculo não devem ser ignoradas ao se pensar a elaboração espaço-visual da cena. Tal fato suscita que as relações de composição, levando em consideração os aspectos formais, nesses casos, continuam existindo embora não sejam tão fluidos como o seriam no caso de uma cenografia móvel.

Um ponto chave dessa relação com o ator, considerando a imobilidade da cenografia, é que esta deixa mais claro o contraste que se estabelece entre corpo do ator e elementos cenográficos: “Sempre em oposição com o corpo, a escolha das linhas do espaço está ao nosso alcance; é a compensação à sua imobilidade.” (APPIA, [1964?], p. 89). Nesse contexto, a exploração e ênfase dos contrastes estabelecidos entre corpo cenografia pode ser uma estratégia interessante para trabalhar a imobilidade cenográfica de modo expressivo.

1.3.3 Como diferentes tipos de espaços podem influir no trabalho do ator e no desenho da cena?

Como dito no trecho a respeito das escalas utilizadas em cena, uma característica espacial fortemente relevante para a composição do desempenho, bem como do desenho da cena, é o seu tamanho. Diferentemente do que foi abordado na seção anterior, quando discuti as reverberações do tamanho na forma da cenografia em si; aqui, proponho uma reflexão acerca do *tamanho do espaço cênico* propriamente dito. Isto é, as dimensões espaciais da área na qual a cena acontece.

Os atores, ocupantes deste espaço, normalmente conduzem seu desempenho a fim de dialogar com suas dimensões, de modo que estabeleçam uma comunicação efetiva com o público. Isto porque um estilo de desempenho no qual os movimentos são dilatados, por exemplo, proporciona leituras diferentes entre quando é proposto numa sala pequena, para vinte pessoas, e quando ocorre num teatro de dimensões monumentais, para milhares de espectadores. As distâncias envolvidas nessas relações espaciais afetam, e muito, não apenas as percepções do público, mas também as formas de o ator se perceber, sentir e “habitar” o espaço. Um exemplo histórico dessa relação pode ser observado nas obras de Vilar no contexto do Théâtre National Populaire, que aconteceram em espaços amplos e abertos. Seus atores, de acordo com Roubine (1998), precisaram adaptar seus desempenhos a fim de lidar satisfatoriamente com as novas configurações de distâncias, não apenas devido ao tamanho avantajado desses palcos, mas também em função da distância estabelecida com a plateia. As alterações na composição do desempenho surgem para atender justamente essas demandas comunicativas em função das novas configurações de dimensões e distâncias:

O ator ficava mais ou menos sozinho em cena, separado dos seus parceiros por uma distância pouco habitual. Para o espectador, ele era essencialmente uma silhueta que agarrava e mantinha preso o seu olhar [...]. Em outras palavras, o ator tinha de assumir este paradoxo: ele era visto, mas ao mesmo

tempo, e com exceção das primeiras filas, não se distinguem mais os detalhes do seu rosto. Tudo isso lhe proibia a tradicional representação psicológica construída em função da visibilidade e da expressividade da mímica, e da relação de intimidade possibilitada pelas pequenas salas de teatro à italiana. (ROUBINE, 1998, p. 185)

Dadas tais condições, o caminho utilizado por Vilar nessas encenações foi o desenvolvimento de uma estilização estética que abarcava uma abordagem psicológica da interpretação, bem como a voz e o gesto; tudo num sentido de expandir e dilatar a expressividade de modo que esta pudesse superar as distâncias de modo efetivo a fim de comunicar-se com o público (ROUBINE, 1998). Uma estética de atuação (e até mesmo de encenação) Naturalista, por exemplo, não apenas deixava a desejar no que concerne à comunicação através das distâncias dilatadas, como também, de certa forma, perdia seu efeito, uma vez que tais amplitudes espaciais não seriam, por si só, condizentes com o cotidiano que tal estética buscava reproduzir.

Levando isso em conta, é possível apontar que a escolha dos espaços onde ocorrem as encenações, quando possível, poderia ser feita em função do tipo de relação que se deseja estabelecer com a plateia, bem como os tipos de estética e discurso. Um exemplo praticamente oposto ao de Vilar são as encenações de Grotowski, que preconizava o *encontro* entre ator e público. Neste caso,

Para ser eficaz, a relação do ator com o espectador não pode mais ser distante. O espectador deve perceber, como parte integrante daquilo que está sendo desvendado diante dele, a verdade fisiológica do ator, a materialidade do seu olhar, do seu hálito, da sua transpiração. (ROUBINE, 1998, p. 193)

O tamanho do espaço cênico, portanto, visa atender essa demanda de proximidade e intimismo. Assim, no caso de Grotowski, não fazem sentido nem as dilatações espaciais de teatros de dimensões monumentais nem a separação palco-plateia da caixa cênica italiana, que também propõe uma distância relevante entre os atores e seu público (GROTOWSKI, 1992). A intimidade dos espaços, de modo geral, coloca o ator e suas ações em destaque e; por outro lado, no intuito de pensar a cenografia, esse ator (assim como o cenógrafo e, evidentemente, o ator-cenógrafo), se ocuparia em pensar o espaço interno à encenação, bem como levar em conta as características arquitetônicas desse espaço como um todo (HOWARD, 2015).

Em vista desses dois exemplos opostos, portanto, é possível depreender que os tamanhos das áreas de encenação podem estar dialogando diretamente com o estilo de atuação empregados, as relações que se estabelecem entre cena e espectadores, bem como os aspectos estético-discursivos desses fatores.

Outro ponto-chave a ser considerado acerca dos espaços da cena é a grande variabilidade de seus tipos e que, para cada um destes, diferentes resultados poderão ser obtidos. Ou seja, também os tipos de espaços escolhidos, com suas características específicas, direcionam a encenação a determinados discursos éticos e estéticos que entram na composição do espetáculo como um todo. Para exemplificar alguns (dentre vários) desses formatos, para além da caixa cênica italiana, é claro, cito o palco de arena, que se configura com o público distribuído ao redor de todo o espaço de encenação; e a semi-arena, configurada com o público disposto em meia-lua com relação à área de encenação, ficando, assim, posicionado na frente e aos lados desta área, mas deixando um dos lados desocupado de plateia.

As formas de abordar a criação da cena, em termos de atuação e cenografia, variam também para cada tipo de espaço, pois “Cada forma possui sua dinâmica própria a ser atendida e explorada.” (HOWARD, 2015, p. 206). Assim, uma encenação num palco de arena, por exemplo, confere aos atuantes-cenógrafos uma demanda de administração do uso do espaço que vai além da frontalidade do palco italiano ou da relação com uma parede de fundo, que também seria o caso de uma semi-arena, por exemplo. Isso influi (de forma potencialmente enfática) em suas proposições de composição do desempenho, bem como nas de cenografia, uma vez que considerar de quais ângulos o público observa a obra é uma das primeiras coisas que o cenógrafo deve fazer, segundo Howard (2015). Vale pensar também nas relações que os tipos de espaços estabelecem com as dimensões do espaço e de qual distância a plateia acompanhará a obra, já que, também o espectador é capaz de “modificar” o espaço a partir de suas formas de receber o espetáculo, que estão diretamente associadas a seu ponto de vista da encenação, como aponta Doris Rollemberg:

[...] o espectador, que, inserido no espaço total, passa também a modificá-lo, [...] a partir da ideia de que o observador, ao possuir a capacidade de transformar o que vê, altera também o espaço. O espectador modifica o que vê não só pela subjetividade desse olhar, mas também, a partir das diferenças de posicionamento de seus pontos de vista (variações de localização dos espectadores no espaço teatral), criando, assim movimentos, não do seu deslocamento no espaço (como nos espetáculos itinerantes), mas do seu olhar no espaço. Esse olhar está, em geral, situado fora da ação, diferentemente do ponto de vista do ator, mas está inserido na ação total, uma vez o espectador que completa o jogo, fecha o desenho da cenografia e, logo, também o desenho total do espaço teatral. (2012, p. 15)

Assim, em muitos casos, o posicionamento da plateia e o tipo de palco em que a encenação acontece (se houver um) também fazem parte da proposição estética da obra. Isto é, o formato espacial segundo o qual o espetáculo se desenvolve pode ser definido pelo

próprio núcleo criativo da obra e não necessariamente ditados pelo edifício ou localidade em que a encenação acontece. Os espaços chamados multiuso ou multifuncionais deixam essa premissa bem clara. Nesses casos, não há o engessamento da delimitação pré-formatada de onde fica a plateia e onde fica o palco, característica do palco italiano, mas não exclusivamente. É nesse sentido que Howard (2015, p. 33) defende que os “pequenos estúdios multiuso”, que foram se popularizando desde a metade do século XX, são provedores de maiores liberdades no que concerne à elaboração da encenação e que, devido a isso, são frequentemente produzidas nesse contexto obras de maior inventividade, mesmo quando os orçamentos são mais baixos.

Outra forma de extrapolar as configurações tradicionais do posicionamento placoplateia são aqueles que foram chamados de “*espaços explodidos*” por Roubine (1998, p. 143, grifos nossos), principalmente se referindo ao que fora preconizado por Artaud e executado por Mnouchkine e Ronconi em algumas de suas montagens, cada um à sua maneira; mas que tinham em comum que a exploração das várias dimensões do palco, associadas à dinâmica da cena, fossem exploradas em níveis múltiplos. Isto é, segundo Roubine (1998), esse tipo de configuração se caracterizaria por uma multiplicidade de espaços de atuação (interconectados ou não) sem mais estabelecer uma relação de frontalidade com o público, mas sim de envolvimento englobante, se instalando ao redor do público ou distribuído em meio a este. Da mesma maneira, existe uma demanda de agenciamento de tais espaços por parte do ator, que se torna ainda mais crucial na unificação da cena, que agora está espalhada pelos múltiplos espaços cênicos permeados de público.

A “liberdade” para organizar e dispor os espaços da cena é uma ânsia antiga de muitos encenadores e cenógrafos, uma vez que permite agenciar com maior variabilidade e propriedade as relações e composições com as formas. Craig, por exemplo, almejava um espaço que pudesse ser utilizado ora para enfatizar suas verticalidades, ora suas horizontalidades, e que fosse dotado de escadas, múltiplas plataformas para a ação, entre outras aplicabilidades. (ROUBINE, 1998). É, de fato, na busca por tal liberdade que ascende a utilização dos chamados “espaços alternativos”, que em alguns casos, inclusive, não se limitam a configurações determinadas de *edifícios teatrais*, mas sim, da exploração de variados espaços que, a princípio, não foram elaborados especificamente para o teatro.

A ideia do emprego de espaços alternativos aparece também na teoria de Lehmann, como uma das tendências do que chama “estética espacial pós-dramática” (LEHMANN, 2007). Embora não seja intenção deste trabalho se aprofundar nas discussões ou críticas

acerca das teorias deste autor; suas considerações e classificações acerca dos espaços alternativos servem como indicativos do fortalecimento e popularização deste tipo de abordagem espacial na cena teatral, principalmente a partir da segunda metade do século XX. O autor classifica os espaços alternativos em quatro categorias⁴⁷ não tão diferentes entre si, mas cujas existências me parece importante mencionar. Particularmente para as reflexões deste trecho, proponho discutir as categorias: *teatro específico ao local* e *espaços heterogêneos*.

Sobre o primeiro tipo, o autor defende:

“Teatro específico ao local” significa que o próprio “local” se mostra sob uma nova luz: quando um galpão de fábrica, uma central elétrica ou um ferro-velho se torna espaço de encenação, passa a ser visto por um novo olhar, “estético”. O espaço se torna co-participante [*sic*], sem que lhe seja atribuída uma significação definitiva. Mas em tal situação, também os espectadores se tornam co-participantes [*sic*]. Assim, o que é posto em cena pelo teatro específico ao local é um segmento da *comunidade* de atores e espectadores. Todos eles são convidados do lugar [...]. Atores e espectadores vivenciam a mesma experiência não-cotidiana de um espaço descomunal, [...]. (LEHMANN, 2007, p. 281-282, grifo do autor)

Tal consideração sobre tais tipos de espaço, que são muito mais comumente conhecidos pela expressão *site specific*, é interessante principalmente no que concerne ao estabelecimento e *escolha do espaço como um elemento crucial do discurso* proposto pelo espetáculo; bem como a ideia de comunidade entre atores e público que, compartilhando de um espaço cujas particularidades e características são efetivamente incorporadas nas proposições estético-discursivas da obra, estabelecem uma relação de parceria. Em outras palavras, o espaço por ser “específico” para aquela obra, gera um envolvimento e uma acentuada relação de partilha entre todos os participantes que nele estão contidos.

É importante ressaltar, contudo, que a definição atribuída ao *site specific* nos dias de hoje foge significativamente daquela proposta por Lehmann. A consideração que parece ser a mais popular atualmente é que o *site specific* se trata “simplesmente” de um espaço para o qual a encenação é feita especialmente, considerando suas características e especificidades; não precisando ser necessariamente uma fábrica antiga ou uma velha igreja, por exemplo (HOWARD, 2015). Portanto, segundo esta premissa, o *site specific* pode inclusive ser um teatro propriamente dito, desde que a encenação seja elaborada a fim de dialogar com aquele espaço especificamente.

⁴⁷ *Espaços temporais; espaços de exceção; teatro específico ao local; e espaços heterogêneos.* (LEHMANN, 2007).

Além de favorecer a mencionada comunhão entre atores e público, a escolha e direcionamento do trabalho em função das especificidades de um espaço podem servir como uma ferramenta de construção (ou desconstrução) de sentidos, geralmente também específicos e novos, sobre uma encenação cujo texto já faz parte do repertório do público de maneira geral, como as principais obras de Shakespeare ou Nelson Rodrigues⁴⁸, por exemplo. É um argumento similar que Motta (2011) defende quando aborda o tema das transposições das clássicas obras gregas para outros contextos culturais e aponta a relevância da utilização do espaço como “elemento fundamental da construção dos sentidos da encenação” (p. 92). Embora esse argumento não limite a referida importância dos espaços exclusivamente à categoria *site specific*, é patente considerar que se aplique a esse tipo de espaço, e creio ser válido supor que tal renovação de sentidos de uma obra seja muito fortalecida nesses casos. Um exemplo que serve como base para tal suposição é a montagem de *As Troianas*, realizada por Luiz Furnaleto com os alunos da Casa de Artes de Laranjeiras (CAL), que:

[...] foi apresentad[a] nos escombros do Teatro Casa Grande, no Rio de Janeiro, em 1998, um ano após o incêndio do teatro. Assim, aquele que era um espaço tradicional aparece como um espaço alternativo porque se encontrava em vias de demolição, de tal modo que o próprio edifício é valorizado como signo cênico. [...] Diversos elementos que não estavam totalmente destruídos com o incêndio foram incorporados à encenação. [...] O contexto de destruição de uma importante casa de espetáculo parece ter servido de metáfora para se falar sobre a devastação, a guerra e, possivelmente, sobre a morte e o renascimento da tragédia grega. O trágico aqui é simbolizado pelo espaço em ruínas, memória que evoca as guerras, onde os espaços de cultura são destruídos; ou pela própria derrocada da arte teatral numa sociedade dominada por outros meios de comunicação de massa. (MOTTA, 2011, p. 92-93)

A montagem em questão, portanto, se utiliza do ambiente local e da arquitetura específica como recursos que fortalecem o discurso e a atmosfera da obra; isto é, a devastação da guerra, a perda do patrimônio e a desolação. Nesse sentido, o espetáculo não só pode ser considerado como uma obra em *site specific*, como reforça a perspectiva da construção de novos sentidos sobre a obra. Uma vez que a montagem não se estabelece num edifício incendiado “qualquer”, mas num *teatro* incendiado, a metáfora sobre a destruição e a derrota ganha uma camada de sentido extra: da existência e resistência da arte teatral e das relações conflituosas entre a sociedade e seus meios de cultura.

Tendo em mente tais relações, vale retomar o apontamento de Lehmann sobre outra categoria de estética espacial: aquela que chama de *espaços heterogêneos*. A prática nesses

⁴⁸ No caso de encenações que acontecem no Brasil, é claro.

espaços “Trata-se de ações marcadas pela realização de percursos nos espaços públicos, de ocupações, de vivências, ações estas que terminam por colocar limite a própria ideia de teatro.” (MOTTA, 2011, p. 75). Nesses casos, portanto, ocorre certa “apropriação” dos espaços cotidianos, num movimento de fricção entre o real e o teatral. Lehmann defende que as práticas de utilização desses espaços seriam motivadas “por uma *ativação de espaços públicos*” (LEHMANN, 2007, p. 282, grifos do autor) como objetivo. Contudo, considerando as relações atuais entre sociedade e arte contemporâneas, parece haver ainda outros discursos éticos envolvidos em tais práticas, como o questionamento da elitização ou segregação das artes teatrais, supostamente limitadas a seus edifícios e frequentadores específicos, por exemplo.

Esse modo de trabalhar os espaços de encenação, baseado na apropriação de espaços cotidianos e públicos se estabelece com uma particularidade de agenciamento espacial que é a sua não-delimitação; ou pelo menos, uma delimitação que se estabelece de forma virtual pela própria encenação, mas que não é visualmente perceptível ao público. Observa-se, portanto, que a estética do espetáculo, na verdade, se constitui da estética da própria cidade ou de quaisquer que sejam os ambientes utilizados. Há um constante atravessamento entre os espaços e elementos do cotidiano “real” e daqueles da cena teatral, trazidos pelos artistas.

Tudo isso para dizer que a ausência de uma arquitetura específica para a encenação implica num ancoramento quase absoluto da cena no ator. Este se torna, mais do que nunca, o agente condutor do público não apenas através das ações do espetáculo, mas através também do próprio espaço. Há uma mudança significativa de relações estabelecidas entre o público, a obra e os seus espaços, uma vez que, segundo Howard (2015), a estrutura arquitetônica geralmente se estabelece como ferramenta de controle desse público e suas movimentações. Com os *espaços heterogêneos*, portanto, há uma modificação de uma situação de *controle* para uma situação de *condução*, ao menos espacial, com suas consequentes vantagens e desvantagens. Tal fator, portanto, age como parte do jogo e do desempenho do ator nesse contexto.

Evidentemente, isso não significa um desprezo às influências arquitetônicas e suas implicações sobre os indivíduos com os quais convive. De fato, trata-se de *explorar* a arquitetura (e o urbanismo) em seus contextos mais cotidianos, fora do ambiente controlado do teatro. Assim, os artistas que pensam os espaços para tais tipos de montagens precisam se atentar justamente a essas possibilidades espaciais, culturais e simbólicas proporcionadas por

esses contextos, se utilizando de maneira criativa da arte pública previamente dotada de seus próprios discursos.

Sobre as obras públicas, Howard defende: “Uma obra realmente boa e adequadamente localizada pode expressar de maneira eloquente as aspirações e as esperanças da sociedade em que está situada. Fala sem palavras para os observadores.” (2015, p. 177). É justamente nessas tessituras de discursos que as cenas de *espaços heterogêneos* imergem e se embasam para o estabelecimento de suas próprias propostas artísticas; destacando, questionando, ou reforçando os elementos espaciais do cotidiano.

Uma possível diretriz para agenciar esses usos e diálogos das arquiteturas do cotidiano pode ser estabelecida pela exploração dos diferentes papéis desempenhados pela arquitetura, apresentados por Ching (2002). Segundo o autor, a arquitetura se estabelece exercendo papéis que são *funcionais*, *formais* e *simbólicos*; e é por meio desses papéis “que falam sem palavras”, como defende Howard (2015, p. 177).

Portanto, a reflexão sobre a cenografia dos *espaços heterogêneos*, associada ao trabalho do ator nesse contexto pode adotar como estratégia a exploração de trocas entre os papéis desempenhados por uma mesma estrutura arquitetônica, propostas pelos atuantes. Por exemplo, considerando uma estátua sobre um pedestal numa pequena praça, vale refletir sobre qual é o papel *formal* desempenhado por aquele monumento e como pode ser tomado como elemento *funcional* em termos de cenografia. Ou ainda, tomando um exemplo mais específico, como a funcionalidade de um parquinho infantil foi utilizado como um contraponto simbólico no espetáculo *Dizer e Não Pedir Segredo*, da cia. Teatro Kunyn (SP) que propunha a seu público (equipado com fones de ouvido) um áudio de pornografia homossexual masculina enquanto percorriam esse parquinho, discutindo a caracterização daquela praça como conhecido ponto de encontro do público homossexual masculino daquela comunidade. O próprio papel de funcionalidade daquele espaço se torna flutuante por meio da proposta da encenação.

Certamente, os discutidos papéis arquitetônicos não estão dissociados entre si, mas são interdependentes e, de modo geral, a proposição de releituras ou transposições sobre um desses papéis incorre na alteração da percepção dos outros, também. No caso mencionado, por exemplo, o parquinho é dotado de uma simbologia de infância e inocência, em associação à sua funcionalidade. Portanto, ao agenciar uma modificação de sua funcionalidade, sua simbologia também é afetada e vice-versa, ao mesmo tempo em que as tessituras culturais que constroem tais simbologias vão sendo dotadas de outras perspectivas. Essa interdependência é

profícua ao se considerar especialmente o diálogo com os papéis formais das estruturas, no sentido que não é necessário, por exemplo, *modificar a forma* do patrimônio público para agenciar modificações em sua percepção. Tal efeito pode ser conquistado, entre outras maneiras, atribuindo-lhe um diferente papel *simbólico*.

Observando todas essas possibilidades, relações e estratégias abordadas no presente *Bloco*, fica evidente que atores, cenografia e suas conseqüentes relações espaciais estabelecidas em uma obra cênica se interpenetram, afetando umas às outras e compondo de modo interdependente o discurso, a estética e a ética da encenação. As formas de utilização de um espaço, portanto, se mostram como o principal ponto de encontro entre o ator e a cenografia da cena.

Considerando os aspectos criativos que envolvem o desenvolvimento de tais elementos da cena, cabe considerar que tal interdependência não se mostra relevante apenas em função do “produto pronto” e da comunicação estabelecida com o público; mas também em função de seu processo de criação, que não necessariamente precisa ocorrer de forma rigidamente delimitada entre artistas especializados em áreas específicas. Pelo contrário, a interdependência entre desempenho do ator, organização espacial e cenografia é sinal de que a associação direta entre tais funções pode ser extremamente profícua para o desenvolvimento de ambos os ofícios de criação cênica: de ator e de cenógrafo, ou ainda, do *atuante-cenógrafo*.

2 SALA DE ESTUDOS: FUNDAMENTOS TEÓRICOS DA CRIAÇÃO E VIVÊNCIA DO/NO ESPAÇO

Em uma sala de estudos, geralmente, encontramos uma variedade vertiginosa de ideias, materiais, referências que impulsionam o estudioso a crescer em seu ofício, assim como em sua vida, de modo geral. Ali, concentram-se reflexões de toda sorte, embasadas em diferentes tipos de conhecimento, artísticos, acadêmicos, filosóficos etc. Nesta *Sala de Estudos*, as manchas de tinta e os debris do *Centro Técnico*, ou o suor e o sangue aquecido da *Sala de Ensaio* dão lugar às articulações de ideias, proposições, conceitos; transpostas para tinta sobre o papel das páginas publicadas por outros pensadores, mais sábios e experientes, que vieram antes de mim.

Assim, nesta *Sala de Estudos*, especificamente, os materiais apresentados foram selecionados com o objetivo de organizar uma investigação em torno dos movimentos criadores, suas relações com o espaço e, evidentemente, com o sujeito que os ocupa e se propõe como indivíduo criador no mesmo. Isto é, as reflexões se orientam por provocações que poderiam ser explicitadas pelas questões: *como tal associação criativa entre as referidas funções teatrais pode ou poderia acontecer? Quais seriam algumas das possibilidades, vantagens, desvantagens, facilidades e/ou complexidades envolvendo tal formato de criação? Quais seriam alguns dos mecanismos envolvidos nesses processos?*

Por este motivo, serão discutidas a seguir algumas das características ou dinâmicas criadoras que percebo como relevantes para elucidar a reflexão proposta neste *Bloco*. Isso quer dizer que, *de modo algum*, almejo esgotar o assunto referente aos movimentos criadores, nem, tampouco, as teorias acerca deste campo de estudos ou seus adjacentes. Trata-se de um levantamento de suportes teóricos que, a meu ver, viabilizam a fundamentação da proposta de associação de processos criativos nas linguagens teatrais abordadas neste trabalho.

Para tanto, escolhi iniciar a reflexão discutindo teorias acerca de linguagens em que a criação se desenvolve e se manifesta, considerando seu caráter múltiplo, com ênfase sobre o teatro. O objetivo é introduzir a ideia de que a criação passa por processos que envolvem o trânsito e o diálogo entre diversas linguagens diferentes; bem como de que é característico, principalmente no teatro, o caráter de coexistência e de um jogo retroalimentativo entre as mesmas.

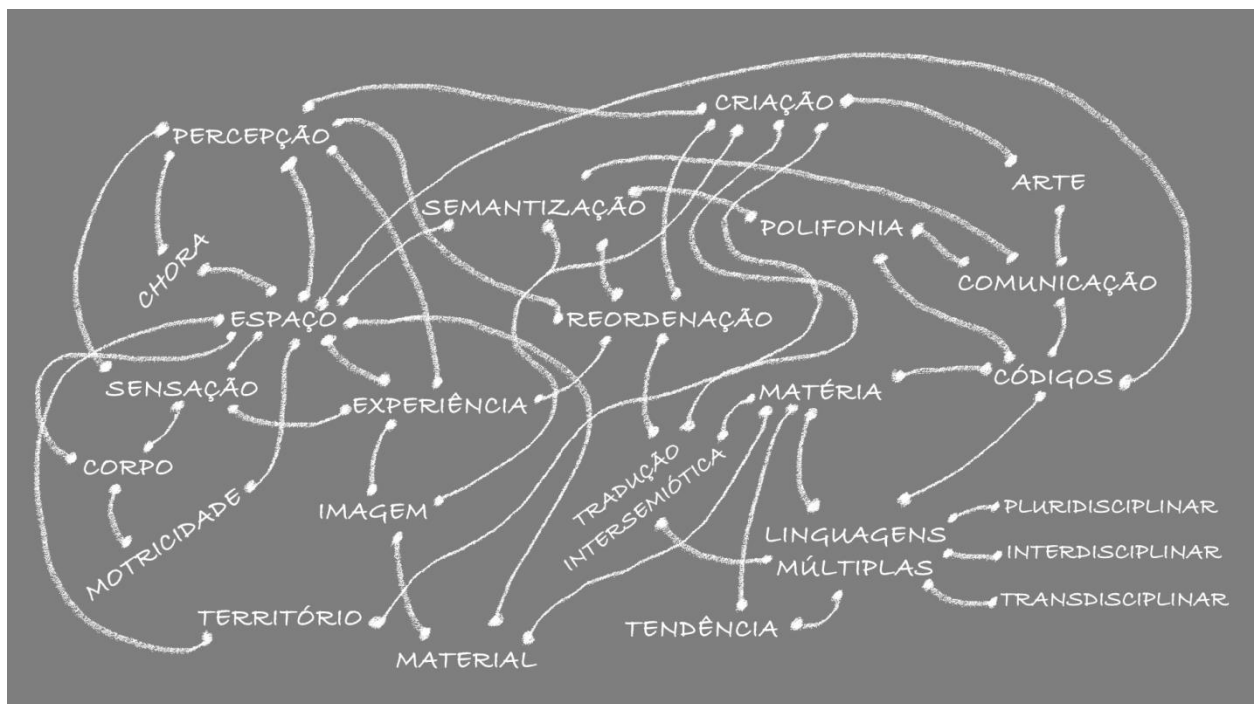
Ademais, abordo também um aspecto que julgo fundamental ao se considerar a associação criativa referente aos espaços e ao que ali se desempenha: a percepção. Sendo

assim, apresento também alguns conceitos, mecanismos e definições que orbitam o fenômeno da percepção, pois vislumbro aí um fundamento-chave que coloca em evidência o atrelamento da experiência do espaço e sua criação, tomando a percepção como uma forma de criação e considerando o corpo de quem habita tais espaços como um elaborador da percepção.

Por fim, dedico-me à discussão das relações criativas já existentes entre ator e espaço; e entre cenógrafo e desempenho do ator, a fim de sugerir um ponto de partida em comum no que concerne a ambas as criações discutidas nesta dissertação, também almejando compreender melhor como acontecem as construções de sentido por meio dos espaços e como podem acontecer as dinâmicas entre usuários e proponentes destes, principalmente considerando a possibilidade de ambas as figuras se condensarem em uma mesma pessoa.

Segue, na Figura 9, uma das várias possíveis formas de ilustrar a associação dos conceitos apresentados neste *Bloco*.

Figura 9 – Uma possibilidade de associação dos conceitos do *Bloco*



FONTE: Da autora.

Esta imagem está sendo aqui apresentada a fim de auxiliar na elucidação de algumas das possibilidades de interconexão entre os conceitos que serão discutidos ao longo deste *Bloco*. Trata-se de uma forma *resumida* de associar os conceitos, objetivando elucidar os argumentos propostos a seguir.

2.1 CRIAÇÃO: LINGUAGENS, TRÂNSITOS E INTERAÇÕES

Como apontado anteriormente, esta seção almeja discutir as linguagens em suas multiplicidades de manifestação. Inicialmente, proponho-me a discutir tal caráter múltiplo de modo geral; o que, por sua vez, me conduz à reflexão acerca da multiplicidade de linguagens manifestas nos *produtos* criativos, para além daquelas dos processos. A discussão, assim, é conduzida ao teatro (como arte inerentemente intersemiótica em seus produtos) e como sua suposta intersemiótica característica pode ser agenciada dentro da obra. Por fim, a discussão verte para o uso da imagem como um possível ponto de partida para o artista múltiplo que dialoga (ou dialogaria) com diversas linguagens, tanto em termos de processo quanto em termos da obra apresentada.

Uma primeira ideia a ser introduzida para a almejada discussão concerne à criação segundo seus mecanismos. Isto é, procuro elucidar aspectos que envolvem alguns funcionamentos dos movimentos criadores, com ênfase na criação em linguagens, ou modalidades, diferentes, embora associadas. Para tanto, optei por investigar um pouco sobre como o movimento criador se relaciona com a experiência e percepção do sujeito (além, é claro, do fator linguagem, já mencionado), por partir da hipótese de que tais fatores são determinantes para o tipo de proposta criadora estudada nesta dissertação; uma vez que tanto atuação e cenografia terão em comum seu artista autor, atravessado por suas experiências, que estariam incessantemente operacionalizando tais processos. Certamente, a intenção aqui não é delimitar a noção de criação atribuindo-lhe uma definição fechada e precisa; mas sim, elaborar *uma* forma de considerar o movimento de criação segundo seus processos, suas linguagens e suas relações com o sujeito criador.

De início, uma consideração que creio ser importante a se fazer, por ser um alicerce fundante das relações que a criação estabelece com o sujeito, é que: o movimento criador está diretamente associado a processos de *transformação* de matérias e informações de modo contínuo, agenciado pelo artista em função de um movimento interior resultante de vivências e experiências no mundo (OSTROWER, 1999a; 1999b; SALLES, 1998). Nesse sentido, o indivíduo criador agencia as informações que lhe chegam pela experiência e as reordena para conferir-lhes novos sentidos. É, inclusive, segundo tais considerações que Salles (1998)

aproxima o artista ao cientista, propondo a ideia de que toda criação se trata de construção de conhecimento.⁴⁹

É importante considerar, além disso, que, no que concerne à criação artística, as ordenações estão associadas a um movimento *comunicativo* e, portanto, há uma dimensão simbólica no ato criador que não pode deixar de ser considerada (OSTROWER, 1999a). Um exemplo de ordenação imbuída de caráter simbólico apresentado por Ostrower (1999a) é a fala, na qual a associação de palavras e sons organizados de determinadas formas viabilizam a comunicação por um código de símbolos. Contudo, ainda segundo a autora, tal ordenação não se restringe à linguagem falada:

Se a fala representa um modo de ordenar, o comportamento também é ordenação. A pintura é ordenação, a arquitetura, a música, a dança ou qualquer outra prática significativa. São ordenações, linguagens, formas; apenas não são formas verbais, nem suas ordens poderiam ser verbalizadas. Elas se determinam dentro de outras materialidades. (OSTROWER, 1999a, p. 24)

Nesse sentido, é lícito considerar o movimento criativo sendo composto por contínuas reordenações num fluxo de transformações incessantes, nos quais não apenas elementos de uma mesma linguagem vão sendo modificados para gerar novos sentidos, mas também *informações de linguagens distintas podem se transformar e interagir entre si*, como defende Salles (1998, p. 27): “Gestos formadores que se revelam, em sua intimidade, como movimentos transformadores da mais ampla diversidade. Cores transformadas em sons, cotidiano em fatos ficcionais, poemas em coreografias ou imagens plásticas.”. Tal possibilidade ajuda a sustentar a ideia defendida por este trabalho, no sentido em que as criações do desempenho e da cenografia potencialmente se retroalimentariam quando integradas dentro de um processo criativo. Contudo, tal afirmação não necessariamente implica na desimpedida ou automática tradução de “produtos prontos” de diferentes linguagens entre si⁵⁰; mas sim, no contexto do *processo* criativo, em que as informações alimentam continuamente o artista para suas posteriores reordenações simbólicas.

A composição artística, inclusive, dialoga fortemente com esses movimentos de ordenação. Os movimentos de transformação de informações múltiplas se apresentam na composição por meio das ações, do fazer e experimentar novas formas e associações, bem como no julgamento sobre seus resultados comunicativos. Há, portanto, como afirma Bonfitto

⁴⁹ A arte se diferenciaria da ciência, na verdade, pelo modo com que tal conhecimento é construído. Segundo a autora, a arte seria a construção de conhecimento por meio da ação (SALLES, 1998).

⁵⁰ Ponto que será mais bem discutido adiante nesta seção.

(2011, p. 142), um diálogo entre a ação criadora e a reflexão sobre tal ação, num processo de retroalimentação: “O fazer, com seu sentir e perceber, transforma o pensar. E o pensar, com a força de sua elaboração, transforma o fazer. Assim, o fazer transformando o pensar e o pensar transformando o fazer geram uma espiral incessante.” É inclusive neste contexto de reflexão que o autor defende a ideia do *ator-compositor*; isto é, o ator como organizador de diferentes materiais a fim de dar um sentido específico ao seu desempenho, num movimento consciente de reger o próprio fazer não apenas a nível intelectual como também da experiência, em consonância com o que defendem Salles (1998) e Ostrower (1999a; 1999b), conforme explanado anteriormente.

2.1.1 Das linguagens múltiplas no movimento criador

Tais informações em fluxo de reordenação, como mencionado, não se apresentam em uma única linguagem, uma vez que, com efeito, são provenientes da experiência do artista no mundo e seus modos de apreensão. Tendo isso em mente, é lícito considerar interações entre linguagens no movimento criativo, a princípio, como *estímulos* para o processo criador do artista. É justamente neste sentido que Salles (1998, p. 118) apresenta a ideia de “estímulos de escritório”, os quais defende serem fundamentais para a alimentação criativa tanto do artista de modo geral, quanto da obra em progresso. Tais estímulos, com efeito, se manifestam em inúmeras linguagens e funcionam numa dinâmica de constante transformação, como “fotos alimentando escritores, poemas mantendo músicos.” (SALLES, 1998, p. 118).

É válido notar que o trabalho com tais *estímulos* não se dá apenas anteriormente à criação ou nos primeiros estágios da construção da obra pelo artista. De fato, o próprio processo de anotação e registro (seja do processo em si ou de ideias adjacentes) muito frequentemente prescinde de tais trânsitos entre linguagens. A exemplo disso, Salles aponta o que se chama comumente de “trabalho de mesa” do ator, no qual este frequentemente faz anotações acerca do texto dramático e, assim, “traduzem em palavras aquilo que depois o corpo concretizará. São formas verbais de registro da fugacidade e da mobilidade das artes cênicas; palavras à espera do corpo.” (SALLES, 1998, p. 118). Como é possível depreender da afirmação da autora, os registros e anotações do processo não servem apenas como material de documentação da criação em si, mas também, e talvez principalmente, constituem

ferramentas e/ou materiais⁵¹ para o próprio movimento criador. Os *estímulos* mencionados por Salles (1998), portanto, atuam durante todo o decorrer do processo criativo.

Em virtude disso, é confirmada a ideia do constante trânsito entre linguagens ao longo dos processos de criação. Para remeter a esse trânsito, diferentes autores como Salles (1998) e Bonfitto (2011) utilizam a denominação *tradução intersemiótica*, que seria uma operação de transformação dos signos característicos de diferentes linguagens:

Ao acompanhar diferentes processos, observa-se na intimidade da criação um contínuo movimento tradutório. Trata-se, portanto, de um movimento de tradução intersemiótica, que, aqui, significa conversões, ocorridas ao longo do percurso criador, de uma linguagem para outra: percepção visual se transforma em palavras; palavras surgem como diagramas, para depois voltarem a ser palavras, por exemplo. (SALLES, 1998, p.114-115)

É importante ressaltar, contudo, que segundo a definição da autora, tal movimento de contínuas “traduções” é característico do *processo de construção* da obra, e não entre significações já elaboradas⁵². De maneira consonante, Bonfitto (2011) apresenta tal movimento de traduções como processo fundamental da improvisação do ator em seu processo de ordenação mental dos signos e estímulos, o âmbito que denomina “espaço mental”. Assim, considerando especificamente o processo criativo do ator, ele defende:

A improvisação enquanto "espaço mental" pode gerar ações a partir de diferentes matrizes em um mesmo espetáculo. Ela pode envolver a tradução em ações de outras formas de arte, como a pintura, escultura, música ou literatura; pode envolver a tradução em ações de experiências pessoais abstratas ou complexas; pode envolver a tradução em ações de diferentes conteúdos, conceitos, temas... Ou seja, nesse caso o ator não só deverá estar apto a "traduzir" em ações as múltiplas referências que poderão ser utilizadas no processo criativo - operando assim traduções intersemióticas - como também deverá ser capaz de constituir um sentido a partir da utilização e concatenação de materiais de diferentes naturezas. (BONFITTO, 2011, p. 126)

Neste caso, é facilmente observável a consonância das ideias do autor com aquelas apresentadas por Ostrower (1999a; 1999b) e Salles (1998) acerca das reordenações em função da construção de um novo sentido.

Por outro lado, ao considerar a “tradução” partindo de uma determinada linguagem em direção a outra, nota-se que apesar de as linguagens de partida serem de incontáveis naturezas distintas, o movimento criador, segundo Salles (1998), é notadamente dotado de uma

⁵¹ A diferenciação que estabeleço entre os significados dos termos *material* e *matéria* será abordada com mais profundidade adiante nesta seção.

⁵² Esse dado será retomado e é importante para a discussão acerca das Traduções Intersemióticas, adiante nesta seção.

tendência; isto é, uma linguagem de destino pré-imaginada ou pretendida pelo artista: “O ato criador tende para a construção de um objeto em uma determinada linguagem, mas seu percurso é, organicamente, intersemiótico.” (p. 114).

A intersemiótica do processo, portanto, não implica necessariamente na multiplicidade de linguagens do “produto” artístico, mas sim numa elaboração segundo um específico sistema de códigos, determinado, por sua vez, pela matéria escolhida para a criação. Isto porque, segundo Ostrower (1999a), cada matéria é dotada do que chama de *materialidade*, ou seja, o “modo de ser” (p. 33) de uma matéria que determina as possibilidades de ação humana sobre ela. Estabelecendo tais delimitações de agenciamento sobre si,

[...] para o homem as materialidades se colocam num plano simbólico visto que nas ordenações possíveis se inserem modos de comunicação. Por meio dessas ordenações o homem se comunica com os outros.

Assim, através das formas próprias de uma matéria, de ordenações específicas a elas, estamos nos movendo no contexto de uma linguagem. (OSTROWER, 1999a, p. 33)

Nesse sentido, a matéria escolhida para a obra, dotada de um sistema de comunicação próprio e dependente dos limites de ordenação de suas formas determinado por sua constituição física, torna-se fundamental para o tipo de resultado comunicativo que o artista almeja ou pode alcançar. Isso quer dizer que o trabalho criativo em termos de cenografia, por ser dotado de elementos constituintes da linguagem que estes estabelecem (como cores, texturas e dimensão, por exemplo), obterá resultados comunicativos distintos do trabalho criativo do ator em termos de estruturação e tipo de comunicação, mesmo que sejam efetuados por um mesmo artista e/ou que partam dos mesmos estímulos.

Cabe esclarecer que por *matéria*, refiro-me ao conceito proposto Salles (1998, p. 66) para o termo:

[...] tudo aquilo a que o artista recorre para a concretização de sua obra: o que ele escolhe, manipula e transforma em nome de sua necessidade. Matéria seria, portanto, tudo aquilo do que a obra é feita; aquilo que auxilia o artista a dar corpo à sua obra.

Evidentemente, esta não é a única forma de definir o termo *matéria*. Novamente, trata-se de uma escolha de teorias e pontos de vista que, a meu ver, corroboram e sustentam a prática de associação criativa entre linguagens por um mesmo artista. Certamente, outros autores elaborarão outras definições para o termo, segundo outras demandas e pontos de vista. Entretanto, a meu ver, o que mais importa aqui não é o nome atribuído, mas sim, neste caso, a

discussão em torno daquilo “a que o artista recorre para a utilização de sua obra”, cuja autora escolhida, Cecilia Salles (1998, p. 66), nomeou como *matéria*.

Considerando especificamente a cenografia em função desta definição, portanto, vale ressaltar que sua constituição em termos de matéria pode ser (e frequentemente é) múltipla, envolvendo várias destas, bem como suas possíveis formas, que dialogam entre si dentro de uma composição na qual:

Cada forma como estado estético está determinada pela relação entre os diversos estados físicos e qualidades. São as diversas partes que intervêm na sua constituição e que atuam em conflito na própria interioridade do signo. A materialidade do suporte, a sua síntese e sintaxe entra em movimento transformativo e conflitante. A conexão entre vários fenômenos, sejam eles cores, letras, palavras, gestos, gera o diálogo interno. (PLAZA, 1987, p. 78)

Portanto, a cenografia seguirá suas regras internas, delimitadas pelas relações interiores dos signos provenientes de suas matérias constituintes. A composição cenográfica, por sua vez, dialogará com os demais elementos do espetáculo, como por exemplo, a luz e, ênfase, o ator.

Embora a discussão acerca das características constituintes das matérias em função da cenografia seja melhor abordada no primeiro *Bloco* deste estudo⁵³, cabe ressaltar que, além dos efeitos sobre a recepção do espectador acerca da composição cenográfica ou de suas influências sobre o ator, as matérias se relacionam também diretamente com o artista que desenvolve a obra ao nível das potencialidades de seus agenciamentos. Isso se justifica pelas possibilidades formais específicas de cada matéria, as quais o artista, em seu processo de ordenação, opera por traduções:

Nessas ordenações, a existência da matéria é percebida num sentido novo, como realização de potencialidades latentes. Trata-se de potencialidades da matéria bem como de potencialidades nossas, pois na forma a ser dada configura-se todo um relacionamento nosso com os meios e conosco mesmo. Por isso, o imaginar – esse experimentar imaginativamente com formas e meios – corresponde a um traduzir na mente certas disposições que estabeleçam uma ordem maior, da matéria, e ordem interior nossa. (OSTROWER, 1999a, p. 34)

Em vista disso, fica clara a importância do trabalho sobre a habilidade do artista em se relacionar com linguagens outras para além daquela que almeja utilizar para sua obra. Isto porque, quando o artista se limita a interagir apenas com as formas e potencialidades de uma linguagem específica, isto é, a linguagem final da obra, é muito provável que lhe falte repertório para pensar possibilidades de estruturação das ideias e ordenações; possibilidades

⁵³ *Saída de emergência*: ver o *Centro Técnico* deste trabalho.

estas que poderiam ser adquiridas por meio da experiência em outros campos das artes e/ou do conhecimento, que se manifestam segundo uma gama muito mais ampla de ordenações.

Em consideração aos limites estabelecidos por cada matéria, vale considerar a possível relação de não separação entre *forma* e *conteúdo*, uma vez que os conteúdos são manifestados pela forma e, esta, delimitada pelo seu conteúdo. Assim, se um desses aspectos for alterado na obra, o resultado será uma outra obra, fundamentalmente distinta da primeira, já que difere quanto ao resultado simbólico e comunicativo que carrega. Como aponta Ostrower:

Uma maneira diferente [de formular um conteúdo] já implicaria um conteúdo diferente. Pois a forma artística, tal como a encontramos articulada na obra, é sempre a forma última, e única, de um determinado conteúdo. A verdade interior da obra consiste exatamente nesta adequação *forma-conteúdo*. (1999b, p. 222, grifos da autora)

Portanto, ainda que necessite de imbuir-se de conhecimentos e experiências em linguagens alternativas à qual dedica sua obra, retomando ao argumento de Salles (1998) do início desta seção, o artista deve atentar-se às formas de traduzi-las ao longo de seu processo criativo adequando-as à matéria e, conseqüentemente, à linguagem para a qual tende sua obra.

Para o teatro, que se constitui de um entrelaçamento entre inúmeras linguagens (que por sua vez estão também presentes em outras modalidades de arte), no tratamento dado às suas matérias, mostra-se de grande importância observar as relações que se estabelecem entre tais linguagens quando inseridas no *contexto especificamente teatral*:

Mais ainda, mesmo que para o Teatro haja alguns procedimentos em comum com as Artes Visuais no tratamento dessa matéria-prima, de um modo geral a forma como o Teatro se apropria da imagem e a emprega na criação cênica não é a mesma que as Artes Visuais a utilizam na composição de suas obras - o mesmo vale para os pares palavra-literatura, movimento-dança e som-música. (MALETTA, 2016, p. 62).

O sentido comunicativo, fundamental a qualquer arte, segundo Ostrower (1999a), depende, portanto, da maneira de agenciar as traduções do processo criativo em função de uma linguagem de destino.

Considerando as relações entre linguagens do processo e linguagens de destino (e retomando o argumento de Ostrower acerca do tema apresentado anteriormente), no contexto das Artes Cênicas, as potencialidades de relação e configurações que um cenógrafo possui serão enriquecidas se for capaz de pensar para além dos termos da cenografia, ou seja, compreender não apenas a “função” ou a presença da matéria do ator (o corpo), mas também sua linguagem, determinada por movimentos corporais, projeção vocal etc. Evidentemente, o inverso também se aplica. Um ator poderá expandir as potencialidades de relação com sua

própria linguagem artística por meio do enriquecimento de relações com outras linguagens, incluindo a cenografia e as possibilidades comunicativas determinadas pelas características de suas matérias, como as cores e os volumes, por exemplo. No caso do ator-cenógrafo, portanto, essas relações estabelecidas entre ambas as linguagens são uma prerrogativa de seu trabalho. Há, assim, uma configuração de repertório que é necessariamente diversa. Em vista disso, e segundo o argumento trazido por Ostrower (1999a), a associação entre as funções tende a ser interessante, ou ao menos, a modificar os tipos de produtos e soluções de problemas desenvolvidos para uma determinada obra.

2.1.2 Tradução Intersemiótica: uma possibilidade operativa?

Considerando a ideia de um artista teatral ambivalente, mantém-se o questionamento acerca do funcionamento das traduções entre as diferentes linguagens componentes do processo criador e, neste caso, também dos produtos criativos. Isto é: *se qualquer processo criativo é inerentemente intersemiótico (SALLES, 1998), quais as especificidades do artista que cria em duas linguagens distintas num mesmo conjunto de obra? O que poderia significar a operação de traduções entre cenografia e atuação? Como poderiam ser feitas essas traduções?*

A princípio, dada a combinação das funções atuação e cenografia em um mesmo artista, parece plausível considerar um mecanismo de tradução entre o que é expresso pelo trabalho do ator por meio da cenografia e vice-versa. Considerando que é frequente na criação cênica que tais composições sejam desenvolvidas em momentos e contextos diferentes do processo criativo, tais traduções possivelmente ocorreriam de um *produto* para outro; isto é, construções de desempenho “prontas” que seriam transformadas em cenografia e vice-versa. Contudo, a discussão proposta na seção anterior indica problemáticas para tal hipótese, em vista das condições da efetuação dessas traduções.

Em outras palavras, as matérias com que se cria frequentemente são diferentes para cada linguagem, e mesmo que não fossem, seriam abordadas ou aplicadas de outras maneiras. Assim, as especificidades de cada matéria impedem suas traduções entre formas de modo direto, numa suposta pretensão de conservar seu conteúdo, numa tradução “ao pé da letra”, por assim dizer, como defende Ostrower:

Cabe entender bem as implicações dessa especificidade [das propriedades de cada matéria]: é absolutamente impossível transpor o “vocabulário” de uma linguagem para outra. [...] A madeira é madeira, o som é som, uma cor é cor,

uma palavra é palavra. *Tanto os elementos básicos quanto os padrões formais característicos de cada “matéria-linguagem” são intransponíveis.* (1999b, p. 219-220, grifos da autora)

Nesse sentido, mostra-se pertinente a busca por uma forma alternativa de abordar as traduções. Uma dessas alternativas pode ser a ideia de *transcrição*, proposta pelo poeta e linguista Haroldo de Campos, para quem: “Traduzir é reinventar.” (CAMPOS; CAMPOS, 1968 *apud* CAMPOS, 2015a, p. 81). Nesse contexto, a tradução não opera “simplesmente” trocas de signo para signo entre linguagens, mas sim, ocupa-se em desenvolver um movimento de criação sobre a *estruturação* desses signos em cada linguagem, como anuncia Plaza:

Na Tradução Intersemiótica como transcrição de formas o que se visa é penetrar pelas entranhas dos diferentes signos, buscando iluminar suas relações estruturais, pois são essas relações que mais interessam quando se trata de focalizar os procedimentos que regem a tradução. Traduzir criativamente é, sobretudo, inteligir estruturas que visam à transformação de formas. (1987, p. 71)

Nesses processos tradutórios, portanto, reside um movimento de analisar o objeto a ser traduzido para além de seus “resultados” simbólico-comunicativos. Isto é, considerar o objeto para além de suas partes constituintes isoladamente entre si, atentando-se para as relações gerais que se estabelecem na estrutura como um todo. Assim, a ideia da *transcrição* consistiria em um “desmontar” o objeto de seus signos específicos, analisar-lhes as estruturas que os relacionam em função de seus sentidos e, por fim, dar-lhes um novo “corpo”. Conforme defende Campos, “[essa] reinstituição do corpo na tradução é o que eu denomino *transcrição*.” (2015b, p. 106).

Tendo tais considerações em mente, é possível assinalar duas diferentes formas de lidar com os objetos da criação, principalmente no teatro, isto é: uma maneira mais segmentada, que analisa os signos, com seus significantes e significações (semiótica); e outra maneira mais geral, segundo a qual o olhar opera sobre a estrutura global do objeto (fenomenológico-perceptiva). Vale apontar que alguns pesquisadores levantam questionamentos acerca da abordagem semiótica sobre os elementos teatrais, apontada como excessivamente fragmentária (STATES, 1987 *apud* PAVIS, 2003). Nesse contexto, a semiótica operaria como uma dissecadora das impressões provocadas pela arte teatral, ao tratá-la “meramente” como um sistema de códigos (STATES, 1987 *apud* PAVIS, 2003). Em vista disso, Pavis (2003) propõe uma abordagem da obra teatral mais diretamente ligada à noção de *percepção*, que, inversamente ao que apresenta como a tendência da semiótica, implicaria em abordar a obra sem fragmentá-la em seus signos particulares:

Em lugar de decompor a percepção, de seqüenciar [*sic*] as sensações, de multiplicar os sentidos e, logo, de fragmentar arbitrariamente o significante para traduzi-lo em significados possíveis, concebemos antes os significantes como se à espera de significados possíveis e repensamos a noção de signos individualizados para estabelecer séries de signos agrupados [...]. (p. 13)

Embora os autores citados, Pavis (2003) e States (1987 *apud* PAVIS, 2003), se dediquem com ênfase ao estudo da obra segundo seu aspecto comunicativo para com o espectador, é válido considerar tais noções considerando como podem se aplicar aos próprios artistas teatrais que, afinal, são os agentes formadores da própria obra. As ideias ligadas à percepção do artista quanto à sua obra, seus materiais e seus processos formativos certamente influenciarão os aspectos comunicativos da mesma⁵⁴.

Cabe ressaltar, contudo, que semiótica e percepção *não consistem em polos opostos de modos de abordagem de uma obra*. Apesar de enfatizar o estudo dos signos em si, o campo da semiótica de modo algum deixa de considerar a estrutura na qual este se manifesta, pois: “A limitação da arte aos caracteres de um sentido leva ao risco de se perder a sugestiva importância dos outros sentidos.” (PLAZA, 1987, p. 11). Portanto, retomando a ideia de *transcrição*, cabe considerar a tradução como uma *forma estética em si*, que, inerentemente, apreende a relevância de suas *estruturas*:

[...], a tradução como forma estética, não é uma simples transferência de unidade para unidade, do complexo de um sistema sógnico para outro, pois toda unidade constrói o seu sentido e significação numa unidade maior que a inclui. Assim, não se trata de traduzir termo a termo, traduz-se sincronicamente os aspectos envolvidos. (PLAZA, 1987, p. 72).

As traduções possíveis, portanto, operariam no nível da condensação dos sentidos que a obra emprega. Ou seja, a “ponte entre as linguagens”, como coloca Ostrower (1999b, p. 231), ocorre no nível abstrato, no qual são estabelecidas as sínteses dos conteúdos globais da obra. Essa “ponte”, por sua vez, é operada pelas vivências e percepções do artista que realiza a tradução:

As sínteses, sim, podem ser comparadas entre si, e ainda podem ser transpostas diretamente para nossas vivências. Porque, ao compararmos sínteses, partimos de uma *analogia de estruturas*. Ou seja: os elementos concretos individuais de uma configuração e as funções específicas que nela desempenham, não são comparáveis a elementos de outra linguagem, porque pertencem sempre a matérias diferentes, mas as *ordenações gerais*, os ritmos e as tensões que regem a estrutura interna, e ainda os resultantes estados de equilíbrio: estes são comparáveis porque ainda constituem *relacionamentos abstratos*. (OSTROWER, 1999b, p. 230, grifos da autora).

⁵⁴ *Saída de emergência*: As relações da percepção (principalmente espacial) do artista com o processo criativo da obra será mais bem discutida na seção 2.2 deste *Bloco*.

Sendo assim, é possível inferir que a hipótese da criação ambivalente por meio do movimento tradutório entre a composição do desempenho e da cenografia (desenvolvidos em momentos diferentes), com base nessas teorias, apresenta-se como *um caminho viável* para o formato de criação proposto por esta dissertação, com a condição de que tal tradução seja realizada segundo as proposições anteriormente apontadas, isto é, que os movimentos de trânsito entre as linguagens cenográficas e do ator *ocorram num nível “global”*, analisando as estruturas que constituem (ou constituirão) a produção em cada linguagem e reinventando suas formas de ordenação no sentido de adequá-las a cada matéria e suas particularidades físicas (como corpo do ator e os materiais de construção da cenografia) e discursivas.

2.1.3 Multiplicidades, polifonias e interdisciplinaridades da criação teatral

Esta seção procura estudar as relações de interação e complementação entre signos e linguagens no Teatro; e como essas interações podem estar relacionadas a seus próprios processos criativos, considerando que haverá mais de uma linguagem de destino para uma mesma obra. Ou seja, almejo elucidar como o “*caráter global*” de uma obra teatral pode ser percebido e compreendido, considerando a multiplicidade de linguagens que a compõe, bem como seus agenciamentos criativos.

A partir do que foi discutido até então neste *Bloco*, cabe retomar que o Teatro consiste de uma arte inerentemente intersemiótica; e não apenas no que concerne aos seus processos criativos (cujas trocas entre linguagens frequentemente se manifestam para todos os movimentos criativos em qualquer modalidade artística, como apontado anteriormente), mas também no que concerne ao seu “produto final”. Tal dinâmica de interações entre linguagens múltiplas, inclusive, é o que destaca o Teatro de inúmeras outras linguagens artísticas, segundo Petr Bogatyrev:

Devemos reconhecer que a produção teatral distingue-se das outras produções de arte e dos outros sistemas semânticos pela grande quantidade de signos que veicula. Isto é bastante compreensível: uma representação teatral é uma estrutura composta por elementos que pertencem a artes diferentes: poesia, artes plásticas, música, coreografia etc. Cada elemento traz consigo vários signos para o palco. (2012, p. 84)

Entretanto, faz-se necessário assinalar duas diferentes dinâmicas de interações entre as linguagens presentes no Teatro. Isto é: entre o movimento ativo de tradução que se empenha em *reformular as formas e conteúdos para outros suportes* segundo uma estrutura de sentido

específica; e a *justaposição* ou montagem entre diversas manifestações em linguagens variadas dentro de uma mesma obra, como aponta Plaza:

Contudo, os fenômenos de interação semiótica entre as diversas linguagens, a colagem, a montagem, a interferência, as apropriações, as integrações, fusões e re-fluxos interlinguagens dizem respeito às relações tradutoras intersemiótica, mas não se confundem com elas. Trazem, por assim dizer, o gérmen dessas relações, mas não as realizam, via de regra, intencionalmente. Nessa medida, para nós, o fenômeno da TI [tradução intersemiótica] estaria na linha de continuidade desses processos artísticos, distinguindo-se deles, porém, pela atividade intencional e explícita da tradução. (1987, p. 12)

Em vista disso, é possível sustentar que o Teatro, para além das traduções intersemióticas que constituem seus processos criativos, se manifesta também na modalidade de justaposição, de composição com os diferentes signos de múltiplas linguagens, no sentido em que interagem entre si, mas não necessariamente constituem uma única massa homogênea.

Para além disso, é também importante notar que mesmo dentro das áreas constituintes da arte teatral (como o figurino, a sonoplastia etc.) há uma manifestação múltipla de linguagens. A cenografia é um dos exemplos mais evidentes disso: “[...] o campo semiológico do cenário⁵⁵ teatral é quase tão vasto quanto o de todas as artes plásticas: Pintura, Escultura, Arquitetura, Arte Decorativa.” (KOWZAN, 2012, p. 112). Desta maneira, a interação entre linguagens e signos na arte teatral se manifesta em diversas camadas relacionais.

Considerando essas diversas relações possíveis, vale notar que o ator, como o agente da ação em cena possui também uma “responsabilidade” de agenciamento, mediação e/ou significação dos diversos signos com os quais compartilha e interage em cena, como defende Bogatyrev (2012, p. 85-86): “O papel do ator é uma estruturação dos signos os mais diversos, signos de seu discurso, de seus gestos, de seus movimentos, sua postura, sua mímica, seu traje etc.”.

É evidente que tais agenciamentos implicam em demandas específicas a respeito do trabalho do ator; não apenas no momento da apresentação do espetáculo, mas também durante seu processo criativo de proposição e elaboração. Os processos criativos mais horizontalizados, cujo crescimento e manifestação têm se tornado cada vez mais evidentes no Brasil e no mundo desde a década de 1970 (FÉRAL, 2015; GARCIA, 2004), destacam-se no que concerne a tais demandas sobre o ator, uma vez que, geralmente, este atua de forma mais integrada às demais funções. É percebendo tal leque de exigências sobre as interações do ator com outras linguagens que Jacyan Castilho (2013, p. 186) propõe:

⁵⁵ Neste caso, o autor chama de *cenário* o que está sendo aqui tratado como *cenografia*.

Cada linguagem artística pode dotar o ator de elementos essenciais que contribuirão, de forma integrada, para sua formação contínua de intérprete. Vale ressaltar que a aquisição de habilidades não deve ser encarada como um processo fragmentado, e sim como um processo interdisciplinar de diálogo entre os pilares da criação artística.

Tal ideia aponta justamente a noção de que interagir, administrar e compor o seu fazer em associação com as demais linguagens da obra teatral se configura como parte do trabalho do ator e, conseqüentemente, trata-se de um *aspecto implícito da construção de seu desempenho*. É nesse sentido, portanto, que Castilho aponta a importância de tal integração, de diálogo entre linguagens em seu processo de formação.

Embora essa maneira integrada de encarar as linguagens da arte teatral tenha um viés histórico, isto é, trata-se de uma característica de um determinado contexto da história do teatro e, portanto, que não se manifesta consistentemente ao longo de todo o seu percurso; seria também inexato afirmar que se trata de uma exclusividade do contexto atual do fazer teatral. Em outras palavras: nem sempre foi assim, mas também não é novidade. Um exemplo disso, apontado por Bonfitto (2011) é a prática de Meierhold e sua postura acerca das composições em constante diálogo e enfoque sobre a atuação, como as relações da música com o gesto, formas de utilizar o figurino, relações do corpo com o espaço e suas formas de utilizar a cenografia para os movimentos etc.

É no contexto dessas interações e complementações entre as linguagens do Teatro, partindo de suas relações com o ator, que Ernani Maletta (2016) propõe a ideia de *atuação polifônica*. O autor propõe sua definição de polifonia⁵⁶ partindo da etimologia da palavra que significaria *múltiplas vozes*. Contudo, o termo *vozes* no sentido apresentado aqui não diz respeito apenas ao veículo de ações vocais, mas sim “a manifestação de um ponto de vista particular, a expressão do pensamento (individual ou coletivo) que se tem sobre determinada questão, qualquer que seja o veículo usado para tal.” (MALETTA, 2016, p. 36)⁵⁷.

Desta maneira, Maletta (2016) atribui à polifonia as características de multiplicidade, simultaneidade, independência e equipolência dos elementos ou linguagens que se estabelecem em uma obra de maneira polifônica. Portanto, no sentido atribuído pelo autor, a arte teatral tem fortíssimo potencial de se manifestar em termos de polifonia; isto é, nas interações entre as linguagens do teatro há grandes possibilidades de que cada uma destas

⁵⁶ O autor se baseia na utilização do termo *polifonia* proposta por Bakhtin na análise das obras de Dostoiévski, nas quais, seriam notadas várias vozes, isto é, vários discursos diferentes para além daqueles da personagem principal da obra. (BAKHTIN, 2013 *apud* MALETTA, 2016).

⁵⁷ Grifos do autor removidos. Originalmente, o trecho citado é grifado na íntegra.

veicule seu próprio discurso de modo independente, embora influenciada e influenciando os demais discursos presentes na obra (MALETTA, 2016). Ademais, o autor ressalta:

[...] é importante comentar que o fenômeno polifônico não se estabelece pela simples presença simultânea de elementos, mas pela simultaneidade das *vozes* desses elementos, isto é, do entrelaçamento dos *discursos/sentidos* que esses elementos produzem. (MALETTA, 2016, p. 48, grifos do autor)

As variadas linguagens teatrais, portanto, interagem e dialogam entre si; cada uma com seus signos e com seus discursos autônomos. A tal dinâmica é também conferida a denominação *interdisciplinaridade*. Segundo Nicolescu (2000 *apud* MALETTA, 2016), o ponto-chave da interdisciplinaridade é o *enriquecimento mútuo* entre as disciplinas envolvidas na prática. No caso do teatro, portanto, seria cabível considerar como dotados de caráter interdisciplinar os processos que se engajam em fazer dialogar suas múltiplas linguagens constituintes.

É importante ressaltar ainda que, segundo o mesmo autor, a interdisciplinaridade se diferencia conceitualmente dos conceitos de *pluridisciplinaridade* e *transdisciplinaridade*: o primeiro denota uma convivência das disciplinas, porém sem uma interação efetiva entre as mesmas; já o segundo seria o processo em que, a partir de interações e enriquecimentos mútuos entre disciplinas, uma nova “modalidade” seria construída, de modo que não seria mais possível distinguir entre as disciplinas que a compuseram⁵⁸ (NICOLESCU, 2000 *apud* MALETTA, 2016).

Tendo isso em mente, vale considerar que tanto a interdisciplinaridade quanto a polifonia se mostram como formatos propícios para o trabalho de bi-compartilhamento entre diferentes funções teatrais, embora não *necessariamente* preconizem ambivalência ou polivalência dos artistas em suas práticas. Em consonância com o que defende Maletta (2016), contudo, parece-me profícuo que as práticas artístico-teatrais se retroalimentem, e creio que articular a execução de duas funções em torno dos mesmos artistas pode ser um caminho facilitador dessas trocas. Notadamente, isso não quer dizer que as fronteiras entre as funções propriamente ditas seriam necessária ou completamente dissolvidas.

Ainda de acordo com Maletta (2016), o avanço ou a evolução das consequências de práticas *interdisciplinares* podem tender para uma proposta *transdisciplinar*, de hibridismo; bem como para uma proposta polifônica, a depender tanto dos agenciamentos de seus

⁵⁸ Tal definição se mostra similar àquela de hibridização: “A combinação de dois ou mais canais a partir de uma matriz de invenção, ou a montagem de vários meios pode fazer surgir um outro, que é a soma qualitativa daqueles que o constituem. [...] é a criação de um novo meio antes inexistente.” (PLAZA, 1987, p. 65).

elementos como daqueles relacionados aos processos criativos envolvidos. De um modo ou outro, são patentes as retroalimentações criativas e discursivas nas interações entre as múltiplas linguagens teatrais e, portanto, também o serão nas práticas de associação entre atuação e cenografia.

2.1.4 A imagem como material

Nesta seção, proponho algumas reflexões acerca de possíveis premissas para essas retroalimentações no que concerne a algumas bases criativas comuns a ambas as funções discutidas, principalmente a imagem. Parto da hipótese de que, frequentemente, esta se constitui como um ponto de partida para a criação, independentemente da linguagem de destino, e que novas imagens vão sendo suscitadas ao longo dos processos criadores. Por conta disso, pressuponho que a retroalimentação entre linguagens pode operar por meio de novas imagens que vão sendo suscitadas e trocadas entre estas ao longo dos processos de criação engendrados por um mesmo artista.

Para dar início a esta etapa da discussão, creio que um ponto de relevância para a discussão acerca de processos criativos, de qualquer natureza que sejam, e que também está diretamente ligado aos ciclos de retroalimentação no âmbito criativo, é o conceito de *material*. Vale notar que, aqui, tal conceito não corresponde àquele de *matéria*, abordado no início deste *Bloco*. Enquanto a *matéria* corresponde a sua composição física⁵⁹, às possibilidades formais que engendram e, por extensão, à linguagem que permitem veicular dada a relação de *forma-conteúdo* (podendo ser, por exemplo, madeira, corpo do ator etc.); o conceito de *material* apontado aqui possui definição divergente⁶⁰.

Material, segundo a definição de Bonfitto (2011), consistiria nos elementos envolvidos na criação que orientam o trabalho do criador no processo de construção da identidade do objeto criado. Isto é, quando a matéria se transforma de modo a influir diretamente no processo criativo e na proposta comunicativa da obra. Como exemplo para a definição de Bonfitto (2011), a construção de uma casa para a cenografia de uma montagem de *Os Três Porquinhos* poderia envolver como *matéria* certo volume de tijolos. O trabalho com tijolos,

⁵⁹ *Saída de emergência*: ver seção 2.1.1 para mais detalhes.

⁶⁰ É digno de nota que nem todos os autores diferenciam *matéria* de *material* e, ainda, que nem todas as diferenciações entre tais termos correspondem ao que é apresentado neste trabalho. Tal diferenciação consiste, portanto, de uma *seleção* de termos e autores específicos que se utilizavam de cada termo a fim de discutir determinados conceitos da criação, que foram aqui diferenciados por justaposição segundo as definições dos autores consultados para cada conceito.

envolvendo sua manipulação, as limitações envolvidas, as provocações desencadeadas por sua estrutura como seu peso, sua mobilidade, a necessidade de articulação com outros materiais, a relação que permite com os atores, as questões político-sociais que uma casa de tijolos pode suscitar perante a comparação com outros materiais mais frágeis etc. poderiam ser tomados como *materiais*, uma vez que delimitam (ou orientam) a atuação do artista na construção do discurso do objeto e, por conseguinte, sua identidade como tal.

É, portanto, nesse sentido mais amplo de *material* (isto é, para além das repercussões ou “limitações” da matéria) que Bonfitto elabora uma espécie de classificação para os tipos de materiais do ator, segundo suas repercussões no direcionamento da criação:

[...] o corpo, entendido como unidade psicofísica, pode ser defendido como *material primário*, pois é nele que os materiais secundário e terciário estão contidos, e será sobre eles que tais materiais atuarão; a *ação física* será o *material secundário*, pois além de conter os *materiais terciários*, ela é [...] o elemento estruturante dos procedimentos expressivos do *corpo*; o *ritmo* e o *aspecto ético* são aqui classificados entre os *materiais terciários*, pois são os procedimentos e/ou elementos constitutivos da *ação física*, atuando em seus processos de preenchimento e justificação. (BONFITTO, 2011, p. 20, grifos do autor)

Observa-se neste trecho que inclusive os aspectos éticos definidos pelo próprio artista ou seu coletivo, como a dinâmica de organização do grupo, suas formas de divisão de tarefas e os valores segundo os quais funcionam consistem também de *materiais*, uma vez que fundamentam e, conseqüentemente, direcionam a criação e a condução de seu processo direta ou indiretamente.

Em outras palavras, portanto, os *materiais* atuam como “regras” do jogo criativo, propostas tanto pela matéria utilizada, quanto pelo próprio artista na condução de seu processo e, neste sentido, seriam “os elementos que provocam no trabalho criativo um estímulo à transformação do ator⁶¹.” (DINIZ, 2012, p. 2).

Dada tal conceituação, parece-me apropriado apontar a *imagem* como um *material* para a criação. Partindo das elaborações que Gaston Bachelard propõe em *A poética do espaço* (1993), é possível considerar que as *imagens* (tanto mentais quanto visuais, sonoras etc.), produtos da imaginação e das experiências dos indivíduos, atuam como pilares para a gênese da obra poética, como aponta: “Só as imagens podem recolocar os verbos em movimento.” (p. 121). É importante ressaltar que, nessa obra, o autor enfatiza sua discussão sobre a criação literária; embora seja cabível assumir tal condição de *material* assumida pela imagem para a

⁶¹ Embora a autora se refira especificamente ao ator, tema de sua obra citada, argumento que o conceito pode ser aplicado a artistas de modo geral, incluindo, a propósito, o cenógrafo.

criação poética de modo geral, englobando inclusive artistas visuais e cênicos, em concordância com o que defende Sonia Rangel (2009). De acordo com autora, a *imagem*, como fator genético da criação suas mais diversas linguagens se constitui como um ponto fundamental do agenciamento das interações e intercessões entre diferentes modalidades artísticas da criação:

A unidade que articula o conjunto, o material direto para o poeta e o pintor-desenhista que é a IMAGEM, ou seja, aquilo que a imaginação produz para falar dos temas que me interessam, vêm do mesmo lugar. Há uma correspondência e uma reversibilidade entre a imagem visiva, desenhada-pintada e escrita, e é essa reversibilidade que vai como jogo e cena a ser explorada. (RANGEL, 2009, p. 110, grifo da autora)

A *imagem*, portanto, pode ser tomada como um fator comum da criação, mesmo que esta se manifeste em modalidades múltiplas e distintas. Mais do que isso, atua como fundamento viabilizador das trocas criativas e investigativas entre diferentes linguagens artísticas.

Dito isso, e com base no argumento de Rangel (2009), é razoável apontar a *imagem* como um ponto de partida criativo em comum, que tem potencial de movimentar o artista tanto para a criação da cenografia quanto para a do desempenho de ator, facilitando os jogos de interação criativa entre ambas as linguagens, uma vez que partirão do mesmo indivíduo criador, no caso da prática do ator-cenógrafo.

A princípio, uma possível forma de elaborar o processo de criação em vista da utilização de imagens, selecionando e operando sobre tais produtos e repertórios da imaginação, poderia ser conduzida segundo a noção de *bricolage*, proposta por Claude Lévi-Strauss (1989), na qual o indivíduo criador (*bricoleur*) reúne um acervo ou repertório de materiais pré-existentes a fim de articulá-los em torno de uma obra. O que remete novamente aos *estímulos de escritório* propostos por Salles (1998), considerando que acabam por remeter à construção de um repertório de imagens que poderão ser utilizados pelo criador em seu processo.

Entretanto, embora tais aproximações entre o trabalho do artista e do *bricoleur* possam ser profícuas ao analisar os agenciamentos das imagens no processo criativo, há divergências importantes entre ambas as práticas que devem ser notadas. O *bricoleur*, por definição, vai trabalhar sempre com um acervo finito de recursos, reunidos independentemente do projeto nos quais serão utilizados e limita-se ao trabalho *exclusivamente* com tais recursos; isto é, não vai buscar novas fontes, novos materiais que lhe poderiam ser úteis no desenvolvimento de

seu processo de criação (LÉVI-STRAUSS, 1989). O artista, por outro lado, precisa estar aberto a novos estímulos, se colocar na posição de receptor de tais materiais e estar ciente de sua inerente condição de transitoriedade frente ao movimento criador:

Mesmo que o ator eleja alguns objetos de trabalho, os materiais estão em permanente mudança. [...]

O ator continua, portanto, com o objeto de trabalho que iniciou, mas repleto de novas interações possíveis, pois aquele mesmo objeto está diferente a cada instante. (DINIZ, 2012, p. 3)

Considerando tal condição, é reforçada aqui a ideia da natureza polifônica da criação teatral, já que o artista deste contexto necessariamente incorpora vários discursos como estímulos (ou *materiais*) para seu trabalho criativo, na elaboração de seu próprio discurso, implicitamente também polifônico (MALETTA, 2016). Em outras palavras, são as retroalimentações entre linguagens e entre *materiais*, cujo fortíssimo representante são as *imagens*, que sustentam a ideia da criação artística, em uma ou mais modalidades, e que a diferenciam significativamente da *bricolage*. Uma noção consonante é apontada por Lévi-Strauss: “o artista tem, ao mesmo tempo, algo do cientista e do *bricoleur*: com meios artesanais, ele elabora um projeto material que é também um objeto de conhecimento.” (1989, p. 38). A arte, portanto, no meio caminho entre a ciência e o “pensamento mítico” (LÉVI-STRAUSS, 1989, p. 38), opera suas reordenações e construções de novos sentidos (OSTROWER, 1999b), partindo das *imagens*, que, portanto, operam elas mesmas como *materiais* estimuladores e fundadores de conhecimento (BACHELARD, 1993).

Considerando especificamente as imagens e construções que envolveriam os artistas que pensam o desempenho e seus espaços, cabe refletir sobre os aspectos influenciadores das construções dessas imagens, isto é, as experiências, percepções e suas características que atuam sobre o imaginário e percepto criadores:

As noções que vamos ganhando da realidade do mundo e de nós mesmos elaboram-se em nossa mente através de imagens. Guardemos bem este aspecto fundamental de nossa imaginação: percebemos, compreendemos, criamos e nos comunicamos, sempre por intermédio de imagens, formas. (OSTROWER, 1999b, p. 51)

Nesse sentido, as percepções do espaço e as imagens provenientes da experiência do mesmo se mostram fundamentais para as construções criativas envolvidas, principalmente, no recorte desta dissertação. Portanto, a próxima seção se ocupará em discutir a noção do sujeito da vivência e percepção do espaço, no que concerne ao artista que trabalha diretamente com este fator como um *material* criativo e, ao mesmo tempo, objeto de criação.

2.2 A PERCEPÇÃO COMO FUNDAMENTO DE TRABALHO DO ESPAÇO

Como visto anteriormente, imaginação, percepção e criatividade estão diretamente associadas na experiência dos indivíduos em relação ao mundo em que vivem, abarcando sua “realidade” e suas potencialidades. Esta seção almeja investigar *como funcionam os processos de percepção e como afetam a criação e experiência no espaço*. A ideia é que se o ator, como habitante do espaço cênico é um agente preceptor do mesmo, incorre que, de certa forma, este agencia relacionamentos criativos entre seu desempenho e suas formas de perceber e experienciar seu entorno. Esta hipótese ampararia a viabilidade da proposição da modalidade ator-cenógrafo, uma vez que consistiria numa elaboração ou desdobramento de uma prática que já é recorrente.

Para essa discussão, investigarei alguns mecanismos que envolvem a percepção e seu caráter inerente de criação; bem como as relações estabelecidas entre aspectos constituintes da percepção do sujeito (como as sensações, os sentimentos e a espacialidade do corpo) com aquelas do próprio espaço percebido e elaborado.

2.2.1 A percepção como criação

Nas teorias da genética criativa de Cecilia Salles (1998), fica patente a associação da imaginação com os fenômenos da experiência de vida do artista. A obra artística, segundo a autora, seria uma maneira de comunicar a forma que o artista possui de apreender e compreender o mundo em que vive, aproximando assim o receptor de “uma realidade que lhe é externa” (SALLES, 1998, p. 139). Isso quer dizer que a própria realidade, num certo sentido, acaba por ser subjetiva, dependente das leituras e reordenações criativas que o artista/sujeito executa em seu movimento de percepção.

É nesse sentido que Bachelard (1996) defende que o artista é o explorador e sintetizador da existência; tanto sua como ser humano, quanto da existência da própria poética que desenvolve. Tal exploração e síntese, portanto, são possíveis justamente por seus movimentos de agenciamento, interpretação e reordenação sensíveis (SALLES, 1998).

A discussão acerca dos espaços, portanto, se torna também fundamental neste contexto, uma vez que além de ser impossível dissociá-los da própria experiência (PALLASMAA, 2006), os espaços se constituem como convites “à ação e, e antes da ação a imaginação

trabalha.” (BACHELARD, 1993, p. 31). Os espaços estão, portanto, inerentemente associados aos movimentos criadores.

O que almejo enfatizar nessa discussão é que a própria percepção exerce um papel de transformação da realidade circundante do indivíduo, pela ação de seu olhar sobre esta (SALLES, 1998). Há, portanto, um movimento circular de afetações e influências: a percepção modifica o indivíduo, que por sua vez, elabora criativamente a realidade de acordo com suas ordenações de percepção, partindo do sensível, como aponta Ostrower:

[...] diríamos que, por se vincular no ser consciente a um fazer intencional e cultural em busca de conteúdos significativos, a sensibilidade se transforma. Torna-se ela mesma faculdade criadora, pois incorpora um princípio configurador seletivo. Nessa integração que se dá de potencialidades individuais com potencialidades culturais, a *criatividade não seria então senão a própria sensibilidade*. O criativo do homem se daria ao nível do sensível (1999a, p. 17, grifos da autora)

Isso quer dizer que os “produtos” da percepção no imaginário do indivíduo criador não são simplesmente oferecidos pelo meio, mas *selecionados* pelos mecanismos perceptivos de exploração, que operam de maneiras distintas em indivíduos distintos. Sobre tal exploração perceptiva, Arnheim defende: “Alguns dos seus aspectos se constroem rapidamente, alguns lentamente, e todos são sujeitos à contínua confirmação, reavaliação, complementação, correção, aprofundamento de compreensão.” (1969, p. 14-15, tradução nossa). Tal noção reforça a ideia de que *a própria percepção também consiste em um movimento criador e, conseqüentemente, produtor de conhecimento*.

Acerca de tal consideração sobre a percepção, cabe considerar também que tais ordenações criativas estão diretamente associadas a padrões internos de coerência do indivíduo. De acordo com Ostrower,

Como um processo sempre ativo, de inter-ação com o ambiente, perceber é, de certo modo, ir ao encontro do que no íntimo se quer perceber. Buscando as coisas e relacionando-as, procuramos vê-las orientadas em um máximo grau de coerência interna, pois que nessa coerência elas podem ser referidas por nós, podem ser vividas e tornar-se significativas. (1999a, p. 65)

Destaco aqui o entendimento de que a ação criativa relativa à percepção tem como resultado a *viabilização* da própria experiência. Isto é, *o perceber é o que permite que o indivíduo habite os espaços e viva as experiências por ele proporcionadas*. Os espaços, portanto, seriam projeções de “qualidades existenciais” dos indivíduos, que os transformam num movimento de ordenação incessante e contínuo (OSTROWER, 1999b). Há, então, um

fluxo permanente entre espaços e ideias; ou entre objetos (necessariamente dotados de características espaciais) e ideias.

Em um viés análogo, Platão (*apud* PÉREZ-GOMEZ, 2006) propõe a elaboração do que denomina *chora*. Segundo o filósofo, a *chora* consistira em um “lugar” de transformação, no qual objetos se transmutam em ideias e vice-versa. No contexto desta discussão, a *chora* poderia ser compreendida como o estado de exploração perceptiva, num movimento de fluxo entre concreto e abstrato, em que o selecionar, o reordenar e o vivenciar convivem e se retroalimentam. Tal noção foi utilizada pela cenógrafa Cassandre Chatonnier (2016) ao visar estabelecer um processo de criação cenográfica como uma busca pela *chora*, isto é, a configuração de um espaço, dotado de suas especificidades arquitetônico-formais, que viabilizasse a transição do ator (concreto) para a personagem (ideia; abstração)⁶². É apresentado, assim, um indício de possibilidade de aplicação prática de algumas das discutidas noções acerca da percepção.

Vale lembrar que os processos de seleção e reordenação segundo os quais se desenrolam os movimentos de percepção não são exclusivamente racionais. Ao contrário, são fundamentalmente influenciados pelos sentimentos, sensações e, conseqüentemente, pelos sentidos, deixando um lastro nesses níveis da experiência (OSTROWER, 1999a). A percepção composta e afetada pelos sentimentos, portanto, aponta para uma tendência à sua aceção global, o que implica na elaboração de um conhecimento menos fragmentário e mais totalizante daquilo que é percebido, como defende Plaza (1987, p. 84): “O primeiro sentimento, as primeiras impressões que temos das coisas e de suas relações é a percepção global. Neste sentido, o sentimento é a forma mais imediata do conhecimento.”.

A importância desse argumento é destacada principalmente ao considerar a percepção espacial. Em associação com a ideia de não-segmentação dos sentimentos (que, por sua vez, orientam a percepção), o espaço também é percebido, primeiramente, segundo uma noção global:

É característica do espaço a simultaneidade, a coexistência entre suas partes. Numa percepção sintética, percebemos em conjunto, como um todo indecomponível, em contraposição àquela em que percebemos as partes articuladas e solidárias: este tipo de síntese pressupõe uma análise. Entretanto a percepção sintética é anterior a qualquer análise. (PLAZA, 1987, p. 84)

⁶² *Saída de emergência*: As particularidades desse processo de criação de Chatonnier serão discutidas em mais detalhes na *Sala de Ensaio* (seção 3.3) deste trabalho.

Portanto, a noção global da percepção espacial não é a única possível, como aponta o autor, mas sim, a mais imediata. Esse fenômeno de percepção do espaço como um todo é apontado por Maurice Merleau-Ponty como uma “realidade de *entrelugar*”⁶³ uma espécie de “campo no qual é universalmente possível unir as coisas” (1966 *apud* HOLL, 2006, p. 45, tradução nossa). Ou seja, há uma noção de que a percepção pode ser encarada como uma forma de trazer todos os elementos constituintes do espaço como um conjunto no qual não são claramente diferenciáveis entre si. É uma ideia que se aproxima da ideia de *transdisciplinaridade* apresentada anteriormente, neste caso, aplicada a elementos espaciais.

Essa noção se mostra importante principalmente ao se pensar os processos de composição no espaço. No primeiro *Bloco* desta dissertação, são discutidos alguns aspectos componentes da composição cenográfica (espacial), divididos em subgrupos distintos. Contudo, analisando o contexto de percepção desta composição como um espaço a ser vivido ou, no mínimo, presenciado, faz-se importante considerar seu caráter primeiramente global, como defende Holl:

Devemos considerar espaço, luz, cor, geometria, detalhe e material como um continuum [*sic*] experimental. Embora possamos desmembrar esses elementos e estudá-los individualmente durante o processo de elaboração, eles se mesclam em sua condição final, e ulteriormente não podemos espontaneamente desmembrar a percepção numa simples coleção de geometrias, atividades e sensações. (2006, p. 45, tradução nossa)

A globalidade da percepção, portanto, se mostra importante tanto no processo de elaboração quanto no da recepção da obra, sendo a primeira orientada pela objetivação da segunda. Além disso, tal noção global não se “limita” aos elementos constituintes da materialidade do espaço, mas envolve também outros aspectos dos fenômenos que ali se desenrolam. Isto é, o conjunto espaço/tempo/ação, considerando a cena teatral, é também percebido de uma só vez, sendo a observação de sua interação mais pungente do que a de cada um desses elementos individualmente, de modo que “Um não existe sem os outros dois [...], formam um só corpo atraindo para si, como que por imantação, o resto da representação.” (PAVIS, 2003, p. 139).

Embora essa noção de “resto da representação” trazida por Pavis possa ser um pouco estranha aqui (afinal quais seriam esses *outros* elementos componentes do “resto” que não são dotados de ação, espaço e/ou tempo?), compreendo que o autor argumenta que é justamente nesse trinômio da percepção do fenômeno teatral que todos os elementos se amalgamam em

⁶³ *reality in-between* (MERLEAU-PONTY, 1966 *apud* HOLL, 2006, p. 45, tradução nossa)

um conjunto perceptivo. Tal amálgama, por sua vez, produz na percepção a coexistência da concretude com a abstração: “Tal espaço-tempo é tanto concreto (espaço teatral e tempo da representação) como abstrato (lugar funcional e temporalidade imaginária).” (PAVIS, 2003, p. 140), indo ao encontro das noções de *chora* de Platão e de *realidade de entrelugar* de Merleau-Ponty.

Mesmo considerando tal tendência para uma percepção global dos espaços, ainda assim é possível observar maneiras distintas de lidar com questões espaciais e suas percepções no âmbito da criação. Por exemplo, Margaret Wertheim (2001) apresenta algumas maneiras distintas de se perceber os espaços ao longo da história. A autora diferencia os *espaços físicos*, dotados das três dimensões: altura, largura e profundidade (que podem ser considerados no sentido da física clássica, ou da relativística, baseada nas teorias de Einstein); dos *hiperespaços*, dotados de dimensões subjetivas como dimensão temporal, dimensão emocional, dimensão social etc.; e ainda os *ciberespaços*, originados dos espaços virtuais proporcionados pela Internet (WERTHEIM, 2001).

Ao longo da história da humanidade, com enfoque no contexto ocidental da história, a autora aponta que as diferentes noções de espaço foram (e vão) se modificando com o desenvolvimento da ciência e com as transformações culturais. Um exemplo disso é a noção de finitude dos diferentes tipos de espaços. Segundo a autora, o *espaço físico* (Universo) na concepção bíblico-cristã da Idade Média seria finito; enquanto o *espaço da alma*, das subjetividades cristãs, manifesto para além do espaço físico, seria infinito. Com o avanço da astronomia e o resgate do entendimento de um Universo físico infinito, a noção de um espaço de encontro das almas vai se encolhendo até desaparecer, já que seria incabível conceber um espaço para além do infinito⁶⁴ (WERTHEIM, 2001).

Tendo isso em mente, faz-se necessário notar a importância das relações humanas e sociais que se desenrolam nos espaços a fim de considerar suas formas de percepção; assim como as relações sociais, inversamente, “só podem apreendidas através de suas projeções no espaço.” (NETTO, 2012, p. 119). Em outras palavras, poder-se-ia dizer que a percepção espacial não consiste de um fenômeno “apenas” individualmente subjetivo, mas também de um encontro ou conexão social de subjetividades.

⁶⁴ A autora aborda as noções espaciais num sentido de apreensões socialmente generalistas dos mesmos, ou seja, não almeja dizer que nenhum indivíduo conceba a noção de um “espaço da alma” com o desenvolvimento da astronomia; pelo contrário, defende que cada indivíduo tenha alguma noção própria sobre cada tipo de espaço. Contudo no campo da cultura geral, a noção desse espaço da alma perde progressivamente seu lugar de infinitude e, por fim de existência. (WERTHEIM, 2001).

Considerando algumas tendências epistemológicas desenvolvidas no decorrer do último século, é patente o desenvolvimento de movimentos de cisão com as ideias cartesianas de conceber a realidade, o que inclui, evidentemente, o espaço. É nesse sentido que a *Fenomenologia da Percepção* de Merleau-Ponty vem dissolver a ideia de que o espaço seria um receptáculo de elementos ou ações:

O espaço não é o ambiente (real ou lógico) em que as coisas se dispõem, mas o meio pelo qual a posição das coisas se torna possível. Quer dizer, em lugar de imaginá-lo como uma espécie de éter no qual todas as coisas mergulham, [...] devemos pensá-lo como a potência universal de suas conexões (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 328)

É também relacionando a tal sistema de conexão de elementos que Lima de Freitas vem propor a noção de atrelamento da existência dos espaços aos elementos:

[...] os fenômenos, quaisquer que sejam, não se desenrolam no espaço, *desenrolam um espaço*. Não há objectos *[sic]* no espaço, há espaço nos objetos, os objetos não estão localizados, localizam, criam localizações. O espaço como o tempo são funções dos elementos, ou melhor, dos conjuntos de sistemas de elementos. (LIMA DE FREITAS, 1991, grifos do autor, *apud* BRANDÃO, 2008, p. 11)

Considerando as diversas formas sob as quais pode se estabelecer a percepção espacial, é possível inferir que as experiências e, portanto, as criações que a esta se associam também sofrem variações. Em observância ao contexto do teatro, mais especificamente, Pavis (2003) aponta que o próprio dialogismo entre as formas de perceber o espaço pode ser identificado nas obras e processos de criação teatrais. O autor aponta, por exemplo, a noção artaudiana de encarar o espaço como algo a ser preenchido, principalmente, pelo jogo do ator com suas estéticas e sensações que suscita. Esta noção entra em contraste, como discutido, com a noção mais contemporânea de perceber os espaços (mesmo os teatrais), que estariam diretamente ligados a seus utilizadores no sentido de ser uma “substância” a ser *estendida*, em vez de preenchida, de modo mais aproximado à noção apontada por Merleau-Ponty, citada anteriormente.

A cenógrafa Cassandre Chatonnier, por exemplo, baseando-se fortemente nas teorias de Merleau-Ponty, conduz seus processos de forma significativamente distinta daquela de Artaud. É notável que Chatonnier⁶⁵, por se utilizar da materialidade de elementos arquitetônicos pré-existentis, investigando suas potencialidades de conexões e componentes da experiência (em vez de espaço a ser preenchido), propõe processos que se investem nessas

⁶⁵ Apesar de ser cenógrafa, a metodologia de trabalho de Chatonnier envolve sua participação ativa nos processos de concepção da cena como um todo, sendo portanto, cabível comparar seus processos e estéticas ao de encenadores, como Artaud.

explorações, que por sua vez, refletem (a meu ver) em sua estética cênico-espacial⁶⁶. Essa estética de materialidade se diferenciaria notavelmente daquela do misticismo e da magia vislumbradas e idealizadas por Artaud (ASLAN, 2010; ROUBINE, 1998). Tal disparidade entre artistas em suas idealizações de processos e produtos poderiam ser explicadas por suas diferentes formas de perceber os espaços e ver o mundo, de modo geral.

Tal dinâmica, a meu ver, relaciona-se diretamente ao estabelecimento do perfil de artista atuante-cenógrafo, debatido nesta dissertação, uma vez que a forma de se perceber não apenas como ocupante de um espaço, mas como parte deste, torna-se um fundamento para conceber sua criação de modo que integra seu corpo-espaço, ou espaço-corpo, e os fenômenos que se desenrolam nessa simbiose.

2.2.2 Afetos, sensações e espacialidades do corpo na criação dos espaços

Retomando parte da ideia apresentada na discussão acerca do caráter global da percepção, na qual foi apontado como fator determinante o envolvimento dos sentimentos e sentidos para os fenômenos de percepção do espaço, reforço que não apenas o modo de perceber o meio é afetado por esses fatores, mas também o modo de criá-lo e de o artista perceber a si mesmo. Tal associação entre a percepção do meio e a autopercepção é um dos fundamentos da teoria da *psicologia do espaço*, desenvolvida por Abraham Moles (1998 *apud* CHATONNIER, 2016), que defende a não existência de um conceito puro de espaço; ou seja, que a definição do espaço sempre leva em conta o sujeito que o percebe. Assim, no contexto da criação por parte desse sujeito, as vivências do espaço, portanto, exercem um papel fundamental, uma vez que são componentes da própria construção de identidade e autopercepção do sujeito. É o que defende Ostrower (1999b, p. 81) quando aponta:

As muitas linguagens artísticas, verbais e não-verbais moldam-se numa matriz comum: nas vivências do espaço. Nesta experiência fundamental se desenvolvem a consciência, a percepção e autopercepção das pessoas, assim como seu senso de identidade. É o caminho primeiro, único e último, de cada um realizar sua capacidade de sentir e pensar, de sentir-se e pensar-se dentro do mundo em que vive.

Tal ideia corrobora a proposição já apresentada neste trabalho de que a percepção consiste de um processo fundamentalmente subjetivo, e que o que justifica tal caráter é

⁶⁶ *Saída de emergência*: para mais detalhes sobre o procedimento criativo proposto por Chatonnier, ver a seção 3.3 na *Sala de Ensaio* desta dissertação.

precisamente o fato de que o fenômeno de perceber está inerentemente ligado, entre alguns outros fatores, às sensações e afetos provocados pelo espaço.

As sensações, de acordo com Merleau-Ponty (2014), e em consonância com Moles (1998 *apud* CHATONNIER, 2016), não são parte de um mecanismo universal, seguindo padrões de leituras ou códigos específicos, mas são de tal modo atreladas à vivência espacial, que as relações de positivo-negativo (ou figura-fundo) que diferenciariam os objetos dos espaços nos quais se encontram, não podem ocorrer por exclusão mútua, e sim, por dialética, de modo que um não pode ser considerado sem o outro. Em outras palavras, a percepção executa um papel de integração entre o campo racional e o sensível⁶⁷; ou seja, trata-se da “elaboração mental das sensações.” (OSTROWER, 1999a, p. 12).

A consideração das impressões a nível do sensível pode ser encarada sob dois aspectos que não são independentes, mas que cabem ser observados individualmente aqui: o campo dos afetos, ligados às emoções e sentimentos despertados pelo espaço; e o campo das sensações, ligados às experiências sensoriais, proporcionadas pelos órgãos dos sentidos.

Sobre os afetos, primeiramente, cabe apontar que a própria discriminação entre o que é figura ou fundo (espaço ou objeto/sujeito) está diretamente associada aos enfoques afetivos elaborados pelo observador (OSTROWER, 1999b). Tais relações afetivas estabelecidas em função do espaço, por sua vez, não dependem apenas de suas características físicas (percebidas pelos órgãos dos sentidos), mas também do caráter afetivo da *experiência* vivida naquele espaço. Neste sentido, a carga afetiva de uma experiência acaba por ser associada à carga afetiva daquele espaço em que se desenrola (NETTO, 2012). É na exploração desse fato, fundamento principal do campo da *arquitetura emocional*, que Chatonnier (2016) propõe o desenvolvimento do que chama uma *cenografia emocional*, isto é, que seja pensada ativamente com a finalidade de provocar estímulos e afetações emocionais em seus *atores*⁶⁸.

Considerando tais possibilidades de afetação emocional provenientes do espaço, faz-se necessário ressaltar que é também importante que o próprio ator esteja *disponível* para tais afetações. Ou seja, é preciso que este se disponha a apreender o espaço para além das informações, ou saberes informativos, que o espaço veicula, contemplando também as afetações do plano da experiência (DINIZ, 2012). Isso permite não apenas que esteja mais consciente desse espaço que ocupa, mas também que se aproprie dessas experiências de modo mais criativo (MORAIS, 2012).

⁶⁷ Nesse sentido, tal noção também concorda com aquelas de Pavis e Platão (*chora*), discutidas na seção anterior.

⁶⁸ *Saída de emergência*: ver seção 3.3 para o procedimento criativo que propõe.

No que concerne às sensações, as quais, novamente, se originam pelos órgãos dos sentidos; é evidente que são também fundamentais no processo de apreensão e percepção do espaço. Ao discutirmos formas de arte que são predominantemente visuais, ou ao menos, fortemente dependentes do fator visual, como a atuação, a cenografia ou o teatro como um todo, é comum que os outros sentidos perceptivos acabem sendo, de certa forma, negligenciados nesses contextos. Entretanto, um ponto de destaque aqui é que, a nível da experiência, as sensações consistem na resposta de um amálgama de estímulos provenientes dos sentidos em conjunto, e não individualmente.

Apesar de considerar que todos os sentidos podem exercer um papel significativo sobre a percepção e as propostas criativas, discutirei aqui as relações entre os sentidos que Plaza (1987) classifica como os principais determinantes dos sistemas de linguagens: visão, audição e tato; uma vez que, a meu ver, são os mais pungentemente determinantes para o contexto da criação do desempenho e cenografia teatrais.

Sobre o aspecto visual e a percepção, Salles aponta:

O processo de apreensão dessas imagens revela a ação do olhar dominando a realidade com armas poéticas. Não se pode, no entanto, limitar o olhar poético à experiência visual, mas devemos pensá-lo como o instante de estabelecimento de relações por meio da harmonia dos sentidos. A sensibilidade apreende essas imagens mentais, que responderam a um estímulo e, assim, une mundos experienciados por diferentes meios. (1998, p. 92)

Essa harmonização dos estímulos sensoriais pode (e talvez deva) ser considerada pelos artistas proponentes da cena, principalmente aquele a desempenhar as funções de cenógrafo e de ator. Como abordado no primeiro *Bloco* deste trabalho, a experiência do tato para o ator não apenas proporciona uma camada a mais para sua vivência do espaço que habita em cena; mas a própria *associação* desse sentido com a visão permite-lhe outras formas de percepção e, conseqüentemente, de criação, pois: “Ao relacionar o tato com o visual, o fluxo de impressões sensoriais é reforçado, pois a pele é a fronteira, e é a memória das experiências táteis que nos capacita a apreciar a textura do mundo.” (PLAZA, 1987, p. 57). A cenografia, portanto, se mostra com significativo potencial de trazer essa camada adicional de associação perceptiva, ressaltando que o tato acaba por se constituir da relação mais fisicamente direta que o ator estabelece com o espaço.

Por sua vez, o sentido da audição, embora frequentemente considerado na arte teatral no contexto da sonoplastia, trilha sonora e técnica vocal do ator, também exerce um papel

significativo para a percepção espacial a partir das reverberações sonoras nas superfícies do espaço:

O eco dos passos numa rua pavimentada possui uma carga emocional, pois o som que reverbera das paredes ao redor nos coloca em interação direta com o espaço; o som mede o espaço e torna a sua escala compreensível. Nós acariciamos as arestas do espaço com nossos ouvidos. (PALLASMAA, 2006, p. 31, tradução nossa)

É esse tipo de vivência espaço-auditiva que possibilita, também no teatro, atribuições perceptivas e criativas, engajando memórias e sensações nas relações espaciais que se associam a atribuições da experiência sensível dos espaços como solidão, conforto, proteção etc. Essas percepções sonoras associadas às visuais e táteis acabam por influenciar as escolhas para a criação do espaço a ser vivido em cena de modo pungente, associando-as não apenas ao que é e/ou será experimentado pelo ator, mas também as possibilidades comunicativas proporcionadas por essas sensações, como defende Ostrower:

[...] a orientação espacial que [as imagens visuais e sonoras] nos proporcionam – no conhecimento de distâncias, proximidades e intervalos, de magnitudes, profundidades, superfícies etc. – é incorporada como referencial primeiro em nossa autopercepção e, concomitantemente, nas formas simbólicas que criamos. (OSTROWER, 1999b, p. 54)

Ressalto, portanto, que o contexto da elaboração dos espaços se mostra como expressivamente profícuo no estabelecimento de uma relação íntima do ator com a cenografia (favorecendo o possível trabalho do ator-cenógrafo), possibilitando maiores facilidades de aproveitamento, interação e integração com o mesmo, justamente por ter sua atenção provocada para fatores que tencionam atributos do meio àqueles que constituem sua própria existência e experiência. A arquitetura, ou ainda as artes que pensam espaços a serem vividos, se mostram com o potencial manifesto de propor um engajamento múltiplo dos sentidos (HOLL, 2006).

Para além da importância dos sentidos na percepção espacial é impreterível considerar o corpo como um todo em relação aos espaços. De fato, a discussão até o momento indica aspectos dessa relação que serão agora aprofundados: a espacialidade do corpo e sua importância para o processo de criação dos espaços em que habita. Na fenomenologia de Merleau-Ponty (1999; 2014), na verdade, o sujeito não é *dotado* de um corpo, mas *é* corpo; o mundo, por sua vez, não se trata de um receptáculo que recebe os corpos, mas opera como uma espécie de *malha conectiva* destes, ou ainda, *uma de suas dimensões*.

É também nesse sentido que Pareyson (1993) aponta que o estabelecimento do corpo no mundo tem um caráter de *relação*, isto é, o corpo explora sua experiência como parte integrante do mundo que habita, num movimento de *composição* com o mesmo. Tal ideia pode ser observada sob a ótica do teatro, como proposto pela performer e pesquisadora Eleonora Fabião (2010, p. 3): “O palco, matriz de conectividade, é corpo, é mundo, é mundo-corpo e corpo-mundo.”. Tais argumentos vão, ainda, ao encontro do que Appia ([1964?]) propõe ao defender que o espaço é criado pela vida do artista, ou ainda, que o corpo tem como uma de suas funções *exprimir* o espaço.

O corpo, assim, age como uma espécie de modelador do espaço, explorando suas propriedades de relação e alcance espaciais. Segundo Ciane Fernandes (2006), é nesse sentido que Bartenieff explora o que chama de *Intenção Espacial*, se utilizando da arquitetura do corpo e de relações “internas” (que interpreto no sentido de serem próprias da subjetividade) do artista que molda o espaço em função dessa relação.

Tal perspectiva para a criação do espaço não se dá apenas para as artes do espetáculo, como o teatro, a dança e/ou a performance, cujo foco criativo seria tradicionalmente desenvolver um desempenho em um espaço. Juhani Pallasmaa (2006) defende que também o arquiteto, para criar, precisa internalizar o edifício (ou espaço) em seu corpo. Em acordo com essa ideia, cabe ainda a proposição de que a criação espacial se dá em vias do que Netto (2012, p. 118) chama de “prática do espaço”. O autor defende que esta é dividida em dois ramos: a prática imaginária e a prática física, que apesar de serem distintas, se complementam entre si, tanto em termos de processo criativo quanto em contexto de habitação de tais espaços (cuja separação de etapas é muito mais clara na arquitetura do que no teatro). Ainda de acordo com Netto (2012), é a partir dessa prática do espaço que sua semantização⁶⁹ se torna possível:

De início, um espaço é semantizado, recebe referências através e a partir do corpo humano. É, inquestionavelmente, a partir do corpo que se vive um espaço, que se produz um espaço - isto é, que um espaço recebe uma carga semântica qualquer. (p. 118)

Associando tais premissas ao trabalho do ator, Pavis (2003) discute as *subpartituras* que orientam o ator, que ele define como “[...] seus pontos de referência e de orientação no espaço” ou ainda aquilo que facilita “sua ancoragem no espaço e no tempo” (p. 143). Por meio dessas *subpartituras*, portanto, a vivência do ator é orientada pelas referências espaciais que cria para si no desempenho da cena. Isso quer dizer que, observando as interações de seu

⁶⁹ A semantização dos espaços será mais bem discutida adiante neste trabalho.

próprio corpo no espaço, o artista o experimenta num sentido de desenvolver (ou criar) aspectos referenciais da experiência que propiciam a criação cênica.

Considerando essas propriedades de criação e integração entre o espaço, o corpo do atuante e sua experiência, torna-se inevitável, a meu ver, uma discussão acerca do que é chamado *presença* do ator. Fabião propõe uma definição para este conceito que se relaciona diretamente com os argumentos apresentados acerca da vivência espacial desse ator:

[...] a famigerada “presença do ator,” longe de ser uma forma de aparição impactante e condensada, corresponde à capacidade do atuante de criar sistemas relacionais fluidos, corresponde a sua habilidade de gerar e habitar os *entrelugares da presença*. (2010, p. 3, grifos da autora)

Nesse sentido, ainda segundo a autora, a *presença cênica* se qualificaria como uma espécie de amálgama entre o corpo do ator, sua realidade física e a ficção do enquadramento de espetáculo na qual ocorre o desempenho (FABIÃO, 2010, p. 3). Em outras palavras, seria possível propor que o ator que assume uma postura criativa com relação ao espaço, utilizando-se ativa e conscientemente de sua percepção, tende a estar mais facilmente imerso no tão almejado *estado de presença* na cena, uma vez que está também imerso na experiência criativa do espaço/fenômeno teatral.

Outro fator de relevância para a correlação da criação, espaços e presença se apresenta no seu caráter facilitador de comunicação e, conseqüentemente, envolvimento com o espectador. Como aponta Pavis:

A *experiência cinestésica* do ator é sensível em sua percepção do movimento, do esquema temporal, do eixo gravitacional, do tempo-ritmo. Dados que teoricamente só pertencem ao ator, mas que ele transmite mais ou menos voluntariamente ao espectador. (2003, p. 143, grifos do autor)

Essa transmissão de formas de habitar o espaço (no plano físico) e de habitar o contexto do espetáculo (no plano da simbolização) é justamente o que permite a comunicação da obra ao espectador. A proposição das teorias de Laban sobre o corpo e o espetáculo resumem este argumento:

[...] em Laban, na relação entre corpo e espaço, o corpo, através de uma ação física com seus elementos, pode deixar de ser simplesmente um elemento que está contido no espaço; o corpo pode interferir e construir o espaço alterando a sua percepção e a percepção do espectador. A alteração do espaço, dessa forma, muitas vezes é percebida através de uma alteração na qualidade de presença do ator ou atuante (esforço). (BONFITTO, 2011, p. 111)

Tais alterações na qualidade de presença dos atores seriam, portanto, percebidas pelo espectador, de modo que o envolvimento do ator com a realidade do espaço e da obra comunique e lhe atravessasse.

Ainda considerando o argumento da teoria de Laban trazido por Bonfitto, fica evidente que seria impossível falar de corpo no espaço sem observar o crucial fator de *movimento* desse corpo⁷⁰. Com relação aos espaços e movimentos, Pavis (2003) define o que chama de *espaço gestual*:

É o espaço criado pela presença, a posição cênica e os deslocamentos dos atores: espaço "emitido" e traçado pelo ator, induzido por sua corporeidade, espaço evolutivo suscetível de se estender ou se retrair. (p. 142)

As apropriações, criações e vivências concernentes aos espaços e aos corpos dos atores discutidos até aqui, portanto, se desenrolam por meio dos movimentos. O movimento é o mecanismo operador das relações criativas do ator com o espaço, pois: “[...] é no gesto, na atitude e na forma de atuação do ator que esse espaço em potência é visto. Ou ainda, o espaço resulta em território do ator.” (ROLLEMBERG, 2012, p. 13).

A expansão da noção de *território* do ator pode ser profícua aqui para elucidar a associação entre os movimentos, os espaços gestuais e a expressividade do ator e de sua obra. Deleuze e Guatarri (1996) defendem a teoria de que o *território* de um indivíduo seria definido pela possibilidade que lhe seria atribuída de construir sua própria expressividade. Em outras palavras, o território do indivíduo se constituiria “quando [neste] emergem matérias de expressão”. (BRANDÃO, 2008, p. 64). O palco (ou espaço cênico) como *território* do ator, portanto, poderia ser tomado justamente com o estabelecimento desta relação de habitar o espaço expressiva e criativamente, baseando-se em sua percepção e nos atravessamentos que este lhe proporcionaria. O *espaço gestual*, assim, seria um produto de relações espaciais criativas, de um indivíduo (ator) em seu *território* (espaço cênico).

É importante ressaltar também que, para além de seu desenvolvimento no espaço, o movimento também se desenrola no tempo. Em outras palavras, acontece naquilo que Bakhtin chama de *cronotopo*, isto é, “uma unidade na qual os índices espaciais e temporais formam um todo inteligível e concreto” (PAVIS, 2003, p. 140). Trata-se, portanto de uma condensação do que seria espaço e tempo numa concepção indissociável desses aspectos. No caso do teatro, portanto, esse *cronotopo* se manifesta justamente pelo fenômeno das ações e

⁷⁰ *Saída de emergência*: este tema foi também abordado no *Centro Técnico* deste estudo, embora com outras ênfases argumentativas.

movimentos do ator em cena. A ação, ressaltado, é inerentemente constituída de tempo. Não há ação que seja independente de um percurso temporal, assim como não há ação que não se desenvolva num espaço (PAVIS, 2003). É inclusive nesse sentido que Appia aponta a associação espaço-tempo em função do corpo do ator: “Para medir o Espaço, o nosso corpo tem necessidade do Tempo. A duração dos movimentos mediu-lhe a extensão [do espaço].” ([1964?], p. 158).

Em vista disso, cabe afirmar que a tríade⁷¹ tempo, espaço e corpo confluem no fenômeno do movimento. Este, por sua vez, pode ser (e frequentemente é) sugerido pelo próprio espaço (como na associação com os conceitos de *território*) e suas características arquitetônicas. Em outras palavras, as características físicas dos espaços frequentemente implicam em tipos de movimentos corporais:

Há uma sugestão de ação inerente em imagens na arquitetura, o momento de encontro ativo ou uma promessa de uso e seu propósito. Uma reação corporal é um aspecto inseparável da experiência da arquitetura como uma consequência de sua ação implícita. (PALLASMAA, 2006, p. 35, tradução nossa)

Esses movimentos associados e engendrados pelos espaços e suas características são chamados por Merleau-Ponty (1999) de *motricidade*. Em outras palavras, a *motricidade* é o movimento que atua em dialética com o espaço e com o tempo permitindo que o sujeito apreenda-o em sua existência, engendrando os sentidos de suas significações:

[...] para que possamos representar-nos o espaço [fundar-lhe em ato de pensamento] é preciso primeiramente que tenhamos sido introduzidos nele por nosso corpo, e que ele nos tenha dado o primeiro modelo das transposições, das equivalências, das identificações que fazem do espaço um sistema objetivo e permitem à nossa experiência ser uma experiência de objetos, abrir-se a um "em si". (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 197)

Nesse contexto, o movimento de seu corpo *permite que o sujeito perceba nos modos de habitar esse espaço e esse tempo as suas influências sobre a experiência*. Vale ressaltar que, de acordo com Merleau-Ponty (1999), esse processo não se dá ao nível da submissão do movimento ao espaço e ao tempo, mas sim na condição de dialética, de coabitação de tais fatores.

Assim, é possível perceber aproximações notáveis entre a *motricidade* de Merleau-Ponty e o *espaço gestual* de Pavis (2003), mencionado anteriormente. Este último poderia ser considerado como uma aplicação do conceito de *motricidade* ao teatro, no sentido em que os movimentos dos atores são determinantes e determinados pelo espaço, numa relação dialética.

⁷¹ Embora tal separação seja meramente ilustrativa, como defendido ao longo desta seção.

O *cronotopo* de Bakhtin (*apud* PAVIS, 2003) vem chamar a atenção ao fato de que espaço e tempo não podem ser independentes entre si, mas sim, acabam constituindo uma espécie de unidade na qual estão inseridos os movimentos do ator e, diga-se de passagem, as ações do espetáculo. O artista que se insere nos espaços da cena, ciente dessa relação dialética entre a espacialidade de seu próprio corpo e aquela que o envolve estaria, portanto, mais apto a estabelecer o espaço cênico como um *território* seu, uma vez que sua expressividade não estaria apenas “permitida” pelo espaço (ou espaço-tempo), mas também por ele engendrada (DELEUZE; GUATARRI, 1996). O estabelecimento desse território, essa associação entre a percepção das espacialidades internas e externas do ator podem incorrer, ademais, numa via de estabelecimento e fortalecimento da presença cênica do ator, uma vez que esta, de acordo com o argumento de Fabião (2010) visto anteriormente, reside justamente em sua capacidade de perceber e habitar as experiências da cena, criando um ambiente relacional entre si, seus espaços, movimentos e ações.

Em vista disso, parece-me razoável considerar que todos esses fatores estão também diretamente relacionados à criação dos espaços; afinal, como foi visto nesta seção, criar e perceber são duas ações que caminham de mãos dadas e não podem ser dissociadas. A elaboração criativa dos espaços, portanto, longe de ser trivial (é claro), está também sujeita a todos os fatores e conceitos citados até o momento nesta seção. Em outras palavras, dado o recorte acerca da cenografia definido para este trabalho, argumento que pensar criativamente os espaços *necessariamente* passa pelos movimentos que ali serão desempenhados⁷²; que um espaço criado pelo próprio ator seria até mais facilmente apropriado como *território*, pois ali já se encontra a sua expressividade; que a *motricidade* de um espaço construído pelo ator (ator-cenógrafo) poderá ser dominada e/ou explorada com mais fluidez uma vez que o sujeito agente dessa *motricidade* é também o proponente de seu espaço determinante.

É em vista da impossibilidade de dissociar as experiências dos espaços; bem como desses mecanismos que envolvem a experiência, os fenômenos e a percepção que visualizo esta última como um ponto de encontro, um alicerce comum entre o desempenho e a cenografia; não apenas como um campo de interseção entre ambas as áreas, mas como estrutura de integralização e estabelecadora de simbiose criativa entre estas, que vem alimentar e fazer crescer seus diálogos e possibilidades.

⁷² Como defende Kowzan (2012) quando lista as “responsabilidades” criativas de cada função teatral (num contexto convencional), incluindo ator e cenógrafo, o ponto de intercessão entre ambas as funções é precisamente o movimento cênico.

2.3 O ESPAÇO NO TRABALHO DO ATOR E O ATOR NA CRIAÇÃO DOS ESPAÇOS

Partindo do argumento levantado anteriormente, segundo o qual a associação do trabalho dos espaços já faz parte dos processos criativos do ator, esta seção almeja elucidar em quais aspectos do processo criativo mais especificamente essas associações acontecem; e não apenas no que concerne ao ator, mas também ao cenógrafo e seus processos (considerando o modelo “convencional” de divisão de funções, é claro). Justifico tal discussão, pois considero que compreendendo melhor os pontos de associação já existentes no contexto “convencional” de criação, a conciliação das referidas funções *em um mesmo artista* poderá ser encarada de modo mais consistente; bem como tornar-se-á mais fácil vislumbrar os caminhos criativos, em termos de procedimentos de criação, para uma viabilização ainda mais plausível de tal prática.

Assim sendo, parto do pressuposto que um ponto de coexistência do uso dos espaços tanto na criação do ator quanto do cenógrafo “convencionais” reside nas operações de *construção de sentidos discursivos por meio dos espaços*; cada qual à sua maneira e com suas próprias ênfases e direcionamentos, vale notar. Por conta disso, inicio a discussão com algumas reflexões acerca de processos de semantização dos espaços, de modo geral, visando melhor elucidar *quais são alguns dos mecanismos desse importante ponto de encontro criativo entre atores e cenógrafos*; ou ainda, em outras palavras, é possível supor, desse lugar de emersão do ator-cenógrafo.

2.3.1 Semantização dos espaços

Como assinalado anteriormente, a construção dos espaços nos quais se desenvolve um discurso cênico, a saber, artístico e, portanto, comunicativo, remete a um processo de semantização do mesmo; isto é, de atribuições e/ou veiculações de sentido em algum nível (mesmo que seja o de parecer não ter sentido). Cabe ressaltar aqui que tais processos envolvem necessariamente um jogo com signos e simbolizações nesse espaço e é por isso que Ostrower defende a ideia de que *“categorias de espaço e tempo são indispensáveis para a simbolização”* (1999a, p. 25, grifos da autora), uma vez que permitem ir além de simplesmente assinalar um evento, atribuindo-lhe outras camadas de significado.

Em vista desses processos de construção de simbolizações, é possível depreender que determinados aspectos da subjetividade do artista proponente de tais espaços desempenham papéis centrais em suas proposições. Um desses aspectos é o sistema ideológico que orienta o

criador, influenciando-o numa dinâmica de sentido duplo: um no qual a criação parte de uma ideologia; e outro no qual a ideologia é produzida a partir da criação:

São os dois modos iniciais de semantização do espaço, e por certo dependem de uma ideologia e/ou produzem uma ideologia: sua significação dependerá das relações sociais nele examinadas (das quais se pode secretar uma ideologia), de um lado e, do outro, da produção do indivíduo elaborada por ele isoladamente e a partir de sua relação com os demais. (NETTO, 2012, p. 119)

As relações sociais envolvidas na elaboração dos espaços, portanto, se apresentam como fundamentais para a construção de seus sentidos; tanto no que concerne à maneira de elaborar os discursos, com suas simbolizações, quanto às formas de recepção dos mesmos⁷³. É seguindo uma linha similar que Milton Santos (2006) defende a elaboração do conceito de *lugar*, que seria justamente uma espécie de amálgama entre as noções “globais” acerca de um espaço e as noções locais, mais dependentes de fatores emocionais e de relações humanas que ali se desenrolam.

No contexto dos modos de elaboração das semânticas espaciais e dos discursos envolvidos, é fundamental destacar a intencionalidade do artista como um fator relevância considerável (PAREYSON, 1993). A abordagem da percepção dos espaços, na *fenomenologia da percepção*, discutida anteriormente, engloba tanto os espaços construídos quanto os da natureza. Entretanto, enquanto os espaços naturais se apresentam de maneira independente de intenções (exceto aquelas da percepção do sujeito, evidentemente), os espaços propostos nas artes (cênicos, arquitetônicos etc.) estão inerentemente atrelados a alguma *intencionalidade de um sujeito proponente* (HOLL, 2006), embora esta possa se manifestar sob diferentes níveis de elaboração.

Os espaços construídos, portanto, seriam sempre dotados de estruturas semânticas, uma vez que são produtos da elaboração de um sujeito criador. É nesse contexto que Guatarri aponta:

O alcance dos espaços construídos vai então bem além de suas estruturas visíveis e funcionais. São essencialmente máquinas, máquinas de sentido, de sensação, máquinas abstratas [...], máquinas portadoras de universos incorporais que não são, todavia, Universais, mas que podem trabalhar tanto no sentido de um esmagamento uniformizador quanto no de uma resingularização libertadora da subjetividade individual e coletiva. (2006, p. 158)

⁷³ Como visto anteriormente, na seção 2.2.1.

Assim, os aspectos *forma* e *função*, apesar de inerentes a qualquer estruturação comunicativa (ARNHEIM, 1980; NETTO, 2012), não são os únicos fatores constituintes dos espaços construídos; estes estão atrelados à construção de um sentido e apontam para determinadas formas e padrões de comunicação e percepção. Considerando estruturas arquitetônicas, por exemplo, Juhani Pallasmaa associa seus modos de percepção a formas de estruturação da linguagem:

[...] elementos de uma experiência arquitetônica parecem ter uma forma de verbo, em vez de substantivos. Experiências arquitetônicas autênticas consistem, portanto, de abordar ou confrontar um edifício em vez da fachada; do *ato de entrar* e não simplesmente a moldura da porta; de *olhar pela janela*, para dentro ou para fora, em vez da janela em si. (2006, p. 35, tradução nossa, grifos nossos)

Tal noção se mostra particularmente importante quando se consideram, mais especificamente, as artes do espetáculo, uma vez que associa diretamente a percepção dos espaços às *ações* a que remetem e, conseqüentemente, seus significados e simbolizações para além das próprias estruturas, embora certamente a estas associadas⁷⁴. Os códigos constituintes de tais simbolizações estão, por sua vez, diretamente associados aos discursos que o artista almeja veicular; e, de acordo com Ryngaert (2009), as elaborações de ambos (discursos e seus códigos veiculadores) constituem num mesmo processo de investigação e construção percorrido pelo artista cênico. Por conta disso, o código, com seus significantes e significados, “faz parte da essência do espetáculo.” (RYNGAERT, 2009, p. 106).

Dois fatores a respeito dos signos que constituem tais códigos valem ser notados: primeiramente, veiculam sentidos flutuantes, isto é, que estão sujeitos a diversas camadas e formatos de interpretações dependentes dos indivíduos observadores; em segundo lugar, os signos são inerentemente lacunares, uma vez que estão relacionados diretamente à percepção, que também é lacunar, como afirma Plaza (1987, p. 47): “[...] a incompletude da percepção em relação ao real gera a inevitável incompletude do signo.”. Isso implica que o processo de semantização do espaço não se apresenta como um caminho linear, com começo, meio e fim. Pelo contrário, a principal tendência é que uma primeira semantização do espaço seja realizada e, a partir daí, continuamente reconstruída e ressignificada, seja por remoção, substituição ou acréscimos dos sentidos inicialmente propostos (NETTO, 2012). É geralmente nesse processo que as várias camadas de sentido de um determinado espaço lhe vão sendo atribuídas.

⁷⁴ *Saída de emergência*: algumas maneiras de afetação que características físicas dos espaços exercem sobre seus habitantes são discutidas com mais detalhes no *Centro Técnico* desta dissertação.

No contexto teatral, essas camadas semânticas podem ser estabelecidas não apenas pelos signos isoladamente, mas também por sua *relação* com os demais elementos do espetáculo, como a dramaturgia, por exemplo. Gilson Motta (2011), discutindo encenações contemporâneas de tragédias gregas, aponta justamente o fato de que a recontextualização de tais obras para outras realidades que não as do texto original, proporcionada principalmente pelos espaços propostos⁷⁵, abrem possibilidades alternativas de leituras do espetáculo como um todo, e até mesmo da dramaturgia original:

Assim, o processo de recontextualização adquire caráter universal, não localizado. Nesse caso, o texto se desenraiza, passando por um processo de desterritorialização para alcançar um sentido múltiplo, aplicável contextos históricos diferentes. (MOTTA, 2011, p. 91)

Essas novas possibilidades de sentido no espetáculo ficam mais explícitas e pungentes ao considerar que a cena contemporânea tende a propostas múltiplas de estéticas, elementos e discursos, uma vez que fazem conviver num mesmo contexto realidades culturais, históricas e espaciais díspares (MOTTA, 2011). Em outras palavras, o ecletismo da cena contemporânea acaba por acentuar uma “compressão espaço-temporal⁷⁶” (MOTTA, 2011, p. 77), provocando uma explosão de sentidos e leituras da cena.

Retomando a proposição de Ostrower (1999b), segundo a qual a arte teria um viés comunicativo implícito em sua ontologia, vale notar que a abordagem da percepção na arte, de modo geral, pode ser entendida como um diálogo entre os fenômenos perceptivos de um propositor com os de um receptor (ou grupo de receptores). É o que defende Chatonnier quando fala sobre a criação de espaços arquitetônicos:

A aplicação da fenomenologia em arquitetura [...] considera a percepção do usuário como ponto de partida para a concepção do espaço. A fenomenologia insiste igualmente na importância da linguagem como acesso à percepção de outrem. (2016, p. 78, tradução nossa)

Por outro lado, no caso do teatro, a distribuição dos papéis de “criador” e de “usuário” não é tão simples. O ator⁷⁷, por exemplo, atua como *criador* do desempenho da cena e *usuário* da cenografia, do figurino etc. É tanto receptor de elementos artísticos, que são dotados de aspectos formais e funcionais, quanto proponente de outros, que por sua vez se relacionam com o restante das proposições do espetáculo.

⁷⁵ Atrelados também a outros elementos contextualizantes da cena, como figurinos e trilha sonora, por exemplo.

⁷⁶ Se utilizando inclusive da sobreposição das noções espaciais relativística, de hiperespaço e de ciberespaço, apontadas por Wertheim (2001) (MOTTA, 2011).

⁷⁷ Nos casos em que a divisão de funções é compartimentada e fixa.

Considerando a arquitetura, de modo geral, a obra (elaboração espacial) normalmente é encomendada por um “usuário”, que geralmente já traz demandas funcionais e/ou formais pré-estabelecidas (ou ao menos vislumbradas). No contexto do teatro, contudo, embora seja comum haver um espectro de expectativas do espectador, a obra raramente possui demandas funcionais e/ou formas deliberadamente *encomendadas* pelo receptor. Considerando o espectador como receptor da obra teatral, tais demandas normalmente não se aplicam.

No caso do ator como receptor-usuário da cenografia, contudo, há, de fato, demandas funcionais e formais a serem atendidas, no contexto do desempenho e da encenação como um todo. Por fim, no caso de um *ator que também propõe a cenografia* (ator-cenógrafo), ele se estabelece tanto como *proponente* quanto *usuário* do desenho do espaço cênico; e, de acordo com Netto (2012), quando o arquiteto (proponente) projeta a casa da qual será morador (usuário), a relação de equilíbrio entre forma e função encontra sua forma mais eficiente. Destaco aqui a pertinência desse argumento na proposição central dessa dissertação. As diferentes atribuições dos agenciadores da semantização dos espaços, entre *usuário* (ou habitante) e *proponente* implicam diretamente na forma como essas construções acontecem, para além do como são percebidas.

Desta maneira, argumento que um ator que pensa a cenografia atua de modo análogo, estabelecendo uma relação otimizada para a relação forma-função. Isto é, se antes o ator era proponente de determinados signos e, de certa forma, usuário daqueles do espaço (proposto pelo cenógrafo), que deveria agenciar ao longo do espetáculo; no caso do ator-cenógrafo, propor e habitar tendem a se estabelecer de forma mais imbricada e otimizada, por fazerem parte de um mesmo processo. Resta-lhe que sua proposição em associação ao restante do conjunto do espetáculo proponha um todo a ser recebido pelo espectador. Neste caso, finalmente, a percepção fundadora das obras que constituem o espetáculo teatral acabam por operar também na percepção do espectador (BONFITTO, 2011). A partir daí, é possível depreender que a forma com que o espectador receberá o espetáculo será também afetada pela dinâmica de criação do ator que pensa e/ou elabora os espaços em que executa seu desempenho.

2.3.2 Intercessões criativas entre ator e cenógrafo

Esta seção almeja delinear algumas formas de criação concernentes ao trabalho do ator e do cenógrafo, de modo a destacar com mais especificidade os pontos de intercessão

criativos já existentes em práticas teatrais em que as divisões entre as referidas funções são bem delimitadas. Com esta reflexão, almejo demonstrar que a prática associativa dessas funções já acontece em algum nível, ou de modo indireto, em alguns processos e formas de trabalhar a criação no teatro. Almejo também lançar a provocação acerca de como a consolidação e aprofundamento dessa associação (a saber, por meio da figura do ator-cenógrafo) tem potencial para tornar mais fluidos, integrados e coesos os processos criativos e seus produtos teatrais.

A criação da cenografia, que Rollemberg denomina também como “ordenação da forma cênica” (2012, p. 3), apresenta um caráter de certa forma intuitivo⁷⁸, de modo associado às percepções, além de ser também orientado “pela sugestão da forma de movimentação e de deslocamentos do ator no espaço de ação” (2012, p. 4). Tal argumento, inclusive, reforça a ideia da importância da consideração dos movimentos dos atores não apenas para sua percepção e apreensão do espaço, mas também para o processo de desenvolvimento e organização do mesmo, por qualquer que seja o artista que desempenhará tal função. Isto é, os movimentos servem tanto no domínio e diálogo com espaço do ator convencional; para o cenógrafo que proporá o desenho do espaço cênico; quanto, potencialmente, para o ator-cenógrafo, que estará responsável por ambas as atuações criativas.

Tendo isso em mente, é útil retomar uma das denominações alternativas apontadas por Pavis (2017) para descrever a cenografia: *dispositivo cênico*. A ideia de considerar a cenografia como um *dispositivo* remete, entre outras coisas, à sua propriedade comunicar uma espacialidade da cena, expressa no tempo, e que é ocupada pelo ator, constituindo para este um lugar que lhe é próprio (ROLLEMBERG, 2012). Em vista disso, faz-se necessário ao artista criador da cenografia que faça mais do que pressupor e pré-definir a ocupação dos atores em cena (nesse caso, refiro-me principalmente ao cenógrafo convencional). Segundo Rollemberg, aquele que desempenha a função de cenógrafo deve estar ciente e procurar trabalhar com a noção de *hiperespaço*, almejando naquilo que comunica uma “ampliação dos limites físicos do espaço” (2012, p. 20), assim permitindo que dimensões outras (para além das físicas) sejam passíveis de apreensão pelos atores tanto quanto pelos espectadores.

Para que tal objetivo seja alcançado, evidentemente, é necessário que o processo de criação da cenografia esteja intimamente associado ao desenvolvimento da cena como um

⁷⁸ Vale observar que a *intuição* não se trata de uma “iluminação” que surge “no nada” desprovida de qualquer mecanismo de elaboração, mas sim, trata-se de uma culminação processamentos de repertórios, aprendizados, ideias e experiências realizados pelo inconsciente e que se manifestam no consciente, mesmo que o processamento em si não ocorra no plano da consciência (OSTROWER, 1999a).

todo. Essa condição, que pode parecer óbvia para adeptos de processos notadamente interdisciplinares e/ou de modos colaborativos de criação, nem sempre constitui a diretriz de trabalho para o desenvolvimento do espaço. Isso se torna ainda mais relevante ao se considerar o fato de que qualquer imagem cenográfica vislumbrada ou concebida para a cena será dotada de um caráter de espacialidade (ROLLEMBERG, 2012) que, com seus volumes e geometrias, precisarão eventualmente ser *vividos* pelo ator. Seguindo o argumento da autora, é necessário que essas imagens iniciais estejam de tal modo intrincadas criativamente no desenvolvimento da cena como um todo, que possam crescer e se transformar juntamente com esta, sujeita a linhas de força de ações dos atores e das outras intervenções artísticas da cena:

Assim, podemos pensar o dispositivo cênico não flutuando no espaço total da sala, mas movimentando e se modificando em si mesmo, através de linhas de forças e de ações, como vetores, linhas que partem desses olhares múltiplos localizados no espaço da cena, mas também fora dele. (ROLLEMBERG, 2012, p.13-14)

Por outro lado, do mesmo modo que os desenhos dos espaços precisam estar abertos a mudanças e influências suscitadas pelas ações dos atores em cena, estes também se beneficiam fortemente pelo exercício de explorar criativamente o espaço. Não apenas para reforçar o fator de *presença*, discutido anteriormente, mas também no sentido de como o ator, *no momento da cena*, se constitui como o “principal responsável pelo trabalho de levantamento da construção teatral da obra, cabe a ele acionar os elementos do jogo cênico apresentando-o como uma atualidade, tanto para si como para quem vê.” (CHACRA, 1991, p. 15). Isso implica que um ator que tem prática e entendimento sobre os funcionamentos do espaço possivelmente estará mais apto a atuar como fio condutor do desenrolar da cena, de modo mais criativo e integralizado com os demais elementos.

Nesse sentido, a meu ver, quanto mais múltiplas as atuações dos artistas que propõem esse emaranhado de linhas de força, mais potencial o processo apresenta de se integralizar em si mesmo. Isto é, que as “intervenções artísticas” dentro da obra dialoguem cada vez mais entre si; considerando em especial a atuação e o espaço da cena, que, como já foi demonstrado, alteram-se direta e mutuamente tanto no processo criativo quanto no desempenho do espetáculo.

Além disso, Jean-Pierre Ryngaert (2009), em consonância com as teorias apresentadas até aqui, defende com veemência a importância do trabalho direcionado aos espaços no processo de formação de atores. Segundo o autor:

O trabalho sobre o espaço é a oportunidade de educar o olhar dos jogadores e dos espectadores. Os enquadramentos se realizam a partir de espaços reais. Como e onde colocar o olhar dos outros em relação a um determinado espaço? As duas coisas estão ligadas: como eu mostro e também como é percebido aquilo que mostro. (RYNGAERT, 2009, p.127)

Na provocação suscitada pelo autor, portanto, é possível inferir que a conduta criativa com relação aos espaços deve (ou deveria ser) inerente ao trabalho de qualquer ator. O trabalho com os espaços passa então por um viés de uma educação inter e talvez até transdisciplinar do ator que, ainda segundo Ryngaert (2009), abrange fatores plásticos da cena, considerando seus processos de semantização e os agenciamentos destes, desempenhados pelo ator. Reforço aqui, portanto, parte da hipótese anteriormente apresentada acerca do trabalho criativo dos atores sobre os espaços: já existe uma prática de semantização e elaborações espaço-corporais nos processos de atores de modo geral, o que aproxima-os da possibilidade de desenvolver os desenhos dos espaços em si.

Certamente, isso não é prática de *todos* os processos de criação cênica. Como apontado anteriormente, diferentes modos de encarar os espaços implicam em diferentes formas de trabalhá-los em cena. Retomo, assim, um argumento proposto na seção 2.2 deste estudo, em que a noção de percepção que envolve os fenômenos, como a de Merleau-Ponty (1999), seria notavelmente profícua para o desenvolvimento dessas práticas integrativas do ator com o espaço.

Um dos caminhos práticos mais óbvios para o desenvolvimento dessas habilidades é tomar o espaço como parte do jogo teatral, isto é, o “palco” deixaria de ser tomado apenas como o receptáculo das ações e passaria a ser tomado como elemento de jogo, de modo análogo à proposição da percepção fenomenológica de Merleau-Ponty. Assim, o espaço da cena poderia constituir-se como um *material* criativo para o ator, bem como um produto criativo, considerando a ideia do ator-cenógrafo. Nesse caso, o ator não apenas se constitui como um sujeito da motricidade engendrada pelo espaço, mas também seu manipulador; isto é, modificando os espaços, a *motricidade* (a estes relacionada) também se modifica, o que traz novas possibilidades de desempenho e outras modificações espaciais, num movimento simbiótico e retroalimentativo.

Neste contexto, o ator (mesmo o tradicional) necessariamente estabelece uma relação de criação e simbiose com o espaço, pois a forma de lidar com os *materiais* criativos, como visto anteriormente, se estabelece no sentido da transformação mútua, rumo à construção de uma identidade do objeto. Caso contrário,

Numa relação superficial com o material-espço, o ator está inserido num pano de fundo sem que haja diálogo entre seu corpo e este ambiente que se apresenta. O espaço se apresenta como material para transformação do ator, mas esta permanece no campo da possibilidade e não se concretiza. Neste caso, mesmo que o sentido da cena seja alterado pelo espaço, o corpo do ator não responde e não se transforma em um canal de comunicação de novas formas expressivas, novos significados e sentidos. Quebra-se a comunicação. Acaba o jogo. O material não cumpre seu papel estimulante e são descartadas as várias formas de resignificação *[sic]* que seriam possíveis com um escuta diferenciada do aqui chamado material-espço. (DINIZ, 2012, p. 2)

A fim de se servir do espaço como um *material* para a criação da cena, muitos cenógrafos trabalham os espaços a partir de proposições dos atores provenientes de jogos de improvisação. Para além de fortalecer o entendimento do ator sobre a estética da cena, como defende Ryngaert (2009), principalmente quando aponta que “A prática ajuda a compreender como o espaço engaja profundamente o jogo, pesa sobre os elementos do enredo e se mostra determinante, mesmo do ponto de vista do sentido.” (p. 127); alguns cenógrafos como Adolphe Appia, Marcel Freydefont, Cassandre Chatonnier, Guy Freix e Guy-Claude François, exprimem a necessidade de que os atores improvisem numa relação criativa com o espaço para que eles, como cenógrafos, possam a partir daí desenvolvê-lo (CHATONNIER, 2016). Nessa forma de trabalho, a cenografia só nasce em associação direta com o trabalho do ator que, ao habitar o espaço em função de seu jogo, permite a sugestão dos desenhos dos espaços (FREIX, 2010 *apud* CHATONNIER, 2016).

Nota-se aqui, novamente, a relação diretamente criativa entre o ator e o espaço, no caso, como tal associação é utilizada por cenógrafos relativamente tradicionais em suas criações. Isso quer dizer que, mesmo em processos em que as divisões das funções são bem definidas, há várias vertentes de criação cenográfica que *já partem* dessa relação criativa dos atores com os espaços da cena, principalmente *por meio da improvisação*.

Os atores que improvisam num determinado espaço, portanto, podem partir de suas próprias improvisações e explorações livres de jogo rumo a uma delimitação e desenvolvimento dos fatores espaciais que, por sua vez, lhe poderão integrar seus próprios desempenhos. Esse trabalho de improvisação de modo integrado aos espaços, vale lembrar, se associa fortemente à noção de *território* apresentada anteriormente no sentido apontado por Brandão: “Não há medidores de território, é claro. Mas posso arriscar uma forma (dentre outras, possivelmente) de verificar a constituição de um. Simples: instale-se nele e verifique se ele o convida a uma ação inesperada!” (2008, p. 70). A “ação inesperada” aqui pode ser tomada como uma ação espontânea, que por sua vez, se associa diretamente à noção de

improvisação. Sendo assim, ao estabelecer o espaço de jogo como um *território* do ator, conquistando tais espaços por suas apropriações, o ator elabora por meio da prática, uma forma de habitar e criar o espaço orientada pela espontaneidade⁷⁹.

Com base nisso, e ainda refletindo acerca dos agenciamentos do trabalho desse ator-cenógrafo, creio ser razoável inferir que a improvisação pode ser um interessante ponto de partida para a viabilização dessa prática. Uma vez que os processos criativos, tanto de atores quanto de cenógrafos convencionais, já têm como fundamento originário a improvisação dos atores, restaria considerar formas de seguir a partir daí para a consolidação da criação dos espaços pelo ator-cenógrafo⁸⁰.

O atuante que se desempenha em afinidade com o espaço, portanto, se encarrega de desenvolver os diálogos que este estabelece com seu próprio corpo e, assim *se* compreende também como espaço. Mais uma vez, parece corroborada a ideia de que prática do ator que desenvolve a cenografia poderia ser tomada apenas um passo adiante na prática que, em muitos casos, está acostumado a desenvolver: o ator agencia os desenhos e intenções do próprio corpo, que, por sua vez, *é espaço*. Portanto, num certo sentido, o ator *já é* o agenciador dos desenhos e intenções do espaço da cena. O que resta para seu estabelecimento como ator-cenógrafo seria colocar-se como proponente direto e efetivo desses desenhos espaciais.

Vale notar também que a atenção para os fatores de diálogo com o espaço, por ser, evidentemente, uma atividade de criação artística (e, portanto, de comunicação), a poética desenvolvida estará impregnada desse jogo de integração das potências do corpo com as potências dos espaços da cena:

Para esse modo de comunicação, haverá uma poética – um modo de configurar cenas que se apoia em estratégias de diálogo com o espaço – e que, por conta das diferentes características e contextos encontrados a cada presente e lugar único, cada apresentação será também única e diferente, em seu caráter e configuração. (MORAIS, 2012, p. 7)

Também considerando essa integração e a poética que engendra, cabe afirmar que fica ainda mais explícito o fato de que o trabalho do ator, assim como o do cenógrafo (MOTTA, 2011), (e, evidentemente, do ator-cenógrafo) deve abranger em sua criação e desempenho

⁷⁹ Assim como no caso da *intuição*, a espontaneidade não é tratada aqui em sua acepção romantizada, de uma suposta manifestação genialidade inata e desimpedida. Trata-se, sim, da intuição colocada em ação, num movimento de coerência consigo mesmo (OSTROWER, 1999a).

⁸⁰ Algumas proposições de caminhos e procedimentos criativos são apresentados na *Sala de Ensaio* deste estudo.

ambas as categorias de elementos da cena: os elementos animados (presença dos outros atores); e os inanimados (presença dos elementos visuais).

Esse fato, entre os demais já apresentados, justifica, na noção tradicional, a demanda de um diálogo próximo entre cenógrafos e atores, de modo que as demandas e necessidades do último possam ser atendidas pelo desenho da cena, bem como no sentido que o ator, para habitar e estabelecer o espaço como seu território, segundo Appia (*apud* CHATONNIER, 2016) deve participar, de um modo ou outro, da criação cenográfica.

É possível, portanto, tomar a confluência de funções de ator e cenógrafo em analogia com um indivíduo que cria e organiza sua própria casa, explanado por Brandão (2008), elaborando (ou produzindo) seu espaço ao mesmo tempo que é produzido por ele:

Se por um lado a "casa" é o resultado dessa combinação de elementos tão díspares entre si, nos quais nós, seus "produtores", estamos incluídos, por sua vez (ou nossa), somos impensáveis sem as casas que nos acolheram, nos co-produziram [*sic*] e seguem, a seu modo engendrando-nos. (p. 15-16)

O ator que produz seu próprio território na elaboração do espaço cênico em que desenvolve sua cena, portanto, é como o arquiteto que projeta sua própria casa, sendo ao mesmo tempo proponente e usuário do espaço em sua máquina de sentido e comunicação; imerso no devir concepção-percepção; compreendendo melhor do que ninguém suas necessidades e demandas para a habitação efetiva daquele espaço e, assim, tendendo a estabelecer um equilíbrio que lhe pareça eficiente entre forma e função.

3 SALA DE ENSAIO: ALGUNS PROCEDIMENTOS DE CRIAÇÃO PARA PENSAR

A CENOGRAFIA NO TRABALHO DO ATOR

Esse aspecto, relativo à utilização ou ao descarte de procedimentos criativos, torna-se relevante à medida que nos mostra que o valor não se encontra na execução de tais procedimentos em si, mas sim no processo de busca do que ainda não foi percebido. (BONFITTO, 2011, p. 124)

Sala de ensaio: espaço de tentativa, de suor, de fracasso, de descoberta. Espaço onde o conhecimento encontra o corpo. Espaço onde o erro e o acerto são tão próximos que se confundem entre si. A sala de ensaio é o útero da cena. É o berço dos aprendizados. É o playground da criatividade. Aqui, são compartilhadas ideias e rascunhos; são presentes os encontros e as rasuras; são descobertos e construídos os fazeres e seus modos.

Esta *Sala de Ensaio* vem apontar alguns possíveis caminhos para o fazer do ator que cria a cenografia. Caminhos estes que se apresentam em formato de procedimentos cênicos que reuni considerando seu potencial de provocação do ator em função dos espaços, seus desenhos e suas visualidades. Como qualquer sala de ensaio, trata-se de um espaço de tentativa, de experimentação, do trabalho sobre hipóteses. Dadas as circunstâncias do desenvolvimento e escrita desta dissertação⁸¹, o olhar lançado sobre tais procedimentos é de descrição e reflexão, e não voltado para uma análise empírica⁸² de experimentações dos mesmos.

Nesta *Sala de Ensaio*, portanto, convido o leitor a sentar-se no chão ao redor da área de jogo e a acompanhar as apresentações e reflexões acerca de cada procedimento. Serão apresentados quatro procedimentos de criação cênica originalmente propostos por diferentes autoras em contextos diversificados e que, de maneira geral, apontam caminhos variados para o desenvolvimento de práticas em que os atores estejam fortemente vinculados às proposições espaço-visuais da cena.

A abordagem se estrutura pela apresentação e descrição inicial dos procedimentos, conforme propostos por suas respectivas autoras, seguidas de reflexões teóricas que abordam as características observadas que possibilitam esses entrelaçamentos entre a prática e a teoria, bem como as possíveis implicações resultantes de sua utilização. Por fim, cada seção atenta para as discrepâncias entre proposições e contextos originais de cada procedimento e as ideias

⁸¹ O distanciamento social, as restrições de circulação e demais medidas de segurança decorrentes da crise sanitária da pandemia de Covid-19.

⁸² Embora alguns desses procedimentos tenham sido eventualmente experimentados por mim, não julgo possuir material suficiente para uma análise empírica satisfatória, além de terem sido desenvolvidos e experimentados em contextos com objetivos distintos dos propostos neste trabalho.

discutidas nesta dissertação, analisando criticamente as limitações que cada uma dessas práticas apresenta no que concerne à associação simbiótica entre os processos criativos de ator e de cenógrafo por um mesmo indivíduo criador. Tais ressalvas se fazem necessárias, uma vez nenhum dos procedimentos aqui elencados tem *originalmente* os mesmos objetivos almejados por este estudo. Entretanto, creio que isso não impede que sua utilização seja profícua no presente contexto, desde que sejam devidamente consideradas suas especificidades.

Embora sejam incontáveis os procedimentos cênicos que aduzem provocações intersemióticas e interdisciplinares quanto ao desempenho e às proposições espaço-visuais, escolhi os quatro apresentados neste capítulo por apresentarem, a meu ver, relações mais concretas com as discussões levantadas nos *Blocos* anteriores, cada um a seu próprio modo e com seus próprios enfoques.

Mais especificamente, os *Viewpoints de Arquitetura* fomentam a apreensão corporal dos elementos espaço-visuais discutidos no *Centro Técnico* desta dissertação; o trabalho com o *Rasaboxes* propõe uma abordagem emocional do desempenho orientada pelo espaço e suas características visuais; o *Método Chatonnier* propõe vivências criativas e experimentações sobre ambientes e espaços arquitetônicos específicos; e, por fim, os *Monólogos Autorais* trabalham a elaboração de uma cena, englobando seus aspectos estéticos, segundo um ponto de vista defendido pelo ator acerca de uma personagem.

3.1 VIEWPOINTS DE ARQUITETURA

Os *Viewpoints* são uma sistematização de um conjunto de conceitos acerca de movimentos (no tempo e espaço) relacionados a técnicas de improvisação elaboradas por Anne Bogart e Tina Landau (2017). As autoras defendem que se tratam não apenas de princípios que regem os movimentos, mas também de *pontos de atenção* para o performer, bem como uma espécie de técnica para criar movimentos, estabelecer coletivos e treinar *performers*⁸³ (BOGART; LANDAU, 2017).

Embora as discussões deste trabalho orbitem especificamente os *Viewpoints de Arquitetura*, a fim de esclarecer de que se tratam, de fato, esses conceitos, apresentarei

⁸³ As autoras originalmente utilizam o termo *performer*, uma vez que defendem que o trabalho com os *Viewpoints* pode ser realizado em processos de artes da performance de modo geral. Contudo, assumirei doravante o termo *ator* na discussão dos *Viewpoints* por ser este o escopo desta dissertação.

brevemente alguns dos demais *Viewpoints* propostos pelas autoras. Estes são classificados em *Viewpoints de Tempo*, *Viewpoints de Espaço* e *Viewpoints de Tempo e Espaço*.

Os *Viewpoints de Tempo* estão relacionados a questões mais especificamente *temporais* do movimento. São eles: andamento (a velocidade em que um movimento acontece); reposta cinestésica (o tempo que o ator leva para responder a estímulos externos a si); e duração, que consiste no tempo que um determinado movimento ou sequência de movimentos leva para acontecer.

Os *Viewpoints de Tempo e Espaço* dizem respeito a aspectos que envolvem os movimentos tanto espacial quanto temporalmente. São eles: *repetição* (a repetição de algum movimento); *topografia* (o “desenho” que o ator cria no chão ao se movimentar pelo espaço); e *gesto*, que consiste em um movimento que apresenta uma determinada dinâmica de formas com começo, meio e fim.

Os *Viewpoints de Espaço* se relacionam mais especificamente aos aspectos espaciais do movimento. São eles: forma (o desenho que o corpo produz no espaço); relação espacial (as disposições e distâncias entre os elementos no palco, incluindo os atores); e os *Viewpoints de Arquitetura*, que se tratam do ambiente⁸⁴ no qual os atores trabalham e das repercussões suscitadas pelo direcionamento da atenção a este ambiente.

Os *Viewpoints de Arquitetura* abrangem questões como as maneiras com que o ator lida e cria a partir de características do espaço. Segundo as autoras: “No trabalho com a Arquitetura como um Viewpoint, aprendemos a dançar com o espaço, a estar em ‘diálogo’ com a sala, a deixar o movimento [...] se desenvolver para além dos nossos limites.” (BOGART; LANDAU, 2017, p. 29). Os *Viewpoints de Arquitetura*, portanto, têm potencial para facilitar a interação do ator com o espaço, não apenas no sentido de “harmonizar” o desempenho com o ambiente no qual se insere, mas também de incentivar a atenção e fomentar possibilidades de criação a partir do mesmo.

As autoras apontam também diversos aspectos sob os quais a *Arquitetura* pode ser abordada. São eles: massa sólida (os elementos sólidos constituintes do espaço como paredes, móveis, janelas etc.); textura (os tipos de texturas do ambiente, que podem influenciar nos movimentos, como de areia, concreto, tecido etc.); luz (as fontes de luz do ambiente, bem como possíveis sombras resultantes dos movimentos); cor (no sentido de criar movimentos

⁸⁴ Neste contexto, o termo *ambiente* está sendo tomado como sinônimo de *espaço*; isto é, o espaço onde o procedimento é experimentado e explorado pelo ator.

orientados pelas cores e suas distribuições no espaço); e som (que é produzido pela própria configuração do ambiente ou resultante das intervenções do ator sobre este) (BOGART; LANDAU, 2017).

Para além da abordagem corporal dos *Viewpoints*, Bogart e Landau (2017) defendem também a classificação de *Viewpoints Vocais*, isto é, aqueles nos quais se exploram qualidades voltadas para o trabalho com a voz. A *Arquitetura* consiste num *Viewpoint* tanto físico quanto vocal e, sendo assim, as explorações em torno dos aspectos do espaço podem ser feitas com relação aos movimentos tanto do corpo quanto da voz. O ator investiga “cantos, paredes, suas várias texturas e materiais, distâncias, objetos etc.” (BOGART, LANDAU, 2017, p. 133) a fim de descobrir não apenas qualidades e possibilidades sonoras em função do espaço, mas também pode trabalhar um conteúdo textual com relação a esses aspectos.

3.1.1 Descrição do procedimento

O procedimento se trata de uma grande sessão de improvisações corpóreo-vocais baseadas em focos de atenção específicos: evidentemente, os *Viewpoints de Arquitetura*. A ideia, portanto, é que os atores se atentem aos aspectos do espaço a fim de com eles dialogar por meio de seu corpo e sua voz. Por exemplo, Bogart e Landau propõem como instruções para a improvisação do ator:

Note seus pés no solo. Existe algum padrão de fita no chão? Note as paredes e o quão perto ou longe elas estão de você. Como a luz está chegando à sala? Qual é a textura da madeira em que repousa sua mão? Tenha uma aguda percepção de onde você está exatamente e deixe essa arquitetura informar seu movimento. Dance com a sala. Deixe que ela lhe diga o que fazer, onde *[sic]* ir, como se mover. Deixe a sala determinar as suas formas, seus gestos, seus andamentos, sua topografia. (2017, p. 74)

É nesse sentido, portanto, que as improvisações a partir de elementos arquiteturais acontecem neste contexto. Os atores procuram trazer para seus corpos e vozes características e configurações específicas que percebem no ambiente, a fim de não apenas desenvolver formas corporais e vocais diferentes, mas também de explorar as possibilidades de interação e diálogo com o espaço.

As autoras recomendam que os atores, inicialmente, a fim de se familiarizarem com os procedimentos, investiguem os aspectos arquitetônicos um a um, concentrando-se individualmente em cada (cor, textura, volume etc.) e que, posteriormente, integrem-nos uns

aos outros, de modo que a percepção e diálogo com o espaço como um todo aconteçam de modo progressivo.

3.1.2 Entrelaçamentos

Primeiramente, é fácil notar a relação direta estabelecida entre este procedimento e os conceitos descritos no primeiro *Bloco* deste estudo. Isto é, por meio da investigação dos espaços, os atores podem se tornar cada vez mais conscientes de aspectos como formas, texturas e dinâmicas do mesmo, não apenas no que implica em seu trabalho de corpo e voz; mas também *por meio* de seu corpo e sua voz, podem se familiarizar com os aspectos de composição do espaço e viabilizar sua criação por parte desse ator. Da mesma maneira, o contrário também é verdadeiro; se o ator estiver ciente e sensibilizado a respeito dos elementos de composição do espaço (o que pode ser viabilizado previamente pelo condutor do procedimento, chamando-lhe a atenção e convidando-os a notar suas manifestações e características), terá mais facilidade para buscar seus estímulos pelo ambiente. Por exemplo, um ator que entende melhor as repercussões das relações de proporção entre os elementos do espaço, terá mais facilidade em dialogar e efetuar propostas em função dessas proporções. Nesse sentido, é de fácil inferência que o ator que se dispõe a criar a cenografia, o ator-cenógrafo, pode ser significativamente beneficiado por essas relações criativas.

Apesar de a descrição do procedimento até aqui se dirigir ao ator, no singular, é importante notar que as improvisações com os *Viewpoints de Arquitetura* podem ser realizadas também em coletivo. Nesse caso, surgem ainda mais variáveis e possibilidades de relações, uma vez que, para um determinado ator, os corpos dos demais podem também servir como elementos de composição do espaço. Alguns pontos de atenção nessa busca podem ser: em quais regiões do espaço há mais ou menos pessoas?; como os corpos dos demais atores se instalam ou dialogam com esse espaço?; como fazer com que o corpo-voz próprio se coloque em relação aos demais atores *naquele espaço*, que apresenta aquelas determinadas qualidades de tamanho, textura, cor etc.?

Nesse sentido, a abordagem de trabalho trazida pelos *Viewpoints de Arquitetura* traz uma perspectiva de utilização do espaço como material de criação para o ator; isto é, de acordo com o conceito de *material* apresentado por Bonfitto (2011) e Diniz (2012)⁸⁵. O

⁸⁵ *Saída de emergência*: conceito melhor discutido na *Sala de Estudos* deste trabalho.

espaço, assim, constitui-se como um elemento que atua como estímulo para os movimentos criativos do ator e insere-se como parte da identidade do objeto de criação.

Ao submeter sua atenção especificamente a determinados elementos constituintes do espaço a fim de utilizá-los como recursos criativos, o ator tende a apreender as relevâncias e repercussões das particularidades de cada um desses elementos na constituição do próprio espaço. Em outras palavras, por meio dos *Viewpoints de Arquitetura*, o ator assimila corporalmente os conceitos que definem os elementos espaciais, instaurando-se um novo nível de entendimento acerca da constituição dos espaços nos quais se insere, associando-se à ideia defendida por Merleau-Ponty (1999; 2014) quanto à apreensão corporal do espaço. As relações de fluidez entre seu interior e exterior se tornam mais evidentes, uma vez que as fronteiras que os diferenciam são borradas pela prática. Nesse sentido, Ciane Fernandes defende:

O ser humano não é uma ilha que se expressa para fora, mas é formado por elementos internos em relação com os externos. [...] Outro exemplo é o conceito de arquitetura corporal e arquitetura do espaço, em que o corpo modifica e é modificado pelo espaço ao seu redor. (2006, p. 265)

Assim, os *Viewpoints de Arquitetura* operam como vias de acesso para que o ator possa pensar a criação de seu desempenho aliado às características do espaço e, inversamente, facilitam as investigações que concernem à criação dos próprios espaços pelos atores. Portanto, um ator que pretende trabalhar com a criação cenográfica (ator-cenógrafo) se beneficia desta prática, já que uma vez que o entendimento acerca dos constituintes do espaço atravessam-lhe o corpo, consolida-se uma base referencial comum para os âmbitos da criação de ambas as funções de ator e cenógrafo.

Bogart e Landau (2017) defendem que os *Viewpoints* podem, inclusive, ser utilizados por cenógrafos (convencionais) no processo de concepção do desenho da cena e os resultados decorrentes dessa prática consistem justamente num maior estreitamento de diálogo entre os processos criativos que envolvem o ator e o cenógrafo. As autoras defendem: “Os *Viewpoints* convidam os *designers* a entrar na sala de ensaio, leva-os a trabalhar *com*, em oposição a trabalhar sozinho. Abra o processo para incluí-los. [...] Faça o *designer* entrar na sala.” (BOGART; LANDAU, 2017, p. 233, grifos das autoras). Existe, portanto, implícita à teoria dos *Viewpoints*, uma tendência de integração entre tais funções criativas, o que reforça a pertinência de sua aplicabilidade aos objetivos desta dissertação.

Uma ressalva quanto à proficuidade desse procedimento para que o ator se constitua como um criador do espaço é que embora as improvisações tenham como objetivo a

apreensão e *diálogo* com o espaço, a proposta é limitante no sentido de não implicar necessariamente que o indivíduo seja o *proponente* desse espaço. Tal prática seria um desdobramento enviesado pelos objetivos deste trabalho, mas não faz parte da proposta efetuada pelas autoras que apresentam os *Viewpoints*. Ademais, Bogart e Landau (2017) elaboram o desenvolvimento de seu método de modo que os mais variados tipos de *Viewpoints* sejam integralizados entre si no decorrer do processo criativo, em oposição ao que proponho neste trabalho que é a concentração nos *Viewpoints de Arquitetura*, especificamente.

Tendo isso em mente, defendo que a principal vantagem de utilização deste procedimento no contexto da proposição da cenografia por parte do ator é seu caráter *facilitador* da assimilação dos elementos constituintes do espaço por esse ator, bem como a proposta de exploração de meios para sua integralização e diálogo entre seu corpo, a cena e o ambiente que os abriga.

3.2 RASABOXES

O *Rasaboxes* é um procedimento cênico baseado na teoria indiana das *rasas*, concebido por Richard Schechner e expandido por Michele Minnick e Paula Murray Cole, com a finalidade de desenvolver o trabalho do ator sob uma abordagem voltada para a relação das emoções no corpo e do corpo nas emoções.

Antes de abordar a descrição propriamente dita do procedimento, contudo, são importantes algumas considerações acerca de determinados conceitos envolvidos em sua aplicação.

3.2.1 Emoção x sentimento

Primeiramente, é necessário destacar a distinção adotada por Schechner entre *sentimento* e *emoção*. De acordo com o autor, o sentimento seria uma experiência subjetiva de cada pessoa (seja ele ator ou público), enquanto a emoção seria objetiva, passível de comunicação entre indivíduos por meio de “códigos” físicos e fisiológicos. Inclusive, no teatro indiano (inspiração para o *Rasaboxes*), a expressão das emoções, longe de ser pessoal, se dá segundo uma codificação especificamente elaborada para seu sistema estético (SCHECHNER, 2004). Sendo assim, tanto Schechner quanto Minnick (2004) defendem que

não é necessário que o ator de fato *sinta* (a nível subjetivo e individual) o que está performando:

Quando a abhinaya [atuação; desempenho] de um ator é forte, as emoções são comunicadas e os membros da plateia sentem sentimentos – quer o ator esteja sentindo algo ou não. Ao expressar as emoções por meio da abhinaya, o indivíduo pode ou não criar sentimentos em si, mas um bom ator sempre cria sentimentos no público. [...] Os sentimentos provocados podem ser pessoais, íntimos e indescritíveis; mas as emoções desempenhadas são construídas conscientemente e administradas objetivamente. (SCHECHNER, 2004, p. 342, tradução nossa)

Portanto, pode-se depreender, que, para o autor, o *sentimento* não é imprescindível para o ator, embora não seja indesejado no trabalho com a *emoção*. Esta, por sua vez, opera em função de um sistema de códigos expressos pelo corpo-voz do ator; opera, portanto, no sentido de *comunicação* entre indivíduos. Comunicação esta que é estruturada em termos de códigos interpretados instintiva e socialmente pelos receptores. É com base nessa premissa, inclusive, que o biólogo Charles Darwin (2009) observa, descreve e esquematiza padrões de comunicação emocional de seres humanos e de animais, considerando que são padrões lidos e identificáveis, muitas vezes, até entre espécies diferentes de animais.

A proposição de Schechner (2004) é de instrumentalizar o uso das emoções para o trabalho do ator, de modo que não se baseie em sua “memória emotiva” para acessá-las, como propõem as teorias stanislavkianas (1999). Tal instrumentalização decorreria de uma atividade orientada pelo corpo, num trabalho físico dessas emoções, como afirma Minnick: “Os rasaboxes externalizam o que é frequentemente considerado um processo ‘interno’, provando que emoções ‘reais’ não precisam ser mantidas no interior, mas são, na verdade, um processo físico, tanto quanto psicológico.” (MINNICK, 2004, p. 362, tradução nossa).

3.2.2 As *rasas*

Além da distinção entre emoção e sentimento, é fundamental a discussão acerca do conceito de *rasa*⁸⁶ e sua relação com as emoções. A palavra *rasa*, em sânscrito, significa essência, sabor. Esta palavra também é utilizada no *Natyasastra*, texto indiano clássico acerca da arte indiana que, atualmente, seria aproximada a uma forma de dança-teatro-música

⁸⁶ Embora seja baseado no texto indiano *Natyasastra*, de maneira alguma o resultado esperado desse procedimento se restringe à estética proposta por esta referência de base. Como afirma Schechner: “[o procedimento *Rasaboxes*] não pretende ser um ‘verdadeiro exemplo’ de uma performance baseada no NS [*Natyasastra*]. De fato, o resultado do exercício *Rasabox* não tem nada a ver com o que é visto numa performance de teatro tradicional indiano. O exercício [...] aponta para possibilidades criativas sugeridas pela teoria de base do NS. Ele ‘vem de’ mais do que ‘é um exemplo de’.” (2004, p. 355, tradução nossa).

(BERTHOLD, 2014). Para o contexto do *Natyasastra*, é feita uma espécie de analogia com o próprio sabor de um alimento e da experiência de saboreá-lo para com a relação com as emoções, como elabora Schechner:

As *sthayi bhavas* são as emoções “permanentes” ou “duradouras” ou interiores que são acessadas ou evocadas por uma boa atuação, chamada *abhinaya*. *Rasa* é a experiência das *sthayi bhavas*. Em outras palavras, o doce “em” uma ameixa madura é sua *sthayi bhava*, a experiência de “saborear o doce” é *rasa*. A forma de fazer o gosto ser experimentado – preparando-o e apresentando-o – é *abhinaya*. Atuar é a arte de apresentar as *sthayi bhavas* de modo que *ambos* performer e público possam “saborear” a emoção, a *rasa*. (2004, p. 340, grifos do autor, tradução nossa)

Em outras palavras, *rasa* seria a experiência da emoção. É importante ressaltar que tal experiência é vivida tanto pelo ator quanto pelo público. É justamente na comunicação, na troca da emoção entre performer e espectador que a *rasa* se estabelece. Trata-se, em outras palavras, da experiência comunicada e compartilhada dessa emoção (MINNICK; COLE, 2011). Colocando ainda de outra maneira, as *rasas* podem ser consideradas formas atribuídas a conteúdos, que seriam as emoções, no sentido em que Ostrower defende: “[...] por meio de ordenações, se objetiva um conteúdo expressivo. A forma converte a expressão subjetiva em comunicação objetivada.” (1999a, p. 24).

No texto indiano *Natyasastra* são apresentadas oito *rasas*: *sringara* (amor, desejo); *hasya* (humor, riso); *karuna* (tristeza, pena, pesar); *raudra* (raiva); *vira* (energia, vigor, coragem); *bhayanaka* (vergonha, medo); *bibhasta* (nojo); e *adbhuta* (surpresa, maravilha). Além disso, posteriormente, foi adicionada por um dos principais intérpretes do *Natyasastra*, uma nona *rasa*: *śānta*⁸⁷, cuja correspondência varia entre “paz” e “êxtase”. Contudo, esta *rasa* não corresponde a nenhuma emoção específica, propriamente dita, mas sim, como defendida por Schechner (2004): analogamente à cor branca que é a mistura de todas as outras cores, a *shanta* é a mistura “perfeita” entre todas as outras *rasas* e, quando atingida, absorve e “elimina” todas as outras em sua essência.

3.2.3 Descrição do procedimento

O procedimento de trabalho com as *rasas* proposto por Schechner (2004) e expandido por Minnick e Cole (2011) pode ser dividido em uma sequência de passos, que serão apresentados e discutidos a seguir.

⁸⁷ Também apresentada por Schechner (2004) com a grafia *shanta*, ou ainda *santa*, sem apresentar diferenciação de significado e, portanto, sendo também adotadas como sinônimos no presente trabalho.

Montando a Grade

É desenhada uma grade de nove quadrados (ou “caixas”⁸⁸) no chão (com giz, fita adesiva, ou similar), na qual cada quadrado receberá uma *rasa*. A posição de cada *rasa* na grade é definida de forma aleatória, com exceção da *shanta*, que fica, a princípio, sempre no quadrado central. O nome de cada *rasa* é escrito em seu respectivo quadrado, de tal maneira que ainda haja bastante espaço em branco em cada um, como pode ser visto na Figura 10.

Figura 10 – Representação de uma montagem da grade de *Rasaboxes*

<i>karuna</i>	<i>vira</i>	<i>bahaynaka</i>
<i>sringara</i>	<i>shanta</i>	<i>adbhuta</i>
<i>raudra</i>	<i>bibhasta</i>	<i>hasya</i>

Fonte: Da autora

Intervindo na Grade

Após uma breve explicação sobre o significado das palavras em sânscrito que nomeiam as *rasas*, os atuantes são convidados a intervir nas caixas inserindo quaisquer informações nos espaços em branco que se associem às respectivas *rasas*. Tais intervenções podem ser poemas, desenhos abstratos, frases, citações, desenhos ilustrativos, palavras soltas, letras de música, relações de cores etc. A ideia é que cada caixa apresente o que, para os participantes naquele determinado dia, lhes remete a cada *rasa*. O fim desta etapa se dá quando todos os participantes contribuíram para todas as caixas.

⁸⁸ O que explica o nome elaborado por Schechner: *rasabox*, ou *rasaboxes*. Isto é, em português, algo próximo de “caixa de *rasa*”, ou “caixas de *rasa*”.

Essas percepções de significado das *rasas* podem, sem problema algum, mudar de um dia para outro. Por isso a importância de que a explicação quanto aos significados correspondentes seja superficial e aberta, de modo que os participantes possam ficar à vontade para fazer suas próprias associações. Também por esse motivo, é feito o uso das palavras em sânscrito em vez da língua vernácula dos participantes (MINNICK; COLE, 2011). Ou seja, utiliza-se uma palavra “distanciada” para que seu significado possa ser mais generalista, mais aberto a flutuações de sentido e menos sujeito a predefinições cotidianas.

Observando e Absorvendo as Associações

Após todos terem intervindo em todas as caixas e saído da grade, toma-se um tempo para observar tudo o que foi escrito, desenhado, pintado etc. Os participantes podem ler em voz alta, podem descrever o que foi desenhado, se quiserem; mas não podem fazer perguntas, nem explicar o que quer que seja.

Essas intervenções de caráter intersemiótico são fundamentais não apenas no que concerne o estabelecimento de um suporte de inspiração para o ator que atuará na grade, mas principalmente porque é a partir dessas proposições que os atores estruturam suas construções de sentido (não necessariamente lógicos) acerca das *rasas*. Ou seja, o processo de articulação das intervenções provoca o ator a elaborar seu entendimento acerca das *rasas* num movimento criador. Pois, como defende Ostrower (1999a; 1999b), as escolhas e ordenações voltadas para a construção de um sentido elaborado pelo artista são base da criação artística. Assim, essa elaboração acerca das emoções a serem expressas e compartilhadas parte de proposições visuais e verbais para que possam ser posteriormente traduzidas, agregadas e/ou confrontadas no corpo do ator.

Incorporando Rasas

Um ator entra em alguma das oito caixas periféricas. Ali, deve incorporar a *rasa* respectiva. Ou seja, deve elaborar uma pose, uma forma corporal estática que remeta à *rasa* de sua caixa.

Segundo Minnick e Cole (2011, p. 5), é importante que essa *fisicalização*⁸⁹ envolva todo o corpo do ator, de modo que esteja “completamente engajado na expressão”. As autoras apresentam como exemplo: “[...] em *raudra* (raiva), os dentes podem estar à mostra, os punhos cerrados, a barriga firme, os dedos dos pés agarrando o chão, os olhos arregalados, narinas infladas, coluna em atitude de prontidão, a ponto de atacar.” (MINNICK; COLE, 2011, p. 5). É importante destacar que é necessária sustentação energética do corpo dos atores, embora a pose seja estática. Ou seja, é preciso que o corpo esteja “vivo”, que haja uma tensão interna mantendo-o “acordado”.

Transitando Entre as Rasas

O ator pode passar para outras *rasas*, sempre propondo uma forma corporal estática para cada uma. Minnick e Cole (2011) recomendam que, no início, é interessante que o ator faça apenas três ou quatro *rasas* para facilitar a memorização das formas. Com estas memorizadas, o participante pratica mover-se de uma *rasa* para outra, passando também para suas respectivas formas corporais.

Um ponto importante para a proposta do *Rasaboxes* é que não haja transição evidente de uma forma para outra. Ou seja, a mudança deve ser rápida e de modo que na nova caixa não haja qualquer resquício da forma anterior. Isto porque essa mudança abrupta “[...] desenvolve a habilidade psicofísica, permitindo ao performer transformar instantaneamente de raiva para amor, de medo para tristeza, e assim por diante.” (MINNICK; COLE, 2011, p. 5).

Adicionando Respiração e Sons

Às formas corporais elaboradas para as *rasas*, a respiração é trazida como um novo ponto de atenção, que será explorado para cada caixa. Juntamente com a respiração (talvez conseqüentemente), são também inseridos os sons. A ideia é que os participantes possam explorar as emoções também por meio dos padrões de respiração, o que, segundo Minnick e Cole (2011, p. 5), deixa as propostas mais vivas, “[...] sentindo como ela [respiração] pode encher e animar a forma do corpo.” A partir daí, essa incorporação da *rasa* chega à voz.

É importante notar que não necessariamente por estar utilizando a voz, o ator entrará com propostas de textos ou construções verbais elaboradas. Com efeito, a proposta central

⁸⁹ O termo “fisicalização” é aqui tomado no sentido defendido por Viola Spolin (2000, p. 13-14): a capacidade de um ator assimilar, compreender e expressar conceitos e experiências por meio do corpo.

desta etapa é a exploração de sons e/ou vocalizações que surgem como resultado das investigações a partir da respiração e seus diversos possíveis padrões. Sendo assim, é mais esperado que neste momento surjam gemidos, gritos e risadas do que palavras e frases propriamente ditas.

Improvisação com Movimentos e Sons

A incorporação da *rasa* pela voz, pelo corpo e pela respiração se desdobra para a improvisação com movimentos e sons. Minnick e Cole (2011) apontam que é nesta fase que as transformações energéticas podem ser mais bem percebidas, com as emoções sendo geralmente experimentadas tanto pelo ator quanto por quem assiste:

Esta transformação energética é palpável – nossa experiência é que quase todo mundo observando sente a mudança tomar lugar na sala. Não apenas aqueles de “fora” se tornam visceralmente engajados com a emoção sendo realizada, como eles frequentemente [*sic*] refletem fisicamente essa emoção na face e em outras partes do corpo. (p. 6)

É possível supor que isso ocorra porque, nesta fase, as incorporações se dão da maneira mais “completa” até o momento e as improvisações envolvem todo o corpo do ator. Assim, a proposta aqui é que o ator crie formas e movimentos corporais, bem como sonoros, correspondentes às respectivas caixas em que adentrar. É importante destacar que as improvisações não ocorrem estaticamente em uma única caixa até um eventual desgaste e esvaziamento para que se prossiga para outra *rasa*; pelo contrário, Schechner (2004) enfatiza nesta etapa a necessidade de *agilidade de transição* entre as *rasas*, sugerindo, inclusive, que a velocidade seja aumentada, provocando improvisações cada vez menos racionalizadas e preocupadas. Desta maneira, não apenas as formas corporais e vocais vão sendo descobertas no decorrer do jogo, mas também as formas com que se dão as dinâmicas de trânsito pelas caixas são parte fundamental da própria improvisação.

Normalmente, a utilização da caixa central, de *shanta*, começa nesta etapa. Embora as formas de abordagem dessa *rasa* específica, na posição central, variem segundo as propostas de diferentes autores, trata-se, de modo geral, de mais um campo de exploração espacial da emoção para o ator. Serão discutidas algumas das formas específicas de trabalhar a *shanta* um pouco mais adiante nesta seção.

Interagindo

Este passo consiste no estabelecimento de relação entre duas pessoas dentro das *rasaboxes*. Com ambos os atores já familiarizados com as *rasas* (o que pode ser feito com ambos na grade, mas ignorando a presença um do outro) e com cada um em uma caixa distinta, os atores começam a interagir, respondendo aos estímulos um do outro. Quando a interação estiver bem-estabelecida, os atores ficam livres para se movimentar entre as caixas, podendo até ocupar um mesmo quadrado concomitantemente. Depois disso, é possível também introduzir expressão verbal para compor com a relação.

Como o caráter desta etapa é de improvisação, sua proposta de expressão verbal é de diálogos simples, como apresentações com uma ou duas frases para cada pessoa. Segundo Minnick e Cole (2011), a improvisação verbal sempre se desenrola e se desenvolve a partir daí.

Um desdobramento possível para esse passo é deixar que entrem mais atores para participar da interação. As propostas apontadas acima se mantêm: são permitidas trocas de *rasas*, uso de sons, diálogos simples e improvisação também verbal.

Trabalhando com Camadas

Minnick e Cole (2011) propõem uma etapa adicional às de Schechner (2004), que consiste em utilizar as *rasas* em camadas; isto é, utilizar mais de uma *rasa* ao mesmo tempo. As autoras também propõem explorar variações de proporções de cada uma das *rasas* utilizadas, por exemplo, com 50% de *raudra* (raiva) e 50% de *karuna* (tristeza); ou 70% de *sringara* (amor) e 30% de *hasya* (humor).

Minnick e Cole (2011) apontam que, para processos de trabalho de cena, esta etapa é particularmente profícua uma vez que se pode fixar uma *rasa* específica que sublinha toda a cena, enquanto cada personagem trabalha também uma *rasa* específica.

Trabalhando com Textos e Cenas

Schechner (2004) propõe que os atores tragam textos, sejam de peças conhecidas, ou outro material escrito. Estes são encenados nos *rasaboxes* de modo que o texto fique fixo, mas as *rasas* são trocadas frequentemente e sem planejamento.

Analogamente à etapa anterior, são defendidas as variadas alternativas de exploração de uma mesma cena de base com *rasas* distintas: “Neste ponto, os atores testam as várias diferentes possibilidades de qualquer texto. Ou ainda, os textos são revelados como não sendo fundamentais, mas permeáveis, abertos, amplamente interpretáveis.” (SCHECHNER, 2004, p. 355, tradução nossa).

A partir daí, desenvolve-se a experimentação de cenas com uma *rasa* de base, podendo também ser experimentados pequenos trechos de uma determinada cena com outras *rasas*, concomitantemente ou não. Consonantemente, Minnick e Cole (2011) também defendem a experimentação de uma mesma cena com diferentes *rasas* específicas (ou combinações), mesmo quando uma cena parece deixar óbvio qual seria sua *rasa* sublinhante. A finalidade dessa proposta seria explorar possibilidades interessantes que podem surgir a partir do desempenho com contextos emocionais inesperados.

Além disso, Schechner (2004, p. 355) defende que, a partir daqui, é possível construir todo um espetáculo a partir dos *rasaboxes*, uma vez que seu desenvolvimento poderia ser “mapeado como uma progressão de *rasas*”.

Alguns Apontamentos Adicionais

Como citado na etapa de *Improvisação*, a caixa central da grade, correspondente à *rasa shanta*, provoca algumas dissonâncias de compreensão quanto ao seu significado. Conseqüentemente, as formas correspondentes de utilizar essa caixa também sofrem variações.

Schechner (2004) defende, como dito anteriormente, que a *shanta* seria algo próximo à mistura de todas as outras *rasas*. Assim, não corresponderia diretamente a uma emoção específica, mas à experiência singular de um amálgama de todas as emoções. Nesse sentido, a tradução defendida pelo autor é “êxtase”⁹⁰. O ator, segundo Schechner (2004), deve apenas entrar na caixa central quando atingir um estado de “clareza”, quando estiver “claro”⁹¹. Entretanto, o autor não apresenta uma definição precisa sobre o que exatamente seria esse estado e defende que não deve ser papel do condutor do exercício esclarecê-lo (SCHECHNER, 2004).

⁹⁰ Tradução feita por mim do termo *bliss*, empregado por Schechner (2004, p. 340) como sua tradução do termo original em sânscrito.

⁹¹ O termo original utilizado por Schechner é *clear*, que pode também ser traduzido como “limpo”.

Para Júlia Sarmiento (2013), que problematiza justamente esta questão do centro no *rasaboxes*, a noção da *rasa* de *shanta* está mais relacionada à palavra “paz”; o que não destoa necessariamente do discurso de Schechner com relação a um estado de clareza. Segundo a autora, tal consideração pode levar ao entendimento da grade como “um mapa de intensidades” (SARMENTO, 2013, p. 5), ou uma espécie de campo de força das emoções, que se ancora pelo centro (paz); isto é, seu único ponto fixo.

Tanto Sarmiento (2013) quanto Minnick e Cole (2011) apresentam outras possíveis formas de utilização da *shanta*. Uma destas seria considerar esta caixa central como um espaço de equilíbrio energético para o participante:

A caixa de santa também pode servir como um lugar para se re-equilibrar [*sic*] neurologicamente, para clarear, esvaziar ou acalmar-se, assim como a “postura do cadáver” deve atuar ao final de uma prática árdua de yoga. Contudo, enquanto que a postura do cadáver sugere um foco interno, a caixa de santa é um lugar a partir do qual ainda se pode relacionar com os outros e com o ambiente, mas sem se relacionar com uma emoção em particular. (MINNICK; COLE, 2011, p. 6)

Uma ideia parecida é apresentada por Sarmiento:

Seria um lugar de descanso concedido àquele que não quisesse sair da velocidade do tabuleiro para se recompor durante uma rodada de improvisação. A noção de paz nesse contexto se desenvolveria enquanto equilíbrio precário de forças, enquanto escuta e atenção ao por vir do próprio jogo. (2013, p. 5).

Em ambas as propostas, que encaram a *shanta* como uma espécie de *caixa-curinga*, é destacada a importância da manutenção da relação com as outras *rasas*. Embora o “descanso” seja energético e emocional, o participante continua presente, atento e ainda improvisa, mas em outra ordem de desempenho. Isto é, desvinculado da expressão e experiência das emoções.

3.2.4 Entrelaçamentos

Das Relações com o Espaço

O procedimento *Rasaboxes* foi selecionado para esta pesquisa por trazer não apenas um fundamental aspecto do trabalho do ator que é a utilização do corpo-voz para expressar e experimentar emoções, mas também porque o faz com base em uma relação espacial pré-definida e bem delimitada. Em outras palavras, as *rasaboxes* provocam uma instrumentalização das emoções, bem como suas incorporações, *por meio de aspectos espaciais*, como defende Minnick:

Como as *rasaboxes* funcionam? A chave para sua construção é a espacialização de emoções. [...] nós utilizamos o espaço para delinear cada rasa, e permitimos que o indivíduo performer encontre sua própria expressão da emoção, ou emoções, contidas dentro deste espaço. (2004, p. 361, tradução nossa)

Sendo assim, esse trabalho espacial das emoções permite integração e troca de influências entre elementos, uma vez que contempla: os aspectos do espaço, sua configuração e arranjo estético, as emoções e o corpo-voz do ator.

As influências espaciais sobre o ator agem, entre outras maneiras, no sentido de intensificar sua presença e sua atenção. De acordo com Eleonora Fabião,

O corpo cênico experimenta espaço e tempo potencializados e, também, o corpo cênico potencializa tempo e espaço. O corpo da cena investiga temporalidade e espacialidade, inventa minutagens e métricas, ocupa dimensões simultâneas do real. O nexos do corpo cênico é o fluxo. (2010, p. 1)

É possível depreender, assim, que à medida que esse corpo se coloca num lugar de atenção e investigação do espaço, bem como de seu desempenho em função deste, há uma potencialização, não apenas desse espaço em si, mas de sua própria presença em cena. Como visto na *Sala de Estudos* deste trabalho, existe, portanto, uma relação direta e integrada entre os movimentos internos do ator, que abrangem sua criatividade e atenção, com sua integralização e exploração do ambiente: “não há um dentro e um fora, mas uma propriedade que é de relação. Assim, o corpo explora uma experiência de composição com o mundo.” (CARVALHO, 2018, p. 4).

O procedimento *rasaboxes*, nesse sentido, funciona como uma interessante ferramenta propulsora dessa relação, reforçada por sua base de delimitações espaciais, que propõe, por definição, um caráter múltiplo. Isto porque está subdividida em outros nove pequenos espaços, cada um com sua particularidade de relação com o ator, seja pelas regras do jogo, seja pelas intervenções visuais etc. Essa multiplicidade de aspectos, embora torne o trabalho um pouco mais desafiador, aponta para uma relação entre “interior e exterior” que tende a se estabelecer de forma consistente embora fluida, uma vez que está constantemente sujeita a mudanças de qualidade ao ir de uma caixa para outra segundo quaisquer que sejam os critérios do próprio ator, mudando assim as emoções com as quais atua, bem como seus estímulos visuais. Desta maneira, instiga o treinamento dessas habilidades de percepção, prontidão e criação múltiplas.

Ainda relacionando ambiente-emoção-corpo, Fernandes (2006, p. 265-266) aborda a questão da aprendizagem:

É a partir deste diálogo Interno/Externo que ocorre o aprendizado corporal:

- recebendo estímulos para a criação - instruções, poemas, cenas cotidianas, etc. (do Externo para o Interno);
- criando movimentos e apresentando-os (Interno...Externo);
- recebendo os comentários dos colegas (Externo...Interno);
- observando outras apresentações (Externo...Interno);
- comentando-as (Interno...Externo).

Ou seja, nesse fluxo entre as dimensões na qual o ator está contido, ele constrói conhecimento sobre si, bem como sobre o ambiente que o envolve. Não se trata precisamente de estabelecer uma ponte entre o que está dentro e o que está fora, mas sim, encará-los como aspectos complementares que se desenvolvem simbioticamente por meio da percepção, da criação e da experimentação.

Nesse sentido, defendo ainda a importância das intervenções visuais propostas em uma das etapas iniciais do processo com o *rasaboxes*. Mais do que provocadores intersemióticos, as proposições visuais são um estágio de elaboração estética do próprio espaço e, direta ou indiretamente, atuam como propulsoras das construções de conhecimento acerca do corpo, do ambiente e das relações que se estabelecem entre estes.

À dinâmica relacional do ator com o espaço e com as emoções é somada a inter-relação com os demais atores, que, por sua vez, estão também se relacionando com suas respectivas caixas. Como mencionado na descrição do procedimento, a principal instrução a respeito da interação com os demais atores é a resposta a estímulos que fornecem.

Analisando tal prática com um enfoque sobre as dinâmicas espaciais, considero relevante que aspectos como a distância entre os atores e a relação de proximidade entre cada caixa específica sejam aspectos que influenciam, em maior ou menor grau, a qualidade desses estímulos entre atores. Considerando, por exemplo, que um ator se encontra na caixa de *raudra* (raiva) e outro na caixa de *bhayanaka* (medo, vergonha); é de se esperar que os tipos de interação entre ambos sejam diferentes se as caixas estiverem dispostas lado a lado na grade ou em lados opostos. Ademais, lembrando o fato de que suas disposições são, normalmente, estabelecidas aleatoriamente no início de cada sessão, nota-se que os resultados das relações estabelecidas entre caixas tendem também a se modificar a cada sessão. Ainda nesse sentido, é esperado que as dimensões das caixas (analogamente às relações com

tamanhos de componentes da cenografia e do espaço cênico) também sejam aspectos importantes nessa interação. Isto porque as dinâmicas estabelecidas entre dois atores inseridos na caixa de *bibhasta* (nojo), por exemplo, tendem a se alterar se a caixa tiver dimensões de 50x50cm ou 3x3m.

Em síntese, considerando os variados aspectos que compõem os *rasaboxes*, como disposição, dimensão e visualidade, é fácil perceber as caixas como espécies de territórios energéticos que orientam o desempenho do ator. É nesse sentido que Minnick e Cole propõem: “Imagine cada *rasa* como uma substância que preenche o espaço tri-dimensional [*sic*] de cada caixa e que é acolhida, absorvida pelo corpo.” (2011, p. 6). Nesse contexto, é importante lembrar que a visualidade apresentada por cada caixa é resultado do próprio trabalho de elaboração interpretativa e expressiva do ator no campo visual da experiência. Esta é uma característica de importância fundamental para a apresentação dos *rasaboxes* no enfoque desta dissertação. Isto é, para além das demandas de investigação corporais e emocionais que o procedimento propõe, o ator se depara com o exercício de selecionar, organizar e apresentar intervenções de ordem primariamente visual sobre determinados espaços que, por sua vez, afetarão suas elaborações corporais e emocionais. Trabalha-se assim, não apenas com a percepção e exploração de propostas visuais existentes do ambiente, mas também com as próprias elaborações dessas propostas.

Da relação com a atmosfera

Sem perder de vista o aspecto do *Rasaboxes* que envolve o compartilhamento de emoções, é possível estabelecer aproximações entre a noção de *rasa*, como experiência compartilhada das emoções, e a noção de *atmosfera*, preconizada por Chekhov, que seria estabelecida na cena, entre outros elementos, pelo trabalho do ator:

[...] com a atmosfera reinando no palco, seus sentimentos [dos espectadores] (e não apenas seu intelecto) seriam acordados e estimulados. Seriam sentidos o conteúdo e a própria essência da cena. A compreensão seria ampliada por esses sentimentos. O conteúdo da cena tornar-se-ia mais rico e mais significativo sua percepção. (2010, p. 58-59)

O estabelecimento de uma *atmosfera* está, portanto, diretamente ligado à experiência da emoção por aqueles que participam da experiência teatral, isto é, tanto atores quanto público. Assim como na noção de *rasa*, o compartilhamento da emoção gerado pela *atmosfera* gera um vínculo entre ator e plateia, preenchendo a cena “psicologicamente” e aprofundando a

percepção do espectador para além da compreensão intelectual do espetáculo (CHEKHOV, 2010).

O ator, segundo Chekhov (2010), poderia contribuir com o estabelecimento dessa atmosfera com seu corpo, por meio dos movimentos, ritmos, pausas, respiração etc. Essa noção é também observada no caso das *rasas*, uma vez que o compartilhamento dessas emoções se dá por meio da incorporação das mesmas.

Um fator decisivo para o trabalho do ator nesse sentido é a respiração. Como mencionado anteriormente, na prática dos *rasaboxes*, é principalmente na etapa em que a respiração é inserida que os efeitos de comunicação de emoção são sentidos mais explicitamente (MINNICK; COLE, 2011). A importância da respiração no trabalho de ator com as *rasas* ou, neste caso, com as atmosferas de emoção é também apontada por Chekhov (2010). Outro teórico a apontar a importância da respiração com relação ao domínio das emoções é Antonin Artaud (2006, p. 156), que afirma: “A respiração acompanha o sentimento e pode-se penetrar no sentimento pela respiração, sob a condição de saber discriminar, entre as respirações, aquela que convém a esse sentimento.” Embora este autor esteja inserido em outro contexto histórico, estético e ideológico daquele de Chekhov, também preconiza certa forma de compartilhamento de emoções, mais especificamente a fim de estabelecer uma conexão catártica entre ator e espectador (ARTAUD, 2006). Como na proposta do *Rasaboxes*, a abordagem de Artaud com relação à respiração está diretamente ligada aos efeitos vocais por ela provocados, bem como sua autenticidade para com as emoções pretendidas: “Não há dúvida de que, se a respiração acompanha o esforço, a produção mecânica da respiração provocará o nascimento, no organismo que trabalha, de uma qualidade correspondente de esforço.” (2006, p. 155).

É digno de nota que Artaud faz uma severa crítica a um “teatro governado pela psicologia” (ROUBINE, 1998, p. 179). E, ao mesmo tempo, no contexto da prática dos *rasaboxes*, a ideia é acessar e invocar uma emoção que permeia o corpo e o espaço menos no sentido da técnica naturalista stanislavskiana, e mais num sentido de explorá-las como “ferramentas” para o desempenho e configuração dos espaços. Dessa forma, não creio que haja grandes discrepâncias entre a teoria dos *rasaboxes* e as propostas de Artaud com relação às emoções, nem mesmo, diga-se de passagem, as de Chekhov. Embora a estética do último seja, de fato, fortemente voltada para o Naturalismo, suas proposições metodológicas por vezes podem ser facilmente aplicáveis a outros contextos e propostas estéticas. Ademais, Chekhov (2010) aponta para a distinção entre o que chama de *sentimentos individuais do ator*

e *sentimentos artísticos*. Sendo os primeiros “instáveis e caprichosos”, impassíveis de controle (CHEKHOV, 2010, p. 69); enquanto os últimos seriam aqueles invocados por meio da técnica física e psicológica a fim de serem comunicados para um público. Assim, suas ideias vão ao encontro daquelas propostas na teoria das *rasas* invocada por Schechner⁹² (2004), e até mesmo àquelas de Artaud, aplicadas de modo mais drástico, segundo sua proposição do *atletismo das emoções* (2006).

Ainda com relação às atmosferas, convém lembrar que sua construção não cabe somente ao ator. De fato, grande peso das questões referentes à formulação e configuração do espaço, da sonoplastia e da iluminação do espetáculo reside justamente no estabelecimento de um clima, ou melhor, uma atmosfera. Tal argumento é notado em inúmeros encenadores e teóricos teatrais desde o surgimento do Simbolismo, passando por nomes como Appia, Craig, Svoboda e até mesmo Artaud (ROUBINE, 1998), como visto no *Centro Técnico*. Nesse sentido, a utilização de um procedimento como o *rasaboxes* se mostra mais uma vez profícua, uma vez que provoca o ator que o experimenta a se tornar consciente das delimitações e características visuais do espaço e, conseqüentemente, explorar as potencialidades das atmosferas como recurso cênico não apenas no que concerne ao *desempenho* propriamente dito, mas também à cenografia.

Considerando a área de representação como um *lugar*⁹³ de compartilhamento dessas emoções, é possível depreender que esse espaço tem peso decisivo na efetivação dessa partilha. Não apenas pelos elementos empregados em sua composição estética, mas também porque ali estão inseridos os sujeitos da experiência e, desta maneira, se torna, juntamente com os corpos, um elemento fundamental de tal troca, como defende Fabião:

Se a cena for, de fato, o espaço conectivo entre aqueles que veem e se sabem vistos, um sistema de convergências, a ação cênica acontece fora do palco, entre palco e plateia, fora dos corpos, no atrito das presenças. A cena, portanto, não se dá “em”, mas “entre,” ela funda um entre-lugar. (2010, p. 3)

Nesse sentido, pensar a estruturação do espaço implica em intervir na forma que tal “atrito entre presenças” acontece, o que por sua vez está também diretamente ligado ao desempenho. Ainda que seja feita a opção de não inserir qualquer elemento cenográfico, como o palco nu preconizado por Grotowski (1992), tratam-se de escolhas estéticas que, de um jeito ou de outro, caracterizam essa *atmosfera*, esse lugar de compartilhamento, trocas e encontro.

⁹² Que usa os termos *sentimento* e *emoção* para designar aqueles apontados por Chekhov, respectivamente.

⁹³ De acordo com a definição do termo apresentada por Santos (2006), discutida na *Sala de Estudos* deste trabalho.

Da relação com os tipos de formas corporais

No que concerne mais especificamente à relação das configurações de corpo com as emoções, introduzida ao procedimento *rasaboxes* na etapa de *Incorporação das rasas*, Schechner (2004) defende que há um estímulo, ou invocação, das emoções por meio de padrões corporais propostos para cada *rasa* específica e vice-versa. Isto é, há um ciclo simbiótico de estímulos entre os aspectos exterior e interior do corpo do ator. Como defende Schechner: “O caminho do externo para o interno = o caminho do interno para o externo.” (2004, p. 353, tradução nossa).

A respeito das formas físicas empregadas, é facilmente previsível o surgimento de questões acerca do *tipo* de forma que são exploradas na incorporação das *rasas*. Embora o enquadramento estético desses corpos não seja delimitado nem preestabelecido para o procedimento *Rasaboxes*, ficando o ator inicialmente livre para suas próprias experimentações corporais, é praticamente inevitável o questionamento acerca dos estereótipos que tendem a surgir como propostas dos atores, principalmente os mais inexperientes. Quase que por unanimidade, o emprego de estereótipos corporais é fortemente rejeitado em meio às teorias teatrais dos últimos séculos e, no que concerne o trabalho com as *rasaboxes*, não é diferente.

A proposta de Schechner (2004) é a busca por um *arquétipo*, que o autor diferencia da noção de *estereótipo*, embora admita que se trate de uma diferença sutil. Contudo, Schechner (2004) não exclui o advento dos estereótipos em seu processo. Na verdade, aponta que, de modo geral, as primeiras manifestações corporais nas *rasas* terão a “qualidade de clichés sociais – do ‘já conhecido’ que se encaixam nas *rasas* segundo os entendimentos casuais” (SCHECHNER, 2004, p. 353, tradução nossa). Não obstante, o autor defende que mais cedo ou mais tarde, as experimentações vão se desdobrando em qualidades mais íntimas do ator e mais inesperadas, tratando-se de uma questão de prática (SCHECHNER, 2004).

Acredito que esse entendimento seja fundamental no trabalho com o *Rasaboxes*, não apenas ao lidar com atores inexperientes, cuja primeira reação costuma ser o estereótipo; mas também com atores um pouco mais experientes que, no esforço de não propor formas estereotipadas, acabam travando criativamente, na expectativa de criar algo completamente novo e original. Por extrapolação, acredito que o mesmo valha para as intervenções gráficas realizadas pelos atores em cada caixa, no início da sessão. De acordo com Schechner (2004), conduzir o exercício contemplando a “fase” de formas estereotipadas e incitando sua extrapolação permite que as novas formas e relações surjam com mais fluidez e menos bloqueios resultantes de uma pressão criativa de inovar a todo custo.

É importante notar que, em seu contexto original, o procedimento *Rasaboxes* enfatiza as expressões corporais da emoção orientadas por delimitações espaciais como prerrogativa de sua prática. Embora as intervenções sobre as qualidades desse espaço sejam parte do procedimento, estas servem muito mais como ponto de partida e ferramenta de elaboração de *compreensões* acerca das emoções trabalhadas do que como campo de exploração e desenvolvimento estético, que estariam mais aproximadas das demandas de elaboração cenográficas propriamente ditas. Contudo, vislumbro que a demanda dessa investigação intersemiótica das emoções seja profícua no desenvolvimento de critérios estéticos e comunicativos do campo espaço-visual por parte do ator. Em outras palavras, há uma provocação em torno do desenvolvimento de habilidades expressivas que se expandem para além do próprio corpo do ator e encontram lugar na expressão de outras visualidades, que por sua vez, servem como fundamento para as explorações corporais. E é justamente essa retroalimentação expressiva e criativa que orienta as investigações desta dissertação.

3.3 MÉTODO CHATONNIER

O procedimento que aqui denomino *Método Chatonnier*⁹⁴ foi apresentado pela cenógrafa Cassandre Chatonnier (2016) como um meio de atrelar as criações de atores e de cenógrafos ao longo de um processo de criação teatral. Em sua obra, a autora questiona a comum falta de integração entre os processos criativos dessas duas funções e propõe um método de trabalho que opera justamente no esforço dessa integração criativa, colocando as influências do espaço e suas características sobre o ator como uma das prioridades da investigação espacial que resulta na criação cenográfica.

3.3.1 Descrição do procedimento

O *Método Chatonnier* é realizado segundo etapas consecutivas e interdependentes. A autora originalmente não atribui títulos para cada uma dessas etapas, embora as apresente de modo que sejam bem definidas entre si. Essas nomenclaturas, portanto, foram definidas por mim, a fim de elucidar e facilitar a sistematização do procedimento, que se desenvolve como descrito a seguir.

⁹⁴ Como, infelizmente, a autora não confere uma nomenclatura específica para o procedimento criativo que propõe em sua obra, tomei a liberdade de nomeá-lo autonomamente para fins de objetividade e praticidade na escrita do presente trabalho.

Estudo do Texto

Chatonnier (2016) propõe que, partindo de uma obra de base⁹⁵, a equipe criativa (consistindo, em seu caso, dos atores, a cenógrafa e a “diretora de atores”) em processo de estudo do texto, selecione características dos espaços por este apresentados; note-se que não se tratam apenas de características físicas, mas também, e principalmente, psicológicas. Por exemplo, se são lugares aconchegantes ou hostis; de repouso ou de passagem, se são espaços que transmitem conforto, segurança, ameaça, tédio, vastidão, prisão etc. Ou seja, características psicológicas retiradas do texto e que são transmitidas por meio de aspectos do espaço, entre outros fatores. Além disso, a equipe seleciona também trechos da obra sobre os quais serão diretamente trabalhadas as qualidades espaciais durante as experimentações.

No contexto relatado pela autora, alguns dos aspectos importantes da atmosfera da peça em questão foram delimitados, como: o tédio, a insegurança e a espera (CHATONNIER, 2016).

Escolha dos Locais

A partir da definição dos dados que concernem às características do espaço, a equipe pesquisa e seleciona locais públicos da cidade que possam refletir tais definições por meio de suas características espaciais. Em geral, é interessante que as locações sejam diferentes entre si, apresentando elementos espaciais variados, desde que possam atender ao critério de se relacionar às características psicológicas definidas na etapa anterior. Essa variabilidade nas características dos espaços investigados permite que formas diferentes possam ser testadas pela equipe e, assim, que esta tenha mais possibilidades criativas no que concerne aos elementos espaciais. Um exemplo disso foram os espaços escolhidos pela equipe de Chatonnier, que variavam entre uma área de espera de uma estação de metrô, a escadaria de um parque, um beco sem saída e um mirante, como observado na Figura 11.

⁹⁵ A peça montada no caso discutido pela autora em sua apresentação do procedimento foi baseada no texto *Esperando Godot*, de Samuel Beckett.

Figura 11 – Espaços urbanos utilizados como áreas de jogo pela equipe de Chatonnier



Fonte: CHATONNIER (2016, p. 36-37)

Experimentações in situ

A ideia proposta pela autora é que os atuantes se lancem em investigações com base nas cenas escolhidas na primeira etapa e do universo do espetáculo. A partir dessas explorações, podem ser identificadas características dos espaços que se mostram profícuas no desenvolvimento espacial das cenas (CHATONNIER, 2016). O processo de abordagem desses locais ocorre em duas etapas, como a cenógrafa relata:

Nós, portanto, desenvolvemos um ritual físico, que foi aplicado a cada local: primeiramente, os atores corriam e experimentavam um contato direto com o espaço a fim de descobrir suas possibilidades rapidamente. Em seguida, se apropriavam do local por meio de improvisações livres a partir da identidade das personagens e da “história” da peça. Eles habitavam o espaço, esperavam e se entediavam realmente. Depois dessa primeira fase de exploração, realizávamos uma pequena pausa que nos permitia deixar assentar a experiência que acabara de ser vivida e discutir a respeito das improvisações que havíamos achado interessantes. Assim, na segunda parte da exploração, os atores desempenhavam integralmente o trecho, que tinham decorado, inserindo as proposições que havíamos achado pertinentes. (CHATONNIER, 2016, p. 37-38, tradução nossa)

É possível perceber nesta fase as repercussões que as explorações espaciais exercem na cena. A opção pela investigação nos locais públicos é feita justamente a fim de explorar diferentes vivências do espaço em função das relações estabelecidas entre suas características, as intenções das personagens e os movimentos propostos pelos atores. (CHATONNIER,

2016). Trata-se uma forma de se trabalhar características espaciais, como formas e volumes, antes de precisar construí-los efetivamente num projeto cenográfico.

Análise da experiência

A fim de delimitar com mais precisão quais os impactos exercidos pelos elementos arquitetônicos sobre o desempenho e a cena, após cada exploração *in situ*, a equipe se distancia do local e troca impressões acerca da experiência que foi vivida. Essas trocas são feitas por meio de questionários a serem respondidos principalmente pelos atores, desenhos dos espaços também produzidos pelos atores e análise de registro em vídeo das explorações (CHATONNIER, 2016).

Com tais ferramentas, Chatonnier almeja identificar quais os principais aspectos espaciais que ficaram sedimentados nos corpos e memórias dos atores, analisando as ênfases dadas a determinados elementos do espaço e momentos da experimentação evidenciados pelos desenhos. Também nesse sentido, os questionários visam provocar memórias e reflexões dos atores com relação às influências espaciais em seus desempenhos por meio de perguntas como: “Esse lugar lhe parece propício à espera? Se sim, quais são as qualidades espaciais? Se não, por quê? O que isso gera em você? Física e mentalmente?” (CHATONNIER, 2016, p. 38, tradução nossa). Na experiência relatada pela autora, por exemplo, ela indica que a circularidade e a presença de bancos na estação de metrô foram apontadas por todos os membros da equipe como marcantes na constituição dos desempenhos experimentados neste local, tanto por meio dos questionários quanto pelos desenhos.

Esse modelo de investigação, portanto, estabelece as influências do espaço sobre o ator como um critério central do estudo espacial para a cena. O estreitamento das relações entre ator e cenógrafo se mostra crucial no desenrolar desse procedimento, uma vez que suas funções são estabelecidas sob uma relação simbiótica de funcionamento.

Encaminhamentos cenográficos

A partir do material reunido até aqui, que compreende os estudos sobre o texto, as experiências *in situ*, as análises sobre as mesmas e o constante diálogo entre os membros da equipe, a cenógrafa se propõe a definir “quais eram as qualidades espaciais essenciais a se manter e quais não eram.” (CHATONNIER, 2016, p. 2, tradução nossa). Com essas definições, são estabelecidas diretrizes para o desenvolvimento da cenografia do espetáculo,

uma vez que orientam para as escolhas referentes aos aspectos constituintes do espaço, como formas, volumes, dinâmicas, proporções etc. No processo que a autora relata, por exemplo, algumas das características mantidas foram estreiteza, circularidade e diferença de níveis proporcionada por uma escada (CHATONNIER, 2016).

3.3.2 Entrelaçamentos

O procedimento aqui denominado *Método Chatonnier* se mostra como uma interessante aplicação de muitas das teorias apresentadas nos demais *Blocos* deste trabalho.

Estando num espaço específico, com configurações particulares, o ator deve lidar com diferentes texturas, formas, volumes e dinâmicas espaciais na composição de seu desempenho para cada um desses ambientes. O entendimento dos conceitos elencados no *Centro Técnico* desta dissertação se mostra um importante impulsionador desse trabalho de exploração de espaços específicos, uma vez que o ator pode direcionar seu olhar segundo tais critérios e melhor compreender e aproveitar suas possíveis influências em seu desempenho. Estabelece-se, assim, uma apreensão mais clara e consciente do espaço como um possível material criativo para o ator.

Nesse sentido, é também possível apontar fortes semelhanças com o procedimento *Viewpoints de Arquitetura*, que também propulsionam a criação cênica por meio de elementos constituintes do espaço. As distinções, contudo, entre os *Viewpoints de Arquitetura* e o *Método Chatonnier* são notáveis. Enquanto o primeiro propõe uma investigação mais livre das características do espaço com relação ao corpo-voz, o último se aplica de forma mais objetiva. Nesse caso, a experimentação dos espaços acontece em função de uma cena específica, com direcionamentos psicológicos e, de certa forma, até estéticos muito mais bem definidos. Além disso, o *Método Chatonnier* implica numa análise mais crítica sobre as características do espaço para uma possível cenografia. Não apenas por ser orientado por uma cena específica, mas também porque os atores são levados a refletir direta e conscientemente sobre o que funciona, ou não, *naquela determinada configuração espacial*; quais aspectos são mais interessantes em função dos objetivos pré-estabelecidos; quais aspectos espaciais se mostram necessários para o desempenho almejado. Por exemplo, no relato de Chatonnier (2016), a autora traz declarações dos atores em seu processo nas quais evidenciam a descoberta da importância de um aspecto de desconforto no espaço a fim de obterem o desempenho que almejavam.

Outros fatores já discutidos neste trabalho que encontram uma abordagem prática no *Método Chatonnier* são as influências da percepção e das vivências dos espaços, principalmente sob o prisma do conceito de *motricidade* apresentado por Merleau-Ponty (1999). Assim, segundo Chatonnier (2016), o que seu procedimento visa é identificar elementos do espaço que alimentam essa *motricidade* dos atores em cena, em função da lógica e dinâmicas do espetáculo e suas personagens.

O conceito platônico de *chora* pode igualmente ser aplicado na abordagem deste procedimento. Nesse contexto, o *Método Chatonnier* constituiria uma busca pelo *chora*, sendo o espaço experimentado tomado como campo de base de exploração e experimentação pelos atores; um lugar de “transição entre ator e personagem, fornecendo-lhe os volumes arquitetônicos necessários para essa transformação.” (CHATONNIER, 2016, p. 30, tradução nossa).

Ainda no que concerne à vivência e consequente influência dos espaços nos desempenhos do artista da cena, é importante ressaltar que tal abordagem não consiste de uma invenção ou inovação inédita de Chatonnier. Pelo contrário, trata-se de um viés prático adotado por artistas fortemente difundidos no campo das artes, como Pina Bausch. A título de exemplo acerca dos processos criativos orientados pelo princípio das vivências espaciais, cito a série de espetáculos produzidos por Bausch a partir dos anos 1980, nos quais:

O *Tanztheater Wuppertal* viaja para diferentes cidades do mundo por algumas semanas, para ali viver, ver, sentir, ouvir e pensar de uma maneira diferente. O objetivo não é "representar" uma cultura específica de um país, tal qual uma fotografia, um registro fiel, mas sim captar as sensações do lugar. Trata-se de sempre tentar "ver" de outra maneira, de outros ângulos, de contaminar-se por algo que esta [*sic*] fora do habitat cotidiano. (CALDEIRA, 2009, p. 2)

Nesse sentido, as vivências individuais de cada artista envolvido no processo de Bausch pelos diferentes espaços, cidades e países atuam como disparadoras de um movimento criativo que constitui a fundação de todo o desenvolvimento do espetáculo. Além disso, em determinados casos é, de fato, possível identificar reflexos dessas experiências locais na própria cenografia. Um exemplo dessas influências é a do espetáculo de 1989 do Thanztheater Wuppertal sobre o qual Caldeira comenta: “*Palermo Palermo* foi elaborada para essa cidade, e aqueles que a conhecem percebem a desordem, a confusão e os pedaços de tijolos que cobre o palco como uma assinatura desse lugar.” (CALDEIRA, 2009, p. 8).

Por outro lado, ainda considerando as montagens de Bausch, vale ressaltar que frequentemente seu objetivo não é uma transposição de elementos espaciais ou arquitetônicos

propriamente ditos dos locais e espaços que experimenta, o que acaba sendo a tendência do *Método Chatonnier*. O que a coreógrafa preconiza, em vez disso, é uma representação das vivências, não necessariamente *ipsis litteris* dos espaços reais:

As encenações que têm por base cidades aduzem a um universo de sentidos que não se dão apenas numa representação gráfica ou mesmo estereotipada das paisagens naturais, arquitetônicas e humanas que identificam esses locais. [...]

Não há em Bamboo Blues nenhuma remissão redutora à cultura ou à paisagem indiana; tais elementos se encontram sintetizados na linguagem de Bausch, nos afetos que tomam lugar no palco, que se materializam sob a forma de sensações: aromas, sons, trompe-l'oeil. Da Índia, Pina Bausch retém a alegria, as crenças, os costumes, a espiritualidade de um povo, não fazendo necessariamente uso dos signos que supostamente a identificariam; [...] e é aí que reside sua riqueza, nessa margem, nesse hiato entre o vivido e sua expressão. (PEREIRA, 2013, p. 239)

Essa diferença, apesar de fortemente significativa quanto ao resultado estético final da cenografia do espetáculo, não impede, contudo, a proximidade dos tipos de trabalhos de montagem propostos pelas artistas: embasados nas experiências, nos afetos e nas repercussões das vivências espaciais da equipe criativa.

Para além das repercussões estéticas do *Método Chatonnier*, é importante também ressaltar a implicação do procedimento na apropriação da cenografia final por parte do ator. De acordo com o funcionamento do procedimento, uma vez que os atores ajudam a escolher os elementos componentes do espaço cenográfico e já possuem experiências de desempenho em função das características espaciais envolvidas, a apropriação e domínio da cenografia final acontecem de modo muito mais rápido e eficiente (CHATONNIER, 2016, p. 18). Nesse sentido, a autora reforça o argumento de Guy-Claude François, cenógrafo do Théâtre du Soleil, sobre a importância do trabalho de experimentação e criação da cenografia em Escala 1 desde bem cedo no processo cênico (*apud* CHATONNIER, 2016, p. 24). Inclusive, no caso do *Método Chatonnier*, essa prática é facilitada, pois os elementos espaciais a serem experimentados já existem e estão distribuídos pela cidade, em vez de o cenógrafo precisar construir e reconstruir as estruturas à medida que vão sendo testadas, julgadas e escolhidas pela equipe criativa.

Outra característica interessante do *Método Chatonnier* é a possibilidade que apresenta de montar e compor com as formas urbanas experimentadas. Em montagens que, de fato, são elaboradas e *apresentadas* em espaços urbanos, se utilizando assim de suas características espaciais, dificilmente tais aspectos podem ser modificados ou adaptados para o espetáculo. A

equipe deve se resolver com a configuração original do espaço em que trabalha. Já no caso do *Método Chatonnier*, há uma liberdade consideravelmente maior de criação, adequação e extrapolação criativa com os locais experimentados, uma vez que as formas são “transpostas” para outros espaços.

Apesar dos inúmeros pontos proveitosos e de afinidades metodológicas e argumentativas com a prática que defendo neste trabalho, é imprescindível apontar que o contexto original de aplicação e, de certa forma, o objetivo final do *Método Chatonnier* diferem da proposta desta dissertação. Isto é, Chatonnier (2016) preconiza uma estreita *associação* criativa entre ator e cenógrafo, mas não que ambas as funções sejam desempenhadas pelas mesmas pessoas. Entretanto, quando argumenta: “Este processo, portanto, é de natureza circular: ele enriquece nosso trabalho, tanto quanto aquele dos atores, que, ao construírem o espaço conosco, constroem sua personagem.” (CHATONNIER, 2016, p. 31, tradução nossa), reforça a ideia de que a associação entre os processos criativos de ator e de cenógrafo se retroalimentam e têm potencial para viabilizar um processo mais fluido, integrado e com resultados mais autênticos no que concernem às estéticas e desempenhos da cena. A sobreposição de ambas as funções num mesmo indivíduo consistiria em um passo além, seguindo a *direção* apontada pela cenógrafa; o que, por sua vez, se trata também de um dos argumentos apresentados nesta dissertação.

3.4 MONÓLOGOS AUTORAIS

O procedimento *Monólogos Autorais* é apresentado na proposta metodológica de Lara Couto (2017), que compõe a estruturação de sua elaboração artístico/pedagógica baseada na criação coparticipativa. Os *Monólogos Autorais* são *uma etapa* dentre várias outras de um processo que incentiva o desenvolvimento de relativa autonomia criativa e estética dos atores, bem como a investigação coletiva da criação das personagens e de cenas.

No contexto desta dissertação, opto por trazer esse procedimento devido à provocação que veicula, de proposição cênica de caráter globalizante, apresentada ao ator, enfatizando esta etapa da execução do procedimento. A descrição e discussão dos recortes em que o procedimento se enquadra seguem nas próximas seções.

3.4.1 Descrição do procedimento

Os *Monólogos Autorais* consistem, basicamente, em uma elaboração de cena monológica segundo o ponto de vista de uma personagem. Ou seja, o ator elabora uma cena curta, de até 10 minutos, almejando apresentar sua personagem, sendo seu ponto de vista livremente construído pelo ator.

Segundo a proposta de Couto (2017), há uma grande liberdade para que o artista elabore seu *Monólogo* da maneira que preferir. Existe, portanto, uma abertura criativa para que o atuante componha se utilizando dos mais diversos elementos da criação cênica, podendo apresentar elaborações de texto, figurino, cenografia, iluminação, dinâmicas vocais, ações, partituras corporais, falas, sonoplastia etc. que suscitem a visão do artista a respeito de sua personagem. Tais articulações, aderindo às propostas de Couto, envolvem significativa liberdade na investigação e uso de referências externas e em diversas linguagens:

Para tanto, ele [aluno/ator] pode usar fragmentos do texto dramático (quando houver um), poemas, letras de música, reportagens, manifestos, ou qualquer outra referência que lhe auxilie na organização de um ponto de vista. É um espaço de intensificação de uma atividade de autoria a partir da trama, que abrange ainda a introdução de escritos pessoais, sejam eles de origem autobiográfica ou referenciados na narrativa da obra. (2017, p. 193-194)

É precisamente essa “intensificação de uma atividade de autoria” que aponta para a possibilidade de que o ator proponha elaborações de um discurso em múltiplas linguagens dentro de uma composição cênica, o que dialoga satisfatoriamente com os objetivos almejados neste trabalho, uma vez que pode incluir, caso almejado, a proposição de uma cenografia. Embora Couto (2017) aponte que a composição dos *Monólogos* envolva principalmente as funções de atuação, direção e dramaturgia, a abertura para a exploração de múltiplas linguagens cênicas no processo de composição permite assumir como cabível o desenvolvimento de elementos cenográficos neste contexto.

É importante destacar que o objetivo do procedimento não é criar um protótipo cênico a ser necessariamente adaptado ao espetáculo em que se trabalha, mas sim, de ser uma etapa de experimentação, construção e descoberta de possíveis vias de representação e organização de ideias, estéticas e discursos num enquadramento cênico.

3.4.2 Entrelaçamentos

Implicações do Procedimento na Construção do Desempenho

O desenvolvimento dos *Monólogos Autorais* confere ao ator uma significativa autonomia criativa. A ele é permitida a elaboração de um discurso próprio, sob o ponto de vista de sua personagem sem ser limitado ao que é proposto pelo autor da obra original, ao ponto de vista do diretor ou dos demais integrantes do coletivo a respeito de tal personagem e sua situação⁹⁶.

Há, portanto, uma provocação no sentido de elaboração de conteúdos discursivos, que se mostram profícuos para o ator ao construir sua personagem. Como há liberdade para despreendimento da situação dramática originalmente apresentada, ocorrem alterações de protagonismo, momentâneas ou não, envolvendo as personagens trabalhadas. Ou seja, numa obra em que determinada personagem não possui relevância decisiva para a trama, o ator que a representa tem a chance de propor a narrativa a partir de seu ponto de vista, assumindo um lugar de protagonismo que antes não existia (COUTO, 2017). Isso permite, portanto, que a trama seja observada sob múltiplos pontos de vista, conferindo-lhe autenticidade e maior complexidade.

Para além da perspectiva de enriquecimento dramático da adaptação, essa “construção de profundidade” por meio da elaboração de um ponto de vista proporciona ao ator maior entendimento e afinidade para com sua personagem. É mais ou menos nesse sentido que Stanislavski (2012, p. 34) defende que o ator construa uma espécie de “pano de fundo histórico” para a personagem, de modo que o ator possa melhor compreendê-la, acessá-la e representá-la. Evidentemente, os objetivos naturalistas de Stanislavski não são necessariamente os almejados no contexto deste trabalho, e nem necessariamente os *Monólogos Autorais* veicularão o passado da personagem, tampouco alguma precisão psicológica ou fidelidade dramática, tão prezadas pelo diretor russo. O ponto de convergência em questão são os movimentos criadores do ator em função do desenvolvimento de uma base discursiva que coloca sua personagem no centro da ação.

Apesar dessa interessante possibilidade, não é imperativo que o *Monólogo Autoral* conte com a existência de um texto verbal. Novamente, a demanda estabelecida é “simplesmente” a

⁹⁶ Evidentemente, é previsto que, em processo de construção do espetáculo, o coletivo criativo chegue a um consenso sobre a vinculação dos discursos que o compõem. Esta trata-se de uma etapa distinta do trabalho com o procedimento. Na etapa de *criação* dos *Monólogos*, portanto, o ator fica livre para externar seu próprio discurso sob seus próprios critérios.

apresentação da personagem numa estruturação cênica. Nesse sentido, um importante aspecto criativo suscitado nos *Monólogos Autorais* consiste nas elaborações referentes à *forma* de apresentação da personagem. Isto é, modulações e desenhos vocais; formas e partituras corporais; distribuição e desenho do espaço; etc. Tudo isso passa pelo filtro criativo do ator de modo que, para sua cena, ele se torna o juiz da estética a fim de transmitir a ideia de sua personagem. Inclusive, ele poder-se-ia basear nas explorações oriundas dos demais procedimentos apontados nas seções anteriores, por exemplo, distribuições espaciais inspiradas por suas investigações com os *rasaboxes*; formas corporais descobertas com os *Viewpoints de Arquitetura* etc., mas em última análise, o formato do processo de criação do *Monólogo*, fica a critério do ator. Esta é, de fato, uma característica fundamental do trabalho com os *Monólogos Autorais*: a provocação de um engajamento criativo que envolve organizar os próprios processos de criação, elaborar e julgar esteticamente seus produtos cênicos, bem como as relações de uma estética com seu discurso.

Em síntese, no que concerne ao desempenho do ator e à construção da personagem, o procedimento de *Monólogos Autorais* serve como um interessante espaço de investigações mais autônomas para o ator, no qual ele tem a liberdade de desenvolver suas experimentações e descobertas individuais, tanto estéticas quanto discursivas, em função da sua personagem e do espetáculo que a envolve.

Implicações do Procedimento na Criação Cenográfica

As provocações suscitadas pelos *Monólogos Autorais* podem instigar uma criação de cenografia voltada para a personagem. Assim, seus conflitos, características de corpo, objetivos, estados emocionais etc. podem ser também explorados numa manifestação espaço-visual. Com tal enfoque, o ator se incumbe de definir tal configuração cenográfica lastreada pelo discurso ou ponto de vista de sua personagem. Vale lembrar que, apesar de o autor da dramaturgia de base frequentemente deixar indícios visuais a respeito das personagens e seus contextos no corpo do texto dramático (HOWARD, 2015, p. 94); no caso dos *Monólogos Autorais*, esses fatores e leituras, em última análise, são escolhas realizadas pelo ator em seu processo criativo, como explanado anteriormente. Ou seja, o desprendimento para com a dramaturgia de base é também de *ordem visual*.

Howard (2015, p. 67), inclusive, aponta como parte de seu processo de criação de cenografia a etapa de escrita de monólogos para as personagens envolvidas:

Então, escrevo um monólogo breve, como se eu fosse aquele personagem escrevendo meu próprio diário, registrando a visão que tenho acerca de meus relacionamentos e de minhas situações dramáticas, como se desenvolvem de cena a cena.

Evidentemente, isso não quer dizer que o procedimento que a cenógrafa descreve se trate de *Monólogos Autorais*, uma vez que a proposta deste procedimento vai muito além da escrita de um texto dotado de um ponto de vista. Todavia, é possível notar que *faz parte do processo criativo de alguns cenógrafos* a atenção para com os pontos de vista de uma personagem, suas particularidades e individualidades a fim de servirem como base para o desenvolvimento de uma elaboração visual para a cena.

Em outras palavras, decorre que o desenvolvimento cenográfico pelos *Monólogos* está associado a movimentos que transfiguram vontades, sentimentos, opiniões e objetivos em dinâmicas visuais e espaciais. Ao considerar que a cenografia é uma “ferramenta” de estabelecimento de uma atmosfera (ROUBINE, 1998), é possível inferir que, com os *Monólogos Autorais*, possa ser investigado o desenvolvimento de uma *atmosfera da personagem*. Essas explorações, portanto, englobam a administração dos aspectos da criação cenográfica apontados no *Centro Técnico* deste trabalho. Isto é, a definição de que formas e volumes serão utilizados, bem como suas quantidades e disposições; quais os materiais refletirão o ponto de vista da personagem; quais cores; organizados de que maneira; em quantos e quais planos a ação se desenvolve; como se dão os fluxos do espaço; etc. Pode-se dizer, portanto, que trata-se de uma construção amalgamadora da visualidade plástica com uma psicologia do discurso, que são, segundo Raymond Cogniat ([1964?]), pilares da elaboração cenográfica.

A partir de uma eventual proposta cenográfica apresentada pelos *Monólogos Autorais*, podem ser levantadas possibilidades de configuração do espaço de modo que as representações cenográficas da personagem podem vir a compor a cenografia do espetáculo como um todo, segundo critérios estabelecidos pela direção e/ou coletivo criador. Por serem configurações experimentais e se darem em função de uma personagem específica, é muito possível que nem todos os aspectos propostos pelos atores (ou nenhum) sejam incorporados à cenografia final do processo no qual se insere. Todavia, as cenografias provenientes dos *Monólogos Autorais* podem ser tomadas como pontos de partida para a elaboração cenográfica do espetáculo como um todo.

É importante destacar que, considerando o contexto majoritário em que acontece a prática teatral, empecilhos de ordem material e financeira podem se provar fortemente

significantes no desenvolvimento de uma cenografia, principalmente no contexto proposto, isto é, de uma proposição experimental que possivelmente não será aproveitada para o espetáculo em si. Contudo, justamente por apresentar tal caráter propositivo e experimental, não há qualquer demanda de excelência em elaborações e acabamentos, importando mais as *ideias* propostas do que seu acabamento estético. Em outras palavras, se o atuante deseja trabalhar com plataformas de alturas variadas em sua cena, por exemplo, não é necessário que levante andaimes ou mezaninos para a apresentação de seu *Monólogo*, mas pode se utilizar de praticáveis ou até mesmo bancos a fim de *apresentar* sua proposição estética de variabilidade de planos, cujo aproveitamento e eventual posterior desenvolvimento serão debatidos pelo coletivo. Faz parte da proposta do procedimento, inclusive, que o atuante, ao elaborar sua proposta, leve em conta também a realidade sócio-financeira do espetáculo e do coletivo, considerando assim formas alternativas de viabilizar uma elaboração cenográfica do espaço.

O Fluxo Intersemiótico Desempenho-Cenografia

Pela proposta multifacetada da elaboração cênica prescrita pelos *Monólogos Autorais*, é frequente que o ator busque referências (internas ou externas à obra) que lhe auxiliem tanto na construção do discurso como na composição visual da cena propriamente dita. Essas referências externas, que se enquadram no conceito de *estímulos de escritório* (SALLES, 1998)⁹⁷ são elementos valiosos não apenas no sentido que servem como propulsores criativos para a construção da obra (no caso, a cena), como discutido na *Sala de Estudos*, mas também agregam ao repertório estético do ator. O material desse acervo de *estímulos*, em geral, se apresenta em uma pluralidade significativa de mídias e linguagens que, ao servir de inspiração ao ator no processo de construção do seu *Monólogo*, passa pelos discutidos processos de tradução e ressignificação. Matteo Bonfitto (2011), em suas propostas com relação ao trabalho do ator, defende que este deve, de fato, apresentar uma “competência intersemiótica”. Isto é, deve ser capaz de:

[...] gerar ações a partir de diferentes matrizes em um mesmo espetáculo. [O trabalho de construção do ator⁹⁸] pode envolver a tradução em ações de outras formas de arte, como a pintura, escultura, música ou literatura; pode envolver a tradução em ações de experiências pessoais abstratas ou complexas; pode envolver a tradução em ações de diferentes conteúdos,

⁹⁷ Howard (2015) propõe uma prática parecida com a reunião de materiais de referência que dão suporte a um processo criativo, embora limite a natureza desse material a estímulos de ordem visual. É o que chama de *biblioteca de referência visual*.

⁹⁸ Neste caso, não apenas com relação à cena ou à personagem, mas inclusive construção dialética do ator-indivíduo.

conceitos, temas... Ou seja, nesse caso o ator não só deverá estar apto a "traduzir" em ações as múltiplas referências que poderão ser utilizadas no processo criativo – operando assim traduções intersemióticas – como também deverá ser capaz de constituir um sentido a partir da utilização e concatenação de materiais de diferentes naturezas. (BONFITTO, 2011, p. 126)

No contexto dos *Monólogos Autorais*, em que as traduções possuem mais de uma via de saída: a do desempenho do ator, de uma elaboração de discurso, de uma dramaturgia, de uma cenografia etc.; os *estímulos de escritório* e as consequentes traduções intersemióticas pelas quais são submetidos se mostram particularmente valiosos uma vez que constituem uma base estético-referencial comum para essa criação ambivalente. Desta forma, aspectos como a coesão entre elementos podem ser trabalhados, uma vez que as bases referenciais para as elaborações são as mesmas⁹⁹. Sendo assim, os *estímulos de escritório* podem ser traduzidos de modo que sirvam como base referencial não apenas para os fatores estéticos da cena, mas também para a construção do discurso vinculado à mesma; além disso, este discurso, por sua vez, também serve como uma base referencial comum à criação do desempenho e da cenografia.

Para além das referências internas e externas, no processo de composição dos *Monólogos Autorais* que envolvem proposições cenográficas, ficam muito evidentes os movimentos de interdisciplinares entre os próprios elementos do desempenho e da cenografia; assim como questões que aludem aos fatores de semantização dos espaços, discutidos na *Sala de Estudos* deste trabalho, bem como o estabelecimento mais consistente da figura do ator-cenógrafo como o *proponente* e *usuário* de seu *território* e espaço cênico¹⁰⁰. Talvez mais neste contexto do que nos demais procedimentos até aqui apontados, uma vez que esta etapa propõe um enfoque sobre uma personagem em uma cena pequena e monológica. Tais características apontam para uma concentração da atenção sobre as relações entre a personagem e sua estética (incluindo as dinâmicas de movimentação e a configuração dos espaços de cena) sem “interferências” estético-discursivas dos demais elementos do espetáculo como um todo. Sendo assim, os *Monólogos de Personagem* apontam-se como uma ferramenta promissora sob caráter de um *exercício* de composições ambivalentes e simbióticas entre o desempenho e a cenografia, embora, de modo geral, não se baste como procedimento único de construção do espetáculo como um todo.

⁹⁹ Embora esta “base referencial comum” não implique necessariamente numa coesão entre as estéticas dos elementos discutidos, apesar de ser observada, de fato, como sua facilitadora, quando este efeito é desejado.

¹⁰⁰ *Saída de emergência*: ver a seção 2.3.1 para mais detalhes.

É também imprescindível lembrar que, em seu contexto original, os *Monólogos Autorais* não implicam necessariamente na proposição de uma cenografia. Os elementos apresentados nas cenas ficam a critério único do ator que desenvolve seu *Monólogo*. Assim, embora a cenografia *possa ser* uma repercussão do procedimento original, não se trata de um dos objetivos específicos almejados por Couto (2017). Na proposta da autora, de fato, os *Monólogos Autorais* estão compreendidos num conjunto de procedimentos no contexto de uma pesquisa de formação coparticipativa do ator, estando diretamente ligado a práticas de investigação *coletivas* e *socializantes* de viés pedagógico tanto quanto artístico. (COUTO, 2017). A adequação desse procedimento para os fins almejados nesta dissertação se estabelece em casos em que uma proposta cenográfica faz parte das elaborações estéticas do ator na composição de seu *Monólogo*.

3.5 CONVERGÊNCIAS ENTRE PROCEDIMENTOS

Após a apresentação e reflexão acerca dos procedimentos abordados neste capítulo, é possível depreender que apesar de serem compostos de diferentes propostas metodológicas e serem provenientes dos mais distintos contextos, há pontos de convergência em suas implicações e embasamentos teóricos.

Primeiramente, vale retomar um ponto levantado já na saída da *Sala de Estudos* deste trabalho: a ideia da improvisação como ponto de partida para as explorações espaciais e de desempenho. De fato, nos procedimentos aqui reunidos, com exceção dos *Monólogos Autorais*, o ponto de partida reside justamente em *experimentações improvisadas*, realizadas pelos atores. Cada procedimento proposto, evidentemente, traz modos diferentes de investigar os espaços e de associá-los ao desempenho também em processo de desenvolvimento; entretanto, as experimentações espaciais partindo das improvisações se estabelecem como uma base de orientação para a criação e desenvolvimento do desempenho. Vale lembrar que, como discutido na *Sala de Estudos*, a improvisação, diretamente relacionada à espontaneidade e à intuição (CHACRA, 1991), está atrelada a fatores como o *território* e à percepção. Nesse sentido, poder-se-ia inferir que a utilização desses formatos de criação não apenas podem ser ferramentas bastante úteis para o trabalho do ator-cenógrafo (como já defendido nas seções anteriores), mas também propõem uma certa gama de alternativas para que seus objetivos sejam alcançados. Isto é, podem constituir de caminhos diferentes e complementares para que o espaço seja criado por seu usuário, e creio que seja uma suposição razoável que a

variabilidade de caminhos para resolver um “problema” tem potencial de permitir alcançar “resoluções” mais fáceis e/ou mais criativas.

Outro ponto de convergência seria: a influência das premissas dos aspectos percepção e vivência do espaço sobre a viabilização da criação corpóreo-espacial do ator nos *Viewpoints de Arquitetura*, no *Rasaboxes* e no *Método Chatonnier*. Por outro lado, as formas e aspectos visuais do espaço implicam em explorações do corpo e voz de maneira mais investigativa e menos direcionada a um contexto cênico específico no caso dos *Viewpoints de Arquitetura* e do *Rasaboxes*. Os *Monólogos Autorais* e o *Método Chatonnier*, por sua vez, propõem um viés mais voltado a contextos de trabalho sobre dramaturgias pré-definidas (embora o *Rasaboxes* também apresente tal possibilidade). A experimentação realizada em função de volumes arquitetônicos, na composição do desempenho tanto quanto da cenografia, acontece de forma mais expressiva com o *Método Chatonnier* e os *Viewpoints de Arquitetura*, embora os *Monólogos Autorais* também apontem para a possibilidade desta abordagem.

Seria possível delimitar inúmeras outras subdivisões de vieses criativos para classificar as aplicabilidades dos procedimentos apontados. Entretanto, creio que ainda mais importante do que tais classificações seja a compreensão de que esses procedimentos estão diretamente ligados aos conceitos de composição do espaço discutidos no *Centro Técnico*; bem como às teorias de trabalhos de artistas cênicos de caráter interdisciplinar, da própria intersemiótica inerente à criação, das repercussões das percepções espaciais sobre o indivíduo-ator, de semantização dos espaços etc. abordadas na *Sala de Estudos*.

A apresentação dessas aplicações práticas, portanto, aparece como uma concatenação de tais conceitos e teorias, apontando possibilidades reais de investigação e aprofundamentos dessa proposta de simbiose criativa entre as funções de ator e de cenógrafo da cena teatral.

COXIA

Após o breve caminhar realizado ao longo dos *Blocos* deste “complexo teatral”, este percurso verte para a *Coxia*. Local que, apesar de frequentemente mais escuro do que iluminado, transborda em expectativa. Expectativa diferente daquela do foyer: expectativa de estar *na ação*; de *viver* a cena. Este, contudo, é também um local de pausa, de paciência, de respiração. É aqui que a concentração se estabelece em sua forma mais rigorosa e consciente. Neste local, são retomados os aprendizados e construções efetuados até o momento e onde culminam nossos entendimentos prévios e provisórios, conscientes ou inconscientes, racionais e afetivos dos aprendizados de até então. É o *entrelugar* das experiências do advindo e do porvir.

Esta pesquisa buscou esclarecer aspectos concretos e abstratos que envolvem uma diluição das especializações e divisões do processo criativo teatral tradicional. Orientada por questões como: *Segundo quais conceitos e teorias a associação das funções entre ator e cenógrafos pode se fundamentar? De que maneiras, de acordo com tais teorias, tais funções poderiam se retroalimentar? De que maneiras a cenografia e a atuação desenvolvidas por um mesmo artista podem influenciar nesses produtos, bem como no espetáculo?* Apresentei ideias e teorias que consideram os indivíduos como parte de seu ambiente, que colocam a experiência no mesmo plano da criação, de modo a suscitar o entendimento de que o passo dado entre o *uso* do espaço e a *reflexão* sobre o mesmo, culminando em sua elaboração criativa. Algumas dessas teorias passaram pela Genética da Criação, que juntamente com a Fenomenologia da Percepção, sustentam o caráter criador da percepção, colocando o *atuante-cenógrafo* como um desdobramento do ator convencional, no sentido de levar adiante suas experiências espaciais e criativas. Fundamentos de semantização dos espaços diretamente ligados aos repertórios e contextos sociais de leituras de mundo; a noção de território associada à expressividade; da relação inseparável entre espaço, corpo e experiência; bem como o caráter intersemiótico e múltiplo do movimento criador de modo geral (que é acentuado numa arte de linguagens múltiplas como o teatro) também ajudam a elucidar e sustentar alguns dos mecanismos criativos envolvidos na prática discutida nesta dissertação.

Ressalto que não se trata de uma exaltada ambição por autonomia ou uma fria arrogância concernente às necessidades ou habilidades dos atores. Trata-se, com efeito, da elucidação de que os movimentos criadores não são lineares ou setoriais, não se enquadram nas molduras que a ordem cartesiana defende com tanta veemência; mas sim, trata-se de um processo integrativo, ramificado, retroalimentativo.

Uma arte coletiva como o teatro, portanto, tem muito a ganhar com o acolhimento intelectual e prático dessas noções. Arrisco-me a dizer, inclusive, (embora não esteja só nessa crença) que quanto mais o coletivo criador se percebe como um mecanismo único, apesar de heterogêneo em sua composição, e mais efetivamente agencia a integração de seus processos criativos, mais evidentemente o senso de comunidade criativa se estabelece e, a meu ver, mais sentido e força ganham as artes do coletivo e da presença, que são as Artes da Cena.

Para além dessa elucidação e mobilizada pela questão: *Que elementos espaciais podem influenciar o trabalho do ator e vice-versa?*, apresentei também fatores e conceitos concretos e técnicos, a fim de elucidar algumas das possibilidades de intervenção criativa do ator sobre o espaço, como também de algumas ferramentas e repertórios arquitetônico-espaço-visuais que lhe podem ser úteis neste percurso interdisciplinar. Foram apresentadas algumas formas de relacionar tais aspectos espaciais ao trabalho do ator, partindo de uma abordagem histórico-crítica de algumas práticas cênicas já realizadas.

Além disso, por meio das sugestões de procedimentos, almejei fornecer um direcionamento para aplicação prática das reflexões e ferramentas fornecidas a fim de investigar a provocação: *De que maneiras seria possível trazer tais conceitos e teorias para a prática criativa do ator, de modo a direcioná-lo para um perfil de ator-cenógrafo?*, tomando um direcionamento de aproximar as ideias e devaneios (no sentido mais respeitável do termo) ao plano da realidade. Os procedimentos apontados (que poderiam ser, a meu ver, algumas dessas “possíveis maneiras”) propõem entrelaçamentos criativos entre os elementos espaciais importantes para o desempenho, listados no *Centro Técnico*, bem como as teorias de criação e percepção cênico-espaciais, discutidas na *Sala de Estudos*. Como por exemplo, o *Método Chatonnier*, que partindo da base comum entre diversos procedimentos e processos criativos mencionados no trabalho: a improvisação, envolve a percepção e o estabelecimento de um território num dado espaço de experimentação, relacionando suas características espaciais como tamanhos e texturas, com os movimentos e sensações dos atores, num processo de semantização espacial fundada também pelo desempenho, dotado de um jogo entre papéis funcionais, simbólicos e formais dos espaços relacionados aos corpos e movimentos dos habitantes da cena.

Em vista disso, sustento o argumento de que o caráter implícito de intercâmbio entre habitantes (atores) e espaços (cenografia), ao ser expandido e reforçado na prática do ator-cenógrafo, pode tornar mais integrado o processo de criação cênica, operando por uma relação simbiótica de retroalimentações que tem potencial de enriquecer e fazer crescer, não apenas

os produtos criativos decorrentes de tal prática, mas também os próprios artistas que a executam, como indivíduos de fato em diálogo e presença nos espaços e contextos que habita e pelo qual constrói a si mesmo.

O caminho percorrido até aqui com esta pesquisa, embora de certo modo delineado e, ao mesmo tempo, borrifado de ideias diferentes ou análogas que se inter cruzam em algum (ou alguns) ponto(s) pode ser visto como uma espécie de “separação de sementes”; ou ainda, uma forma de “preparação de terreno” para uma atividade ainda a ser muito alimentada tanto pela prática, quanto pela expansão dos campos de aplicações e fundamentações que lhe possam concernir. Nesta investigação, portanto, tracei a lápis um percurso ramificado, não-retilíneo e espiralado em um mapa mutável de possibilidades. Nesse sentido, há infindáveis questões lacunares que permeiam o contexto aqui abordado. A seguir, apontarei algumas dessas questões a fim de identificar os pontos que mais me parecem pungentes para o desenvolvimento pósterio desta pesquisa.

Embora este trabalho proponha seus embasamentos teóricos, conceitos técnico-artísticos e sugira alguns procedimentos práticos para um determinado formato de prática teatral, creio que ainda se mostra necessário o *agenciamento* da confluência desses conteúdos no contexto prático-artístico. Emerge, assim, a pergunta ainda sem resposta: *Como articular as sugestões práticas e teorias fundantes do trabalho do ator-cenógrafo rumo a um movimento prático de criação e formação em torno desse perfil de artista ambivalente?* Em outras palavras, resta-me ainda trazer para a experiência como as informações aqui propostas se comportam ao serem colocadas direta e conscientemente em função de um processo criativo artístico. Em vista disso, vislumbro ser necessária uma *sistematização* das proposições aqui levantadas, no sentido de elaborar metodologicamente uma forma de conduzir tais processos criativos, investigando possíveis maneiras de estruturar e conduzir as associações e práticas aqui apontadas dentro de um fazer artístico e/ou pedagógico.

Além disso, creio que as proposições levantadas nesta dissertação apresentam forte potencial para uma aplicação no contexto de formação de atores, vislumbrando uma elaboração parcial de formação que contemple as interdisciplinaridades entre composição de desempenho e cenografia no sentido não apenas de enriquecer o campo de trabalho do ator, mas também de expandir os movimentos já existentes de *repensar as dinâmicas criativas, de organização e de atuação* que envolvem o trabalho teatral.

Evidentemente, a ideia não consiste numa noção de “supertreinamento” de “superatores”, que sejam absolutamente multivirtuosos e autossuficientes no que concerne aos

desenhos dos espaços e das cenas. Trata-se, na verdade, de pensar *mais uma* forma de buscar a integralização das Artes da Cena, não apenas no plano da *composição final* do espetáculo, mas também, no plano das formas com que os atores percebem e conduzem seus processos criativos e a si mesmos como indivíduos comunicadores e interventores de um mundo que é inerentemente *multi, inter e transdisciplinar*, como defende Pavis: “Deveríamos COMEÇAR a procurar um ator produtivo, prático, adaptável, político, um artista que ajude o espectador a encontrar alguma orientação dentro de si e do mundo.” (2016, p. 181, grifo do autor).

Desse ponto de vista, portanto, parece-me impossível desassociar a importância do caráter ético e político daquele da prática proposta nesta dissertação e que, aqui, vislumbra seus próximos caminhos. Ao considerar que a presente proposta de prática seja uma de dissolução de fronteiras entre algumas funções teatrais, está implicada a condição que esta aconteça em um contexto que a comporte. Isto é, a dinâmica de funcionamento do coletivo que executa esta prática precisa ser condizente com o compartilhamento ou distribuição múltipla de funções.

Como apontado no *Foyer* deste trabalho, os primeiros formatos que vêm à mente para atender a tais demandas seriam aqueles que se aproximam das práticas colaborativas ou coletivas, nas quais a interação entre funções costuma ser muito mais fluida do que nos contextos tradicionais, por exemplo. Para o agenciamento de tal fluidez entre tarefas, responsabilidades e atuações criativas, por sua vez, faz-se necessário o estabelecimento de uma política de grupo que instigue o compartilhamento, o diálogo e a abertura entre diferentes instâncias e propostas criativas.

Reforço, portanto, que o trabalho com as percepções não passa apenas pelas construções do indivíduo a respeito do espaço, mas também pelas experiências, presenças e afetos que permeiam seus processos. Essa postura perceptiva frente ao mundo, à comunidade, aos espaços, ao grupo e a si mesmo parece-me dotada de potencial para a construção de uma dinâmica teatral que aponta para um treinamento artístico-social baseado na inclusão, colaboração, solidariedade, embora não desprovido de autonomia. Em vista disso, parece-me potencialmente profícuo, desenvolver uma proposta metodológica de formação/treinamento de ator que trabalhe ativamente suas criações, percepções e vivências dos/nos espaços, de modo a engendrar um campo da prática que envolva a autopercepção, percepções de mundo, da colaboração e compartilhamento, da vida em comunidade e das práticas afetivas inerentes a essas premissas de conduta criativa. A confirmação de tal hipótese também fica por ser verificada em oportunidade póstera...

A coxia, em termos de costume e expectativa, aponta para o palco. Tal percurso, no entanto, pode não ser tão curto ou tão direto quanto inicialmente esperado. De certo, ainda há muito a ser vivido e descoberto nas salas técnica, de ensaio e de estudos; bem como na cantina, na administração e tantas outras brechas, cantos e campos desse lugar da presença. No “palco”, por assim dizer, é onde tudo pode adentrar a realidade. O palco, como sistematização e realização de práticas do que foi levantado até aqui (e um pouco mais) é o que conferirá ao percurso seu mais palpável valor. A continuação da caminhada, da exploração que proponho, portanto, segue a bússola que aponta para o palco, ainda que sempre apoiada em suas salas adjacentes, de fundamental relevância para o grande espetáculo da investigação artística e acadêmica.

*[...] e logo, novo senso de esperança: ao não sabido,
ao mais!*

João Guimarães Rosa (2001, p. 60)

REFERÊNCIAS

- AGAMBEM, Giorgio. *O que é o contemporâneo?: e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.
- APPIA, Adolphe. *A obra de arte viva*. Lisboa: Arcádia, [1964?].
- ARNHEIM, Rudolph. *Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora*. São Paulo: Pioneira: Ed. da Universidade de São Paulo, 1980.
- ARNHEIM, Rudolph. *Visual thinking*. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press Ltd., 1969.
- ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- ASLAN, Odette. *O ator no século XX: evolução da técnica, problema da ética*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- BECHIOR, André. *Cena de Vértices com alguns crânios*. 2017. 1 fotografia. 4912x3264 pixels.
- BECHIOR, André. *Parte da cenografia inicial de Vértices com banho de luz azul*. 2017. 1 fotografia. 4912x3264 pixels.
- BEER, Ferdinand P. *Mecânica vetorial para engenheiros: dinâmica*. 9. ed. Porto Alegre: AMGH, 2012.
- BERTHOLD, Margot. *História mundial do teatro*. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- BOGART, Anne; LANDAU, Tina. *O livro dos Viewpoints: um guia prático para Viewpoints e Composição*. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- BOGATYREV, Petr. Os signos do teatro. In: GUINSBURG, J.; NETTO, J. Teixeira Coelho; CARDOSO, Reni Chaves (org.). *Semiologia do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2012. p. 71-91
- BONFITTO, Matteo. *O ator-compositor*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- BRANDÃO, Ludmila de Lima. *A casa subjetiva: matérias, afectos e espaços domésticos*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- CALDEIRA, S. As residências de Pina Bausch. *O Percevejo Online*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, jan-jun, 2009. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/486/413>. Acesso em: 31 out. 2019.
- CAMPOS, Haroldo de. À esquina da esquina. In: TÁPIA, Marcelo; NÓBREGA, Thelma de Médici (org.). *Haroldo de Campos – transcrição*. São Paulo: Perspectiva, 2015b. p. 105-107.

- CAMPOS, Haroldo de. Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora. In: TÁPIA, Marcelo; NÓBREGA, Thelma de Médici (org.). *Haroldo de Campos – transcrição*. São Paulo: Perspectiva, 2015a. p. 77-104.
- CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo*. 6. ed. Rio de Janeiro: BestBolso, 2016.
- CARVALHO, M. R. Formatividade: o humano na experiência estética. *Anais: X Congresso da ABRACE; GT Processos de Criação e Expressão Cênica*, v. 19, n. 1, 2018.
- CASTILHO, Jacyan. *Ritmo e dinâmica do espetáculo teatral*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- CHACRA, Sandra. *Natureza e sentido da improvisação teatral*. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- CHATONNIER, Cassandre. *La scénographie, un espace à vivre: l'interrelation entre l'acteur et espace comme outil de création scénographique*. 2016. Dissertação – Université du Québec, Montréal, 2016.
- CHEKHOV, Michael. *Para o ator*. 4. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.
- CHING, Francis D. K. *Arquitetura: forma, espaço e ordem*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- COGNIAT, Raymond. O problema dos estilos na cenografia do século XX. In: JÚNIOR, Redondo. *O teatro e a sua estética*. Lisboa: Arcádia, [1964?]. v. 2. p. 87-127.
- COUTO, Lara Barbosa. *Um carrossel holandês no jogo da cena: a partilha de personagens como procedimento na investigação de poéticas artísticas da coletividade*. Salvador: UFBA, 2017. 243f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017.
- DARWIN, Charles. *A expressão das emoções no homem e nos animais*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* São Paulo: Editora 34, 1996.
- DINIZ, L.F. O ator e o material criativo: possibilidades para transformação. *Pitágoras 500*, v. 2, n. 2, p. 103-114, 2012. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/pit500/article/view/8634768>. Acesso em 20 out. 2019.
- FABIÃO, E. Corpo cênico, estado cênico. *Contrapontos – eletrônica*, Itajaí, v. 10, n. 3, p. 321-326, 2010. Disponível em: <https://siaiap32.univali.br/seer/index.php/rc/article/view/2256/1721>. Acesso em: 26 mar. 2020.
- FÉRAL, Josette. *Além dos limites: teoria e prática do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- FERNANDES, Ciane. *O corpo em movimento: sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em Artes Cênicas*. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2006.
- GARCIA, Silvana. *Teatro da militância: a intenção popular no engajamento político*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

GROTOWSKY, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

GUATARRI, Félix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. São Paulo: Editora 34, 2006.

HELLER, Eva. *A psicologia das cores: como as cores afetam a emoção e a razão*. São Paulo: Gustavo Gili, 2013.

HOLL, Steven. Questions of perception: phenomenology of architecture. In: HOLL, Steven; PALLASMAA, Juhani; PÉREZ-GOMEZ, Alberto. *Questions of perception: phenomenology of architecture*. 2nd ed. San Francisco: William Stout Publishers, 2006. p. 39-42.

HOWARD, Pamela. *O que é cenografia?* 2. ed. São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2015.

KOWZAN, Tadeusz. Os signos do teatro: introdução à semiologia da arte do espetáculo. In: GUINSBURG, J.; NETTO, J. Teixeira Coelho; CARDOSO, Reni Chaves (org.). *Semiologia do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2012. p. 93-123.

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

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. 8. ed. Campinas: Papirus, 1989.

LIMA, Amanda Pachito de Amorim. *O ator nuclear e suas interações gravitacionais: reflexões sobre ser ator, diretor e dramaturgo em processos criativos de duplas*. 2018. (Trabalho de Conclusão de Curso). Universidade Vila Velha, Vila Velha, 2018.

LINGUAGEM. In: FERNANDES, Francisco. *Dicionário brasileiro Globo*. 56. ed. São Paulo: Globo, 2003.

LUCAS, Octávio. *Estágio inicial da cenografia de Nós Atados*. 2018. 1 fotografia. 2048x1365 pixels.

LUCAS, Octávio. *Outro estágio da cenografia de Nós Atados com diferentes texturas*. 2018. 2 fotografias. 2048x2048 pixels.

LUCAS, Octávio. *Parte da cenografia de Vértices no início do espetáculo*. 2018. 1 fotografia. 2048x1365 pixels.

MALETTA, Ernani. *Atuação polifônica: princípios e práticas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016.

MCKINNEY, Joslin; PALMER, Scott. Introducing 'expanded' scenography. In: MCKINNEY, Joslin; PALMER, Scott (org.). *Scenography expanded: an introduction to contemporary performance design*. London; New York: Bloomsbury Methuen Drama, 2017.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

MINNICK, Michelle. Rasaboxes performer training. In: SCHECHNER, Richard. *Performance theory*. London: Routledge, 2004. p. 361-365.

- MINNICK, M.; COLE, P. M. O ator como atleta das emoções: o rasaboxes. *O Percevejo Online*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 1, 2011. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/1797/1531>. Acesso em: 19 out. 2019.
- MORAIS, L. A. O corpo atravessado pelo lugar. *Repertório*, Salvador, n. 18, v. 1, p. 199-206. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/6417/4439>. Acesso em: 2 abr. 2020.
- MOTTA, Gilson. *O espaço da tragédia: na cenografia brasileira contemporânea*. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Fapemig; Brasília: CNPq, 2011.
- NETTO, J. Teixeira Coelho. *A construção do sentido na arquitetura*. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- NICOLAU, Gilberto; RAMALHO JÚNIOR, Francisco; TOLEDO, Paulo Antônio. *Os fundamentos da física*. 9. ed. São Paulo: Moderna, 2007. v. 1.
- OSTROWER, Fayga. *Acasos e criação artística*. 2. ed. Rio de Janeiro: Elsevier, 1999b.
- OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. 13. ed. Petrópolis: Vozes, 1999a.
- PALLASMAA, Juhani. An architecture of the seven senses. In: HOLL, Steven; PALLASMAA, Juhani; PÉREZ-GOMEZ, Alberto. *Questions of perception: phenomenology of architecture*. 2nd ed. San Francisco: William Stout Publishers, 2006. p. 27-37.
- PAREYSON, Luigi. *Estética: teoria da formatividade*. Petrópolis: Vozes, 1993.
- PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- PAVIS, Patrice. Para repensar o trabalho do ator: algumas considerações improvisadas e provisórias sobre a atuação hoje. *Revista Brasileira Estudos da Presença*, Porto Alegre, v. 6, n. 1, p. 173-182, jan./abr., 2016. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/2237-266054652>. Acesso em: 30 out. 2017.
- PEREIRA, Marcelo Andrade de. A espacialidade dos afetos em Pina Bausch. In: TAVARES, Eneias Farias; BIANCALANA, Gisele Reis; MAGNO, Mariana (org.). *Discursos do corpo na arte*. Santa Maria: Editora UFSM, 2013. p. 230-243.
- PÉREZ-GOMEZ, Alberto. The space of architecture: meaning as presence and representation. In: HOLL, Steven; PALLASMAA, Juhani; PÉREZ-GOMEZ, Alberto. *Questions of perception: phenomenology of architecture*. 2nd ed. San Francisco: William Stout Publishers, 2006. p. 7-25.
- PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva; Brasília: CNPq, 1987.
- RANGEL, Sonia Lucia. *Olho desarmado: objeto poético e trajeto criativo*. Salvador: Solisluna, 2009.

REIS, Martha. *Química*. São Paulo: Ática, 2013. v. 1.

ROLLEMBERG, D. Cenografia além do espaço e do tempo: o teatro de dimensões adicionais. *O Percevejo Online*, Rio de Janeiro, v. 4, n. 2, 2012. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/2924/2219>. Acesso em: 13 out. 2019.

ROSA, João Guimarães. As margens da alegria. In: ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. 15. ed. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2001. p. 60-65

ROSSINI, E. Cenografia no teatro e nos espaços expositivos: uma abordagem além da representação. *TransInformação*, Campinas, n. 24, v. 3, p. 157-164, set./dez., 2012. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-37862012000300001&script=sci_abstract&tlng=pt. Acesso em: 12 jul. 2019.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Jogar, representar: práticas dramáticas e formação*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

SALLES, Cecília Almeida. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: FAPESP: Annablume, 1998.

SANTAELLA, Lúcia. *Arte & cultura: equívocos do elitismo*. São Paulo: Cortez, 1982.

SANTOS, Milton. *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. 4. ed. São Paulo: Editora da USP, 2006.

SARMENTO, J. Rasaboxes e o problema do centro. *Anais: VII Reunião Científica de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas; GT Estudos da Performance, ABRACE*, v. 14, n. 1, 2013.

SCHECHNER, Richard. Rasaesthetics. In: SCHECHNER, Richard. *Performance theory*. London: Routledge, 2004. p. 333-360.

SERRONI, J. C. *Cenografia brasileira: notas de um cenógrafo*. São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2016.

SILVEIRA, J. C. F.; MUNIZ, M. L. Pina Bausch e o Thanzetheatre Wuppertal: processos de criação e dispositivos de composição (1973-2009). *Moringa*, João Pessoa, v. 4, n. 2, jul.-dez., 2013.

SILVEIRA, Luciana Martha. *Introdução à teoria da cor*. 2. ed. Curitiba: Ed. UTFPR, 2015.

SPOLIN, Viola. *Improvisação para o teatro*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.

STANISLAVSKI, Constantin. *A criação da personagem*. 17. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

STANISLAVSKI, Constantin. *A preparação do ator*. 15. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

SVOBODA, Josef. Uma experiência checoslovaca. *In: JÚNIOR, Redondo. O teatro e a sua estética*. Lisboa: Arcádia, [1964?]. v. 2. p. 261-268.

TERRA, Ernani. *Curso prático de gramática*. 6. ed. São Paulo: Scipione, 2011.

WERTHEIM, Margaret. *Uma história do espaço de Dante à Internet*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.