

FUNDAMENTOS DA CENA:  
CONSIDERAÇÕES ESTÉTICO-POLÍTICAS SOBRE TEATRO

PRESIDENTE DA REPÚBLICA: Dilma Vana Rousseff  
MINISTRO DA EDUCAÇÃO: Aloizio Mercadante

**SISTEMA UNIVERSIDADE ABERTA DO BRASIL**  
DIRETOR DE EDUCAÇÃO A DISTÂNCIA DA COORDENAÇÃO DE  
APERFEIÇOAMENTO DE PESSOAL DE NÍVEL SUPERIOR – CAPES:  
João Carlos Teatini de Souza Clímaco

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CENTRO-OESTE**  
**UNICENTRO**

REITOR: Aldo Nelson Bona  
VICE-REITOR: Osmar Ambrósio de Souza  
PRÓ-REITORA DE ENSINO: Márcia Tembíl  
COORDENADORA NEAD/UAB/UNICENTRO: Maria Aparecida Crissi Knüppel  
COORDENADORA ADJUNTA UAB/UNICENTRO: Jamile Santinello

**SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES**

DIRETOR: Carlos Eduardo Schipanski  
VICE-DIRETOR: Adnilson José da Silva

**COMITÊ EDITORIAL DO NEAD/UAB**

Aldo Bona, Edelcio Stroparo, Edgar Gandra, Klevi Mary Reali,  
Margareth de Fátima Maciel, Maria Aparecida Crissi Knüppel,  
Maria de Fátima Rodrigues, Rafael Sebrian, Ruth Rieth Leonhardt.

**EQUIPE RESPONSÁVEL PELA IMPLANTAÇÃO DO CURSO DE**  
**LICENCIATURA DE ARTE EDUCAÇÃO PLENA A DISTÂNCIA**

COORDENADOR DO CURSO: Clovis Márcio Cunha  
COMISSÃO DE ELABORAÇÃO: Eglecy do Rocio Lippmann, Daiane Solange  
Stoeberl da Cunha, Evandro Bilibio, Maria Aparecida Crissi Knüppel



HENRIQUE SAIDEL  
GIORGIA BARBOSA DA CONCEIÇÃO SAIDEL

FUNDAMENTOS DA CENA:  
CONSIDERAÇÕES ESTÉTICO-POLÍTICAS SOBRE TEATRO

COMISSÃO CIENTÍFICA: Clovis Marcio Cunha, Eglecy do Rocio Lippmann, Daiane Solange Stoeberl da Cunha, Evandro Bilibio, Maria Aparecida Crissi Knuppel

PROJETO GRÁFICO E EDITORAÇÃO

Andressa Rickli  
Espencer Ávila Gandra  
Natacha Jordão

Gráfica Unicentro  
reimpressão 20 exemplares

Catlogação na Publicação  
Biblioteca Central – UNICENTRO

Saidel, Henrique  
S132f Fundamentos da cena: considerações estético-políticas sobre teatro / Henrique Saidel, Giorgia Barbosa da Conceição Saidel. – – Guarapuava: Ed. da Unicentro, 2011.

88 p.  
ISBN: 978-85-7891-123-2

Bibliografia

1. Teatro. 2. Teatro – aspectos políticos. 3. Artes cênicas I.  
Título.

CDD 792.013

Nota: O conteúdo da obra é de exclusiva responsabilidade dos autores.

# SUMÁRIO

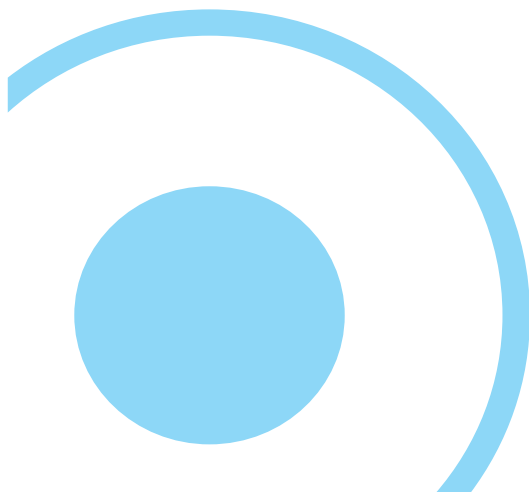
<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>07</b>
1.1 TEATRO CONTEMPORÂNEO	08
1.2 ANALISAR O TEATRO?	14
<b>2. A ATUAÇÃO</b>	<b>19</b>
2.1 O QUE FAZ UM ATOR?	19
2.2 O QUE MUDOU TANTO ENTRE OS SÉCULOS XIX E XX?	22
2.3 CORPO E SUJEITO COMO QUESTÕES DE REFLEXÃO	25
<b>3. A ENCENAÇÃO</b>	<b>33</b>
<b>4. OS ELEMENTOS DO ESPETÁCULO</b>	<b>47</b>
4.1 ESPAÇO E CENÁRIO	47
4.2 ILUMINAÇÃO	57
4.3 SONOPLASTIA	59
4.4 FIGURINO E MAQUIAGEM	62
O figurino	62
A maquiagem	66
4.5 DRAMATURGIA	68
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>73</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b>	<b>83</b>



LICENCIATURA EM

artes

FUNDAMENTOS DA CENA:  
CONSIDERAÇÕES ESTÉTICO-POLÍTICAS  
SOBRE TEATRO



# INTRODUÇÃO

Assim como todas as manifestações artísticas e culturais, o teatro modifica-se constantemente em seu devir histórico. Modificam-se os artistas, o público, a arte e a vida, num *continuum* de sensibilidades que se entrelaçam com ritmos e tessituras cambiantes – promovendo alterações por vezes sutis e quase imperceptíveis, por outras bastante bruscas e contundentes. E ainda que nos pareça impossível prever ou controlar essas mudanças, podemos compreender que se há algum padrão a ser deflagrado, este seria o próprio movimento.

A tentativa de analisar uma determinada linguagem artística precisa levar em conta a permanente incompletude de tal tarefa. É como tentar colocar em caixas separadas elementos que mudam a todo instante de forma, cor, textura – e então o critério inicialmente utilizado para criar as caixas já não serve mais como parâmetro para organizar os conteúdos ali guardados no início da tarefa. Esses conteúdos jamais pararão para esperar que todas as caixas estejam em seu devido lugar. Eles estão vivos, pulsando conforme a música, compondo-a, construindo e destruindo antigas e novas certezas, tecendo o espírito do tempo.

Porém, não devemos ceder à vontade de atribuir a esse movimento pulsante uma ideia de evolução linear. O devir histórico assemelha-se mais a uma rede do que a uma linha. Quando se olha para a trama de um tecido, quando se observa apenas um nó ou amarração desta trama, atribui-se determinado valor a esse nó ou amarração escolhida. E assim será a cada vez que enxergarmos um novo nó. A certeza que podemos ter, nesses

casos, é a de que inúmeras linhas se entrelaçam formando aquela amarração – mas elas estão por todo o tecido, e não apenas naquele nó específico.

Este estudo pretende fazer-se compreender incompleto. A cada tenaz tentação de acorrentar um conteúdo numa caixa, tentaremos recordar que cada linha também compõe mais e mais nós e amarrações em outros pontos do tecido. E que a cada dobra (isso mesmo, o tecido não é plano, regular... ele tem várias dobras!) muitos nós, linhas e amarrações se sobrepõem, tornando inférteis as tentativas de hierarquizar sentidos.

## 1.1 TEATRO CONTEMPORÂNEO?

Tentando não apresentar uma visão histórica linear, um inventário moroso de conceitos e de formas teatrais, optamos por estabelecer um recorte (ainda assim aberto e abrangente) na nossa abordagem do fenômeno teatral: vamos nos dedicar ao teatro contemporâneo (ocidental, é bom frisar), aquele produzido na passagem do século XX para o XXI, a partir de questões e discussões estéticas e políticas atuais, que dialoga com a história e constrói novos territórios de criação e relação.

Logo de início, nos deparamos com uma dificuldade: esquadriñar e catalogar a totalidade da produção cênica atual é uma tarefa ao mesmo tempo hercúlea, inútil e indesejável. A busca de um vislumbre totalizador e definitivo do teatro está fadada ao insucesso. A radical e convulsiva pluralidade de manifestações artísticas da atualidade, cada vez mais acessíveis graças aos avançados meios de comunicação e de transporte, demole, uma a uma, as mais convictas certezas e os mais incrustados rótulos, embora seja constantemente rondada por eles.

É interessante, portanto, observar alguns estudos que se esforçam para, ao invés de fixar um modelo rígido a ser seguido, analisar fenomenologicamente o teatro, identificando certas constantes, apontando determinadas características, reconhecendo interações. Dentro da corrente do pós-modernismo está a teoria de Alfonso de Toro (1990), que utiliza

Ao longo do livro, abordaremos mais detalhadamente a noção de contemporâneo, entendido como conceito em processo, construído e reconstruído constantemente pelas manifestações e reflexões da cultura e da arte.

Atualidade que considera, em especial, a arte pensada e produzida a partir da década de 1980, e que reverbera e se desenvolve na primeira década do século XXI.

Para Jair Ferreira dos Santos, "Pós-modernismo é o nome aplicado às mudanças ocorridas nas ciências, nas artes e nas sociedades avançadas desde 1950, quando, por convenção, se encerra o modernismo (1900-1950). Ele nasce com a arquitetura e a computação nos anos 50. Toma corpo com a arte Pop nos anos 60. Cresce ao entrar pela filosofia, durante os anos 70, como crítica da cultura ocidental. E amadurece hoje, alastrando-se na moda, no cinema, na música e no cotidiano programado pela *tecnociência* (ciência + tecnologia invadindo o cotidiano com desde alimentos processados até microcomputadores), sem que ninguém saiba se é decadência ou renascimento cultural." (SANTOS, 2000, p.7-8). Linda Hutcheon, ao traçar as características de uma poética do pós-modernismo, afirma que: "Ao mesmo tempo, suas formas de arte (e sua teoria) usam e abusam, estabelecem e depois desestabilizam a convenção de maneira paródica, apontando autoconscientemente para os próprios paradoxos e o caráter provisório que a eles são inerentes, e, é claro, para sua reinterpretação crítica ou irônica em relação à arte do passado." (HUTCHEON, 1991, p. 43). E mais: "Na verdade, talvez a ironia seja a única forma de *podermos* ser sérios nos dias de hoje. Em nosso mundo não há inocência, ele dá a entender. Não podemos deixar de perceber os discursos que precedem e contextualizam tudo aquilo que dizemos e fazemos, e é por meio da paródia irônica que indicamos nossa percepção sobre esse fato inevitável. Aquilo que 'já foi dito' precisa ser reconsiderado, e só pode ser reconsiderado de forma irônica." (HUTCHEON, 1991, p.62). Os principais comentadores do pós-modernismo são: Fredric Jameson, Jean-François Lyotard, Michel Maffesoli, Linda Hutcheon, Steven Connor, dentre outros.



análises de June Schlueter e Erika Fischer-Lichte (1990, p. 20 e 21). Para Schlueter, o teatro pós-moderno começa em 1970 e se caracteriza pela ambiguidade, descontinuidade, heterogeneidade, pluralismo, subversão, perversão, deformação e desconstrução. Um teatro no qual o texto, quando existe, é mera base; um teatro centrado no ator, no processo, na não-textualidade. Fischer-Lichte (2007) aumenta a lista de propriedades, acrescentando a resistência à interpretação, o uso da linguagem cotidiana, o *ready made*, a técnica da montagem e da fragmentação, a repetição, a intertextualidade e a interculturalidade. Ao explicar sobre o teatro (alemão) dos anos 1990, a autora afirma que:

A transformação chega a ser sua categoria estética norteadora. [...] Ele se transforma em outras artes, mídias, eventos culturais do mesmo modo que tais artes, mídias, eventos culturais se transformam em teatro. [...] Nos anos 90, todavia, observa-se que os contextos deslocam-se constantemente ou que diferentes contextos colidem entre si. Os participantes/espectadores têm suas expectativas frustradas quando querem se referir a um contexto específico, tornam-se perplexos e muitas vezes não sabem mais como agir. Desconcerto, desorientação, frustração, raiva e agressão são efeitos frequentes. No entanto, muitas vezes, tais eventos podem também despertar no espectador o prazer de brincar com contextos e expectativas, com as transgressões permanentes e as superações de limites possíveis, com essas possibilidades do desconcerto e da desestabilização. (FISCHER-LICHTE, 2007, p. 136 e 137).

Edelcio Mostaço (2005) também empreende um alargamento da visão sobre a cena contemporânea, expondo um quadro de criadores e de tendências que transitam em diferentes áreas artísticas. O texto de Mostaço assinala as conexões entre

teatro, *happening*, *body art* e performance. Da interação entre essas modalidades resulta a adoção de certos procedimentos: dos *happenings*, os principais são a condição de acontecimento, a ausência de texto dramático, a incorporação do acaso, do aleatório, a utilização de mídias (eletrônicas, em geral), a não-separação entre artistas e público; da *performance*, o teatro se apropria do corpo do artista como local/suporte da arte, da exploração de espaços e tempos através de ritmos alterados, da exposição autobiográfica do artista, do caráter ritual ou místico do evento. Living Theatre, Richard Schechner, San Francisco Mime Troupe, Teatro Chicano, Bread and Puppet, Open Theatre e Performing Group são alguns dos artistas citados.

O conceito de pós-teatro, utilizado pelo pesquisador brasileiro Renato Cohen (2003), avança ainda mais nessa cartografia, indicando novas arenas de representação (criadas principalmente a partir da interação com tecnologias digitais e telemáticas) nos quais o fenômeno teatral pode se instaurar.

Avesso ao termo teatro pós-moderno, por considerá-lo meramente periódico, o alemão Hans-Thies Lehmann (2007a) desenvolveu e tornou conhecida uma das teorias que mais influenciam os estudos teatrais atuais: o teatro pós-dramático. Em sua análise da produção teatral, na Europa do final do século XX (entre as décadas de 1970 e 1990), Lehmann defende a ideia de um teatro que se afasta radicalmente do drama moderno que, segundo ele, se constitui a partir do tripé totalidade/ilusão/reprodução do mundo. A criação de um universo fictício, centrado no princípio de mímese da ação, conforma o modelo dramático, caracterizado pela existência de personagens, diálogos, conflitos e enredos lineares, baseados fundamentalmente na dialética hegeliana (a geração de uma nova realidade, de uma síntese, a partir do choque entre tese e antítese). A proposta pós-dramática inicia a deposição do modelo dramático atacando um dos seus principais pilares: o texto. No teatro pós-dramático, o texto, a fábula, o enredo encadeado não mais detêm uma preeminência sobre os demais aspectos da cena, sendo, muitas vezes, terminantemente expulsos da obra.

Após traçar um longo panorama, indicando as origens estéticas e históricas do modelo pós-dramático, até chegar aos


Termo que pode ser traduzido por acontecimento, evento, ação. Expressão artística característica das décadas de 1950 e 1960, o *happening* foi assim definido, em 1965, por artistas da América, Europa e Japão: "Articula sonhos e atitudes coletivas. Não é abstrato nem figurativo, não é trágico nem cômico. Renova-se em cada ocasião. Toda pessoa presente a um *happening* participa dele. É o fim da noção de atores e público. Num *happening*, pode-se mudar de 'estado' à vontade. Cada um no seu tempo e ritmo. Já não existe mais uma 'só direção' como no teatro ou no museu, nem mais ferres atrás das grades, como no zoológico." (GLUSBERG, 2003, p. 34).

Na *body art*, o artista é sujeito e objeto da sua arte – o corpo transforma-se em suporte. Surgida em 1969, a expressão *body art* engloba manifestações bastante variadas: "O denominador comum de todas essas propostas era o de desfeticizar o corpo humano – eliminando toda exaltação à beleza a que ele foi elevado durante séculos pela literatura, pintura e escultura – para trazê-lo à sua verdadeira função: a de instrumento do homem, do qual, por sua vez, depende o homem. Em outras palavras, a *body art* se constitui numa atividade cujo objeto é aquele que geralmente usamos como instrumento." (GLUSBERG, 2003, p. 42).

"A *performance* se colocaria no limite das artes plásticas e das artes cênicas, sendo uma linguagem híbrida que guarda características da primeira enquanto origem e da segunda enquanto finalidade. [...] A *performance* está ontologicamente ligada a um movimento maior, uma maneira de se encarar a arte: a *live art*. A *live art* é a arte ao vivo e também a arte viva. É uma forma de se ver arte em que se procura uma aproximação direta com a vida, em que se estimula o espontâneo, o natural, em detrimento do elaborado, do ensaiado." (COHEN, 2002, p. 30 e 38).

artistas síntese desse teatro (Tadeusz Kantor, Klaus Michael Grüber e Robert Wilson), Lehmann enumera e destrincha os seus principais traços estilísticos: parataxe, simultaneidade, jogo com a densidade dos signos, superabundância, musicalização, dramaturgia visual, calor e frieza, corporeidade, teatro concreto, irrupção do real, acontecimento/situação. A efetivação e articulação desses procedimentos levam ao surgimento de uma cena pulsante, pulsional, teatro de situação, descomprometido com as exigências da compreensão. Para Silvia Fernandes (2008), o teatro pós-dramático

Ao contrário da *sintaxe*, que busca a construção de um sentido a partir da articulação ordenada, sequencial e lógica de elementos (numa frase ou numa obra visual, por exemplo), a *parataxe* “[...] é um processo que consiste em dispor, lado a lado, blocos de significação sem que fique explícita a relação que os une.” (COELHO, 2001, p. 96)



É um modo novo de utilização dos significantes do teatro, que exige mais presença que representação, mais experiência partilhada que transmitida, mais processo que resultado, mais manifestação que significação, mais impulso de energia que informação. (FERNANDES, 2008, p. 23).

No artigo *Motivos para desejar uma arte da não-compreensão* (2007b), Lehmann defende uma arte que não se subordine, ou mesmo ataque, a exigência de se criar obras perfeitamente compreensíveis racionalmente.

O que estava latente na cena modernista, agora surge como *modus operandi* de toda uma geração de artistas. A teatralidade ganha novos terrenos e novas formas de celebração estética. Liberto da devoção cega ao texto, o teatro pós-dramático articula com mais facilidade e criatividade os seus elementos de cena. Mesmo importantes dramaturgos como Heiner Müller, Bernard-Marie Koltès e Copi ressaltam, na estrutura de seus textos, a interrelação – e não supremacia – dos mesmos com os demais elementos da encenação. Todos os elementos apresentam-se em camadas autônomas, cruzando-se em uma rede de signos que aumenta exponencialmente a complexidade da ou das mensagens produzidas e circuladas durante o ato teatral.

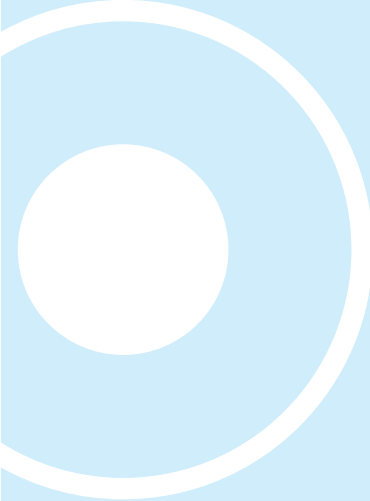
Em uma época na qual o cinema tomou para si determinadas funções antes exercidas exclusivamente pelo teatro (como a produção e apresentação de personagens e enredos naturalistas diante de um público, por exemplo), rest-lhe voltar-se para si mesmo, para sua própria realidade – realidade que inclui imediatamente a presença e atuação do espectador. (LEHMANN, 2007a, p. 82 e 83).

Em seu manifesto *O teatro é necessário?* (2004), Denis Guénoun defende a ideia de que, ao teatro, em cena, resta apenas o jogo dos atores. E é isso que o espectador contemporâneo quer ver quando vai ao teatro: não exatamente *o quê* os atores fazem, mas *como* eles fazem. O espectador quer participar, partilhar de um evento em que a teatralidade é o foco – a operacionalização da teatralidade, ali, em cena, no momento da apresentação, convertida, agora, em *apresentação*. Essa seria, segundo o raciocínio de Guénoun (2004), a necessidade atual do teatro: não mais contar uma história a partir de personagens, mas utilizar esses possíveis personagens para o desenvolvimento pleno do jogo. E o jogo teatral não se restringe, de maneira alguma, ao palco. Ele se estende até o público – algum público (GUÉNOUN, 2004) –, que joga ao olhar e ao interagir com a cena, que joga ao ver-se em uma situação na qual ele, espectador, é um jogador/ator em potencial.

A proposição de Guénoun inspira-se, mesmo que indiretamente, na crença do teórico e diretor teatral russo Nicolai Evreinov (1956), em um instinto teatral, que coloca todo ser humano em um estado permanente de potência cênica, ou seja, todos são virtualmente atores e atrizes, todos são potenciais jogadores. Se o desejo de jogo, de teatralidade, faz parte da base psíquica e social dos indivíduos, então o teatro cumpre o seu papel ao possibilitar eficazmente essa vivência, iminentemente coletiva.

A obra de Lehmann já foi objeto de diversos estudos e críticas. Fernandes (2008) questiona a falta de cuidado do autor ao não levar em consideração as transformações cruciais no trato para com o texto e com os signos teatrais empreendidas desde o início do século XX, alocando-as sob a rubrica pré-história; e também por defender um termo genérico com tal grau de abrangência que abarca uma infinidade de manifestações cênicas, o que dilui sua eficiência epistemológica. Luiz Fernando Ramos (2008) é mais agressivo na sua crítica:

A aceitação do conceito de pós-dramático está ligada, portanto, à crença de um desenvolvimento progressivo das formas artísticas que reflete as condições estruturais



da sociedade a cada momento da história. Sem esse pressuposto fica difícil levar a sério o conceito até pela sua pretendida abrangência, reunindo artistas muito diferentes entre si e acomodados simplesmente pela simultaneidade de suas produções. [...] Talvez fosse mais produtivo admitir que, a despeito do desenvolvimento histórico, que gerou um paradigma novo como o da poética da cena, a tensão entre o dramático e o espetacular não se extingue por decreto. (RAMOS, 2008, p. 70).

Por mais válidas que sejam as objeções feitas ao conceito do teatro pós-dramático, interessa aqui o poder inseminador que essa proposição tem sobre inúmeros artistas e pesquisadores. Se não pode ser tomado como panaceia para todos os dilemas analíticos das artes cênicas contemporâneas, a teoria do teatro pós-dramático oferece novas e provocativas visões sobre questões importantes muitas vezes negligenciadas, lançando desafios, incitando a mobilização não contra o texto ou qualquer outro elemento específico, mas a favor de uma cena viva, instável e convulsionada, enigmática, e livre de prerrogativas totalizadoras.

Seja pós-moderno, pós-dramático, performático, pós-teatro ou qualquer outro termo, o teatro contemporâneo é, em especial, fruto da intersecção ininterrupta entre as várias disciplinas artísticas e também entre a infinidade de áreas do conhecimento.

É a esse teatro, a essa cena que este livro dará atenção especial. Esse é o nosso nó, nossa amarração, foco a partir do qual ampliaremos nosso campo de visão. A opção pelo teatro contemporâneo se faz na medida em que nele podemos encontrar, simultaneamente e relidos, aspectos e questões provenientes de diferentes estilos, épocas e contextos históricos. Evidentemente, não ignoraremos a totalidade da trama: buscaremos e apresentaremos, sempre que possível, conceitos abertos e abrangentes, que atravessem as mais variadas formas de expressão cênica, permitindo diálogos e reflexões sobre o fazer

teatral. Da mesma forma, não é nossa intenção, neste livro, (re)contar uma história do teatro. A abordagem adotada não se prende a uma reconstituição histórica estrita e linear dos fatos e das teorias, mas privilegia a discussão conceitual e estética dos elementos e das relações que constituem, de certo modo, o teatro.

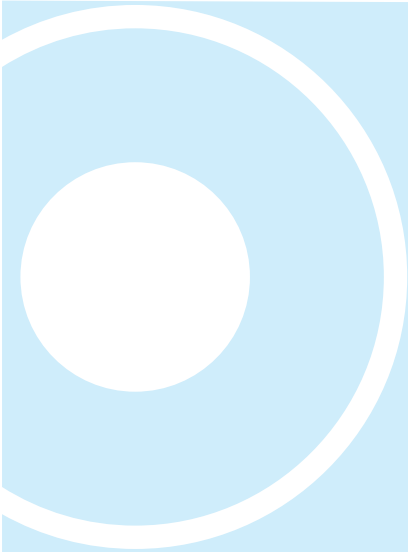
## 1.2 ANALISAR O TEATRO?

Para nos aproximarmos e entendermos o que é (ou o que poderia ser) teatro, devemos olhar e refletir sobre o fenômeno teatral concreto, precisamente. Devemos analisar o teatro enquanto ato, enquanto materialização artística e seus possíveis desdobramentos. Para isso, é necessário utilizar alguns instrumentos metodológicos de análise, que dotem o estudo de rigor conceitual, afastando-se de opiniões pessoais superficiais ou de uma descrição primária. É aí que entra, no nosso caso, a Semiologia.

Disciplina filosófica e científica que se dedica ao estudo do signo, a Semiologia adentrou nas Ciências Humanas graças aos escritos de Saussure no campo da Linguística, na primeira década do século XX. Entendendo que “[...] a definição de signo comporta a ideia de que é algo que representa alguma coisa para alguém, sob certo aspecto e em certa medida [...]” (CHALHUB, 2002, p. 21), Saussure postula que o signo é composto por significante (a expressão) e significado (o conteúdo). Tadeusz Kowzan (1978, p.100) assinala ainda a classificação dos signos em signos naturais (aqueles que surgem e existem sem intencionalidade, involuntários, como os fenômenos da natureza e os reflexos corporais) e signos artificiais (criados e mantidos voluntariamente para comunicar algo com alguém). Os limites entre signos naturais e artificiais são bastante tênues, sendo que a diferença reside no nível da emissão, na existência ou não de intencionalidade.

Buscando transportar as conquistas analíticas da Linguística para o estudo das artes, a Semiologia Teatral ganhou

força na década de 1970, visando construir uma metodologia de análise que fosse além da análise dramatúrgica literária (de um texto escrito previamente por um autor) e se voltasse para a constituição material da cena, buscando uma abordagem que desse conta das especificidades da obra cênica.



[...] tudo é signo na representação teatral. Uma coluna de papelão significa que a cena se desenrola diante de um palácio. A luz do projetor destaca um trono e eis-nos no interior do palácio. A coroa sobre a cabeça do ator é o signo de realeza, enquanto que as rugas e a brancura de seu rosto, obtidos graças à maquiagem, e sua caminhada arrastada, são signos de velhice. Enfim, o galope de cavalos intensificando-se nos bastidores é o signo de que um viajante se aproxima. (KOWZAN, 1978, p. 98)

Se tudo é signo na representação teatral, ou seja, tudo o que está ali representa outra coisa, todos os signos cênicos são signos artificiais, pois sempre são colocados, produzidos ou permitidos em cena intencionalmente. Apoiada nas premissas da linguística, a semiologia acredita que o fenômeno cênico, como toda a arte, vive dentro de um processo de comunicação, de uma geração/transmissão/recepção permanente de mensagens (verbalizáveis ou não). Assim, mesmo consciente da impossibilidade de se dividir rigorosamente a representação teatral e isolar seus signos, estabelecendo unidades mínimas de significação passíveis de análise e interpretação, a semiologia teatral se esforça para identificar sistemas de signos utilizados pelo teatro, visando instituir instrumental para uma análise científica do espetáculo. Kowzan (1978) identifica treze sistemas de signos (palavra, tom, mímica, gesto, movimento, maquiagem, penteado, vestuário, acessório, cenário, iluminação, música, ruído), que podem ser agrupados e classificados conforme o quadro:


KOWZAN, 1978, pg 117.

<b>1. Palavra</b> <b>2. Tom</b>	Texto Pronunciado	Ator	Signos auditivos	Tempo	Signos auditivos (Ator)
<b>3. Mímica</b> <b>4. Gesto</b> <b>5. Movimento</b>	Expressão Corporal		Signos visuais	Espaço e Tempo	Signos visuais (Ator)
<b>6. Maquilagem</b> <b>7. Penteado</b> <b>8. Vestuário</b>	Aparências Exteriores do Ator			Espaço	
<b>9. Acessório</b> <b>10. Cenário</b> <b>11. Iluminação</b>	Aspectos do Lugar Cênico	Exterior ao Ator		Espaço e Tempo	Signos visuais (fora do Ator)
<b>12. Música</b> <b>13. Ruído</b>	Efeitos sonoros não-articulados			Signos auditivos	Tempo

Não são poucas as críticas feitas ao projeto da semiologia teatral ortodoxa, que tenta aplicar na análise dos espetáculos as mesmas premissas e metodologias da análise linguística – incluindo a ideia de que todo significante possui um significado claro e perfeitamente decodificável e compreensível. Se a decomposição da representação em signos isolados mostra-se impossível, também a enumeração e a categorização de sistemas de signos não se mostra suficiente – a encenação contemporânea (e não só ela) coloca sistematicamente em xeque toda e qualquer tipo de categorização, de regra fixa, de repertório mais ou menos estabelecido. A lista de Kowzan não passaria, assim, de mero registro histórico de um determinado tipo de teatro (ocidental, realista, baseado no texto...). Como vimos, ao nos referirmos ao teatro pós-dramático, qualquer tentativa de delimitação e de fixação dos expedientes criativos e formais do teatro contemporâneo é sempre infrutífera: cada trabalho lança (e também quebra) suas próprias regras, seus próprios fluxos de fruição/participação e suas próprias categorias de análise.



Patrice Pavis (2005, p. 12-25) cita algumas das tentativas de distanciamento e de revisão da tendência fragmentadora da semiologia teatral: a dessemiótica, proposta por Lyotard; a antropologia cultural; e a fenomenologia, que critica a divisão em signos e advoga uma visão global do evento teatral.



O problema com a semiótica é que, ao tratar o teatro como um sistema de códigos, ela disseca necessariamente a impressão perceptual que o teatro dá ao espectador. E, como disse Merleau-Ponty, 'é impossível [...] decompor uma percepção, transformá-la em um conjunto de sensações, porque o conjunto é anterior às partes'. (STATES *apud* PAVIS, 2005, p. 12)

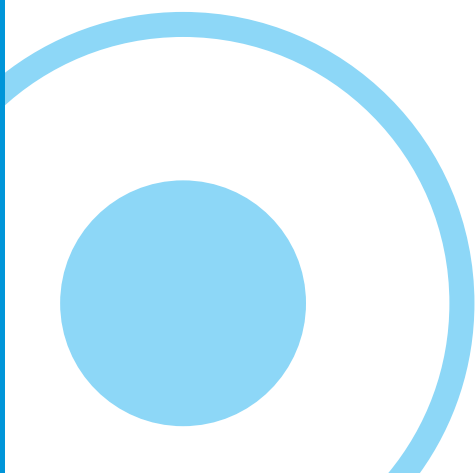
A reivindicação por uma abordagem global do espetáculo, liberta do afã semiológico da decomposição da obra em signos isolados, e que admite e potencializa o livre fluxo e criação de sentidos e fruições, carrega também, em si, uma crítica à própria noção de comunicação (como processo inequívoco, direto e unidirecional) e de interpretação (como atividade racional, desvendadora de significados ocultos presentes na obra). Procuraremos, ao longo deste estudo, assumir os riscos e as contribuições destas críticas.

Mesmo sem utilizar cegamente a classificação dos signos teatrais de Kowzan, bem como as premissas e metodologias da semiologia teatral ortodoxa, vamos nos apropriar de algumas de suas sugestões. Não faremos análises a partir de uma decomposição e interpretação dos signos do teatro, mas, para os fins de reflexão aqui pretendidos, vamos empreender uma ligeira e provisória divisão dos elementos que compõem a prática cênica. Iniciaremos comentando e analisando questões relativas à atuação, ao trabalho do ator, em suas particularidades. Em seguida, nos dedicaremos à articulação e à condução dos elementos dentro do espetáculo: a direção teatral e o trabalho do encenador. Desdobrando as reflexões iniciadas, o quarto capítulo abordará os elementos do espetáculo, a partir de uma subdivisão meramente funcional: espaço cênico e cenário; iluminação;

Félix Guattari afirma que "[...] a gente não pode ter a pretensão de transmitir mensagens, idéias: há sempre também uma espécie de limiar a-significante, uma espécie de relação de apreensão que é da ordem do afeto, da ordem da interrogação muda. E isso também pode ter uma eficiência semiótica, eventualmente até maior que o fato de a gente catalisar ideais, tomadas de decisão do tipo 'vamos fazer rádios livres', 'vamos fazer um grande encontro alternativo latino-americano' e isso e aquilo. Tudo bem, pode até ser, mas me parece necessário sublinhar a existência dessas duas dimensões." (GUATTARI e ROLNIK, 2005, p. 356).

Susan Sontag, em ensaio sobre a busca de interpretação racional das obras de arte, diz que "[...] numa cultura cujo dilema já clássico é a hipertrofia do intelecto em detrimento da energia e da capacidade sensorial, a interpretação é a vingança do intelecto sobre a arte." (SONTAG, 1987, p. 16), para então, concluir que "[...]em vez de uma hermenêutica, precisamos de uma erótica da arte." (SONTAG, 1987, p. 23).

sonoplastia; figurino e maquiagem; textualizações e roteirizações contemporâneas. Fechando o livro, a conclusão amplia a discussão para além dos limites estéticos e vislumbra as conexões entre teatro e política, as relações que a obra pode estabelecer com a sociedade onde está inserida, com a *polis*, e com quem a compõe – entendendo o fenômeno teatral como prática iminentemente política. Iniciemos, pois, a nossa observação dos fundamentos das artes cênicas.



## 2. A ATUAÇÃO

### 2.1 O QUE FAZ UM ATOR?

Dentro do senso comum sobre o teatro, os atores e atrizes são vistos como pessoas dotadas da capacidade de imitar, representar papéis, ou interpretar personagens, e até mesmo de declamar textos. Essas noções mais ou menos turvas estão muito arraigadas no imaginário social, e parecem ser frutos de pensamentos que remetem a tradições filosófico-político-estéticas divulgadas senão antes, ao menos desde a Grécia Antiga (séc. IV a.C.), e que foram durante o tempo sendo valoradas, relidas, reiteradas ou questionadas. Tentemos compreender, neste capítulo, as correntes de pensamento às quais esses pré-conceitos estão relacionados, para que possamos ampliar criticamente nossos olhares sobre o trabalho de atores e atrizes, abrangendo uma parte de sua diversidade estética nos nossos dias.

Na filosofia grega clássica havia duas maneiras de entender a arte, que se ocupavam de observar qual seria sua função na sociedade democrática e seus efeitos no caráter humano. Para Platão (filiado à visão socrática), o mundo visível era a imitação do mundo das ideias. A arte, segundo ele, era uma imitação bastante imperfeita de outra imitação. Portanto, esta última seria o distanciamento da verdade e o lugar da falsidade e da ilusão. Donde decorre o valor repetidamente atribuído ao sentido de originalidade. A imitação, necessariamente, se encontraria para além do mundo

cotidiano e sensível, no mundo ideal. Já para Aristóteles (que não discorda de Platão em relação à arte como imitação da natureza, mas o complementa), a imitação seria o lugar da semelhança e da verossimilhança, o lugar do reconhecimento e, assim, da representação. Isso implica entender a arte como tendo um certo caráter pedagógico atribuído à mimese (imitação). Através da imitação seria possível, segundo Aristóteles, expurgar certas paixões humanas, purificando o caráter. (SANTORO, 2008).

A partir disso, percebemos como nossas noções sobre arte encontram-se, por vezes, apegadas a valores gregos como a originalidade, a verdade, o ideal, a semelhança, a verossimilhança, a (boa ou má) imitação, o sentido pedagógico das obras artísticas, etc. É importante tratar esse fato como uma questão a ser discutida, pois, segundo Walter Benjamin (que problematiza a reprodução *versus* a aura – responsável por conferir a originalidade da obra de arte),

Os gregos só conheciam dois processos técnicos para a reprodução de obras de arte: o molde e a cunhagem. As moedas e terracotas eram as únicas obras de arte por eles fabricadas em massa. Todas as demais eram únicas e tecnicamente irreprodutíveis. Por isso, precisavam ser únicas e construídas para a eternidade. Os gregos *foram obrigados, pelo estágio de sua técnica, a produzir valores eternos*. Devem a essa circunstância o seu lugar privilegiado na história da arte e sua capacidade de marcar, com seu próprio ponto de vista, toda a evolução artística posterior. Não há dúvida de que esse ponto de vista se encontra no polo oposto do nosso (BENJAMIN, 1955). (Grifo no original).

Walter Benjamin é explícito ao dizer que a visão grega é radicalmente oposta a de seus dias. O autor se refere à consolidação do projeto modernista de sociedade, que procurou demolir todas as certezas perenes. A oposição aos valores clássicos faz parte do ideal modernista, no qual

Ser moderno é encontrar-se em um ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento, autotransformação e transformação das coisas em redor – mas ao mesmo tempo ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos. A experiência ambiental da modernidade anula todas as fronteiras geográficas e raciais, de classe e nacionalidade, de religião e de ideologia: nesse sentido, pode-se dizer que a modernidade une a espécie humana. Porém, é uma unidade paradoxal, uma unidade de desunidade: ela despeja a todos num turbilhão de permanente desintegração e mudança, de luta e contradição, de ambiguidade e de angústia. Ser moderno é fazer parte de um universo no qual, como disse Marx, ‘tudo que é sólido se desmancha no ar’. (BERMAN, 2010, p.24).

Nesta transição entre os séculos XIX e XX, o trabalho dos atores e atrizes abriu-se para outras perspectivas, abalando a certeza acerca de que sua função seria a de interpretar papéis – desde que o *status* de imitação da natureza atribuída à arte fora fortemente questionada pelo projeto modernista, modificando o lugar do texto dramático como elemento centralizador da criação cênica. As necessidades e exigências, tanto na formação quanto no exercício da atividade, transformaram-se, demasiadamente, a partir desse período.

Até meados do século XIX, os saberes eram passados por profissionais mais experientes aos mais jovens, de geração em geração, conservando características técnicas e formais. Não era necessário repensar, mas praticar muito, aprendendo por imitação as maneiras tidas com corretas de usar a voz, construir o papel, posicionar-se no palco, etc. Alguns atores se destacavam por seu brilhantismo ou carisma, mas até então não havia um desejo de reinvenção ou de renovação da arte de atuar. Era usual que os atores se especializassem em determinados tipos mais ou

menos fixos, que desenvolveriam e modificariam de acordo com a experiência, idade e características físicas que iam adquirindo durante sua vida. A França, antes mesmo da Revolução Francesa, foi um dos primeiros países a ter uma escola formal para atuação: lá formaram-se e lecionaram artistas que se destacaram em seu trabalho nos palcos, como a grande diva europeia Sarah Bernhardt (1844-1923). O centro formador francês era denominado Conservatório, nome que demonstrava bem o valor da preservação da tradição para o aprendizado do teatro ainda naquele contexto. Porém, essa maneira de organização estável começa a se transformar profundamente com a proximidade dos anos de 1900.

Sarah Bernhardt foi a mais famosa atriz europeia do século XIX, e o auge da sua carreira foi a década de 1870. A atriz fez turnês por toda a Europa e até mesmo pelos Estados Unidos, Chile, Argentina e Brasil, feito bastante inédito para seu tempo.

## 2.2 O QUE MUDOU TANTO ENTRE OS SÉCULOS XIX E XX?

As mudanças nos contextos social e artístico foram inúmeras – basta pensarmos no crescimento das cidades e a consequente passagem de um modo de vida rural para um modo de vida urbano. Essas transformações vieram na mesma esteira da Revolução Industrial, iniciada no século XVIII, e que se expandiu, efetivamente, durante o século XIX.

Mas o movimento de mudanças não veio exclusivamente da técnica ou da ciência: a arte também contribuiu para a modificação das sensibilidades nesse período. Com a implantação de cada vez mais tecnologias na vida cotidiana (luz elétrica, meios de transporte a vapor, o automóvel, a produção em série, etc), artistas começaram também a utilizá-las e absorvê-las em seus métodos e processos de criação, confrontando ou enaltecendo seu emprego original, e questionando, com isso, também, os valores até então vigentes. Porém, uma invenção, em especial, influenciou de veras a maneira pela qual se olhava o mundo: a fotografia. Sua criação data de 1839, e gerou grandes discussões em âmbito científico, mas também, e, sobretudo, abriu novas perspectivas para o pensamento estético.

A fotografia era capaz de captar com muita precisão um instante de realidade, abalando, com isso, o *status* antes atribuído exclusivamente à pintura. Além disso, tornou visível conceitos como o de efemeridade, de rapidez e de fragmento – em

contraposição a valores como o de conservação, de perenidade e de universalidade, inclusive da arte e de seus meios. Alguns pintores começaram a questionar o valor de imitação da arte. Afinal, se a fotografia era capaz de realizar a tarefa com muito mais agilidade e precisão, a pintura precisava ser repensada. Qual seria o valor das artes após a fotografia?

Inúmeras foram as repostas dadas pelos artistas a esse questionamento que, apesar de ter iniciado na pintura, passou a afetar todas as formas de arte. O que se pode observar nesse movimento de crise é um olhar dos criadores sobre seus meios e processos de criação, pois eles passaram a investigar e, principalmente, a experimentar a potencialidade dos recursos materiais e técnicos de que dispunham.

As inovações tecnológicas continuavam a acontecer com mais agilidade do que nunca até aqueles tempos, e a invenção do cinema (1895) abalou o teatro tanto quanto havia acontecido na relação entre a fotografia e a pintura.

Nunca as obras de arte foram reproduzíveis tecnicamente, em tal escala e amplitude, como em nossos dias. O filme é uma forma cuja característica é em grande parte determinada por sua reprodutibilidade. Seria ocioso confrontar essa forma em todas as suas particularidades, com a arte grega. Mas num ponto preciso esse confronto é possível. Com o cinema, a obra de arte adquiriu um atributo decisivo, que os gregos ou não aceitariam ou considerariam o menos essencial de todos: a perfectibilidade [...]. O fato de que essa perfectibilidade se relaciona com a renúncia radical aos valores eternos pode ser demonstrado por uma contraprova. Para os gregos, cuja arte visava a produção de valores eternos, a mais alta das artes era a menos perfectível, a escultura, cujas criações se fazem literalmente a partir de um só bloco. Daí o declínio inevitável da escultura, na era da obra de arte montável. (BENJAMIN, 1955).

Por exemplo: ver o emprego de cores e tintas não necessariamente como representativos ou figurativos de algo ou alguém, mas em sua potencialidade expressiva; entender a perspectiva como uma convenção, e questionar formalmente sua aplicabilidade, etc.

Data da primeira exibição de cinema realizada pelos Irmãos Lumière, em Paris. No entanto, vários outros experimentos de colocação de imagens em movimento já haviam sido realizadas desde os primeiros anos do século XIX.

O cinema demonstrou que, dentre outras características, o teatro é uma arte efêmera: tem o exato tempo de sua duração. E, portanto, realizada por atores e atrizes dividindo uma experiência com o público – ao vivo. Como nas outras artes, artistas de teatro também começaram a olhar para os recursos cênicos de forma a entender seus usos e potencialidades. Muitas inovações se popularizaram, dentre as quais podemos elencar a iluminação elétrica como o grande salto técnico que modificou a forma de organizar a cena.

A partir dessas sensíveis mudanças, a questão da atuação também foi profundamente abalada. Não era mais suficiente recorrer à sabedoria de atores e de atrizes mais experientes, pois as necessidades eram inéditas. A efemeridade da cena e, logo, da atuação, se contrapunha a conceitos como o de preservação e o de perenidade. Como atuar, valorizando o ato ao vivo, interagindo corporalmente num espaço cênico recortado e remodelado pela iluminação elétrica? Como lidar com um ritmo de cena por vezes muito mais ágil, em função do uso da luz? E ainda, qual a função de atores e atrizes no teatro, quando era possível observar e reproduzir fragmentos do mundo e até detalhes do corpo humano através da captação e projeção de cinema? Este, por sua vez, substituiria o teatro? A luz, que através da técnica fotográfica provocara o questionamento de valores como a permanência e a universalidade – essa mesma luz, controlada pela eletricidade, trouxera a efemeridade, a rapidez e o fragmento também para a cena, para o teatro e, por consequência, para a atuação.

O olhar de atores e atrizes para seus meios e processos de criação levou a uma tomada de consciência sobre nada mais, nada menos, de algo que talvez nos pareça bastante óbvio: seus próprios corpos. O corpo – que na cultura ocidental ainda é inúmeras vezes entendido como meramente subordinado ao pensamento (quando este parece estar ingenuamente apenas contido no plano do racionalizável) – foi subordinado pelos atores e atrizes a uma série de práticas muito diversas entre si, segundo suas linhas de pesquisa e muitas vezes propostas por diretores teatrais, no afã da experimentação dos limites da arte teatral.

Após estas primeiras colocações, podemos vislumbrar que o trabalho de atores e de atrizes é algo que, tanto no âmbito

Com o uso da iluminação eram viáveis outras maneiras de pensar e compor as cenas. Por exemplo, era possível pensar em cortes, entradas e saídas de atores, regiões de claro e escuro, etc. Isso para não falar na possibilidade de colorir a iluminação, que logo se efetivou. Ou seja, a luz poderia influenciar e modificar o ritmo e a duração da cena, além do sentido visual em si.



prático quanto conceitual, problematiza algumas das questões fundamentais da Estética: o que significa imitação? Ou representação? Existe um limite claro entre o pensamento (racional) e a ação (efetiva)? Não há respostas corretas. Através de diversos processos de investigação artística foi possível chegar a inúmeros outros questionamentos: perguntas e mais perguntas. Afinal, quais então seriam as funções de atores e atrizes no teatro? Como se constroem as relações entre a atuação e os outros elementos da cena? E se a cena é efêmera, ou seja, não pode ser mantida no tempo, o corpo seria o material de trabalho na atuação? Se a resposta for afirmativa, que corpo é esse, e o que nele permanece e nele se modifica? Como isso pode ser trabalhado?

## 2.3 CORPO E SUJEITO COMO QUESTÕES DE REFLEXÃO.

Existem tantos tipos de atores e de atrizes quanto tipos de teatro podemos imaginar. Em alguns casos, as relações de toda a encenação são pautadas a partir de um texto dramático, em outros não. Em certos processos, há, claramente, a figura de um diretor/encenador, determinando quais leituras do texto ou argumentos serão realçados. Já em outros, um grupo de artistas concebe e realiza o espetáculo em forma de criação coletiva. Outro aspecto que determina como é construída a atuação é o espaço cênico. Ele proporciona distintas relações entre atores e plateia (entre seus corpos), e determina qual será o ponto de vista do público, podendo, por vezes, até mesmo borrar os limites claros entre o elenco e a audiência.

Cabe lembrar que as competências necessárias a serem trabalhadas e desenvolvidas pelos artistas cênicos diferem em cada caso. Na primeira metade do século XX, surgiram caminhos absolutamente distintos para as práticas corporais e da função do corpo na atuação teatral (já que o corpo é de fato o material do artista cênico): O Método das Ações Físicas, de Constantin Stanislavsky; a Biomecânica, de Vsevolod Meyerhold; o teatro na Bauhaus, de Oskar Schlemmer; o Teatro Sintético, de Filippo Marinetti; até mesmo a proposição da supressão do corpo humano, a Super Marionete de Gordon Craig; e também

Aprofundaremos nestas questões nos capítulos sobre a Encenação e os Elementos da Cena.

experimentos de coreógrafos e bailarinos que acabaram sendo incorporados ao teatro, como as técnicas de Rudolf Von Laban e Mary Wigman.

A concepção da arte da atuação como um conjunto de técnicas não é necessariamente algo inaugurado durante o Modernismo. No entanto, durante este período, o conceito acerca do que é uma técnica envolve, em muitos casos, regimes e práticas de disciplinamento e melhoramento do desempenho do corpo. Não é mera coincidência o fato de os corpos, no século XX, também sofrerem disciplina em outras esferas, como na produção industrial em série, na busca pela alta produtividade e competitividade no mundo capitalista, etc.

Essa disciplina (rígida) do corpo, que conseqüentemente gera uma certa garantia de padronização dos sujeitos e das identidades, foi questionada por artistas dos anos de 1960. Invalidando o *status* de perfectibilidade, de repetição e de produtividade (tão caros ao projeto moderno), artistas começaram a valorizar o erro, a diferença, e a incorporar a despadronização como gesto criativo. O corpo era o grande mobilizador de discussões, todavia, a ele também acrescentou-se a noção de subjetividade, o que foi visto pela cultura dominante como indisciplina e desobediência. Houve, no mundo artístico, a valorização de sujeitos considerados diferentes: começou-se a pesquisar a percepção de sujeitos com deficiências, e até mesmo incorporar isso à cena; houve a proclamação das sexualidades em sua diversidade (o ato sexual desvinculado das funções reprodutivas, a afirmação da sexualidade de mulheres heterossexuais e lésbicas, de homossexuais, a bissexualidade, a travestilidade, a transexualidade). Tudo o que era corporal passou a ser, segundo Sally Banes (1999), grandioso, exagerado e incomensurável. A autora caracteriza esses corpos como efervescentes e excessivos, pois não se distinguem mais os limites entre dentro e fora, coletivizando ainda mais as ações artísticas e valorizando a experiência transindividual.

Entender o campo da atuação para além de técnicas ligadas à disciplina como padronização do corpo é uma questão que mobiliza grandes discussões para o teatro contemporâneo. Essa pauta, iniciada durante os anos de 1960, continua rendendo

É emblemática a parceria entre Robert Wilson e Christopher Knowles. Este, que era considerado autista, escreveu diversos textos para encenações de Wilson, apresentando lógicas muito particulares e distintas dos padrões textuais da língua falada, e possuíam, segundo o próprio Robert Wilson, muita musicalidade (GALIZIA, 1986).

Não devemos, ingenuamente, pensar no trabalho de atores e de atrizes na contemporaneidade como indisciplinado. Aqui chamamos a atenção para as diferenças entre noções de disciplina: não se trata da busca pela execução corporal perfeita, que almeja em última instância uma maior produtividade no sentido capitalista do termo, mas da compreensão e utilização do aparato corpo/sensibilidade para ativação de potências recalçadas pelos padrões vigentes.

considerações e ampliando o sentido do trabalho de atores e de atrizes. O autor e professor Cassiano Quilici (2008) discorre sobre os conceitos de inquietude de si e cuidado de si de Michel Foucault (1926-1984), aproximando-os dos processos criativos dos artistas Antonin Artaud (1896-1948) e Marina Abramovic (1946). Quilici afirma que as criações de Abramovic e Artaud envolvem uma problematização radical do sujeito, e extrapolam o âmbito da preparação como aprendizagem de uma profissão, colocando em jogo a existência dos artistas como um todo. Nesse sentido, suas trajetórias podem ser vistas como intrínsecas aos processos criativos que desenvolvem.

Interessa-me aqui pensar treinamentos do ator/performer que não se apresentam apenas como um aprendizado técnico/artístico, mas que buscam, sobretudo, uma problematização radical do sujeito. Creio também ser possível confrontar estas propostas artísticas com concepções e práticas importantes da tradição filosófica e espiritual do Ocidente, tais como as noções de 'inquietude de si' e do ocupar-se de si", estudadas por Michel Foucault no começo dos anos 80. Essa aproximação, a meu ver, permitirá colocar a questão do treinamento sob novas perspectivas, interrogando as possibilidades da arte enquanto campo de transformações ontológicas. (QUILICI, 2008).

O mesmo autor desloca a importância dada ao treinamento técnico para uma transformação efetiva e radical do sujeito, ou seja, valoriza a escolha, algo como uma atitude ética que conduziria todo o processo da criação cênica.

Outra abordagem sobre o trabalho de atores e de atrizes que passa por algumas questões similares é a de Renato Cohen. Ao falar da atuação em trabalhos cênicos, denominados *Work in Progress* (literalmente, trabalho em processo), Cohen enfatiza a busca de uma mitologia pessoal, que possibilita o/a atuante/performer atingir uma potência superior às narrativas e

Antoine Marie Joseph Artaud, conhecido como Antonin Artaud (Marselha, 4 de setembro de 1896 – Paris, em 4 de março de 1948) era ator de teatro e cinema e encenador. Ligado ao surrealismo, rompeu com o movimento por ser contrário à filiação ao partido comunista. Sua obra "*O Teatro e seu Duplo*" é um dos principais escritos sobre a arte e o teatro no século XX, referência de muitos outros encenadores e grupos posteriores (dos movimentos de vanguarda nos Estados Unidos nos anos de 1960, e dos grupos como o *Fluxus* e o *Living Theatre*). Também influenciou o pensamento filosófico contemporâneo: um dos capítulos de *Mil Platôs (Como Criar para Si um Corpo sem Órgãos)*, de Gilles Deleuze e Félix Guattari, é dedicado aos preceitos artaudianos.


Artista sérvia, considerada um dos maiores expoentes da *performance art* mundial. Sua carreira, iniciada na década de 1970, é marcada por performances que questionam temas como a guerra, o trauma, a vida e a morte, a relação corpo/espço, o silêncio e a própria arte. O corpo e a relação proativa com o público são eixos centrais em sua obra.

relatos (COHEN, 1997), já que o mito teria a capacidade de equivalência à experiência vivida. O autor denomina estes processos *Trabalhos em Campo Pessoal (Look at Yourself)*: “Trabalho que tem como contexto o referencial pessoal e que visa, através do incremento do nível de atenção, autopercepção e a ampliação de repertórios, adensar o campo idiossincrático do indivíduo.” (COHEN, 1997, p. 75).

Para importantes pensadores do teatro contemporâneo, o campo da atuação é um território com fronteiras flexíveis, capaz de proporcionar transformações ontológicas. Tais processos precisariam passar pela ativação de capacidades sensíveis que envolvem o sujeito como um todo (corpo-mente indissociáveis). No entanto, a corriqueira e dominante noção de indivíduo (e, portanto, de corpo) derivada principalmente do pensamento cartesiano (e efetivada no projeto modernista), recalca a relação una, direta e factível entre corpo-mente, legitimando um pensamento no qual a intelectualidade e a percepção racional seriam processos completamente dissociados do corpo. A sensibilidade e as percepções mais sutis (ainda não racionalizadas ou previamente entendidas) são relegadas, dentro dessas políticas, a uma importância de menor valor, senão nula. Uma das chaves de entrada à fluidez na atuação seria a desconstrução deste paradigma, a diluição de concepções endurecidas, através do reativamento das potências humanas subutilizadas.

O corpo vibrátil, apontado pela professora, crítica de arte e psicanalista Suely Rolnik (2006a), é um corpo que constantemente se recria, afetado pelas forças que o atravessam. A sustentação do estado de vibratibilidade exigiria uma potência específica do sensível, cujo exercício se encontraria recalcado nas políticas identitárias vigentes. <sup>É</sup> o corpo do sujeito, do devir, que permite criar paisagens objetivas e subjetivas em constante reconfiguração.

Segundo Rolnik, “[...] ser vulnerável depende da ativação de uma capacidade específica do sensível, a qual esteve recalcada por muitos séculos, mantendo-se ativa apenas em certas tradições filosóficas e poéticas.” (ROLNIK, 2006b).



[...] somos continuamente forçados a pensar/criar. O exercício do pensamento/criação tem, portanto, um poder de interferência na realidade e de participação na orientação de seu destino, constituindo assim um

instrumento essencial de transformação da paisagem subjetiva e objetiva. (ROLNIK, 2006b).

Ao reincorporar a vulnerabilidade através do fim da anestesia do corpo vibrátil, seríamos impulsionados à criação, fruto dos colapsos nos modos de percepção/representação do mundo. Atenhamo-nos, agora, ao fato da impossibilidade de entrar e sair desse estado, indistintamente. Segundo a autora, uma vez findada a anestesia, o fluxo inundaria e transbordaria o sujeito, levando-o a redesenhar a paisagem subjetiva e objetiva, interferindo diretamente em seu destino. Desaparece, a partir dessa prática, a identidade fixa, cronificada – para dar lugar a uma cartografia de identificações em constante desterritorialização.

Rolnik (2006a) dialoga com conceitos de autores como Foucault, Deleuze e Guattari. Dos dois últimos, ressalto a reverberação concomitante entre o CsO (Corpo sem Órgãos de Antonin Artaud) e o corpo vibrátil:

[...] ele [o CsO] espera por você, é um exercício, uma experimentação inevitável, já feita no momento que você a empreende, não ainda efetuada se você não começou [...]. Não é uma noção, um conceito, mas antes uma prática, um conjunto de práticas. Ao Corpo sem Órgãos não se chega, não se pode chegar, nunca se acaba de chegar a ele, é um limite. (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 9).

Ambos (o CsO e o Corpo Vibrátil) jamais se finalizam em sua busca/construção, pois são suscetíveis às forças que o atravessam, e isto faz parte de sua (re)criação. Os dois desconstroem políticas de funcionalidade pragmática do corpo, gerando novas sensibilidades e sua potencialização promove modificações objetivas e subjetivas, alterando as lógicas identitárias padronizantes, etc.


Podemos, neste momento, refazer nossa pergunta inicial: o que faz um ator?

De uma certa maneira, a partir da visão desses autores, o foco de atenção do trabalho de atores e de atrizes parece

Em *Para Acabar com o Julgamento de Deus*, Artaud conclama: “não há nada mais inútil que um órgão!”. Ele anuncia o Corpo sem Órgãos – que é motivo de várias interpretações: ele pode ser entendido como um corpo que se rebela contra a mera funcionalidade expressa na organização hierárquica dos órgãos. O cérebro (a mente) está no mais alto patamar dessa hierarquia, em detrimento de outras partes menos importantes, como as sensoriais e sexuais.

deslocar-se, no teatro contemporâneo, do aprendizado e do bom exercício de ações de disciplinamento técnico corporal para uma visão que abrange todo um conjunto de práticas, éticas e posturas do/da artista. Faria parte de seu trabalho artístico e de sua função dentro dos esquemas teatrais, sua afirmação e a atitude como sujeito, com consciência de pertencimento no mundo e de sua influência nas paisagens objetivas e subjetivas.

A concepção do trabalho de atuação envolve uma disponibilidade para questionar certezas sobre si e sobre o outro, lidando com o aparato corpo/sensibilidade para abalar discursos sociais, relacionais e políticos endurecidos:



O teatro contemporâneo quer colocar os espectadores num estado entre diferentes campos de energia, ou na encruzilhada de forças vetoriais que o sujeito racional não pode controlar ou dominar: sejam elas distintas forças do corpo e da libido ou de discursos sociais e políticos. (BAUMGÄRTEL, 2007, p.133).

Há aqui a afirmação do sentido político – tanto do teatro quanto do ofício da atuação, mais especificamente: pois, a composição do trabalho cênico exige uma abertura para transformações ontológicas do sujeito (QUILICI, 2008), o adensamento do campo idiossincrático do indivíduo (COHEN, 1997), o fim da anestesia do corpo vibrátil (ROLNIK, 2006a), e a não hierarquização e utilização do corpo meramente como objeto funcional, tal como um CsO proposto por Artaud (DELEUZE; GUATTARI, 1996). Entretanto, a palavra político não se aplica à concepção das grandes estruturas (países, governos ou ideais preconcebidos), mas se encontra num terreno micropolítico – o das relações diretas, do acontecimento cotidiano, no contato entre corpos, no convívio entre sujeitos (convívio esse manifesto no teatro nas relações entre equipe de criação – elenco, direção, etc – e também nas relações de fruição do ato cênico, entre artistas e público).

Retomaremos o diálogo sobre Teatro e Política nos outros capítulos. Por ora, deixemos que essas reflexões estimulem o aparecimento de outras mais, sem que tentemos nos fixar nesses conceitos como regras imutáveis que esgotariam toda e qualquer discussão que se pretende criativa.





## 3. A ENCENAÇÃO

*Mise en scène, direction, Inszenierung, Regie, puesta en escena, direção, encenação.* Em linhas gerais, a encenação pode ser entendida como a organização e a articulação de todos os elementos de um espetáculo (e para além dele) em torno de um conceito norteador. Pensar a encenação é pensar o acontecimento teatral em toda sua pungência e efemeridade, ou seja, é pensá-lo como arte autônoma, não mais inteiramente dependente de um texto literário prévio. É pensar o teatro em toda sua teatralidade, em tudo aquilo que diz respeito especificamente à cena, ao momento único da apresentação, em que artistas e espectadores se encontram frente a frente e se relacionam, naquele espaço, naquele momento.

Esta coordenação, esta regência de elementos díspares em torno de um mesmo conceito acaba por exigir a existência de uma figura que se tornou central e quase obrigatória no teatro atual: o diretor teatral, o encenador. Herdeiro de um pensamento artístico e filosófico totalizante e hierárquico, que entende o teatro como uma obra de arte total harmônica que engloba diversas outras artes, o diretor teatral é o responsável por estabelecer os conceitos norteadores e os parâmetros criativos e metodológicos que guiarão o trabalho de todos os outros artistas envolvidos na montagem, desde atores até técnicos, passando por figurinistas, sonoplastas e cenógrafos.

Esta função sofreu importantes transformações ao longo dos últimos duzentos anos. Walter Lima Torres (2007) identifica três perfis de exercício deste ofício, em sua relação com procedimentos e concepções estéticas: o ensaiador, o diretor e o encenador.

O ensaiador aparece como precursor do moderno diretor teatral, e está presente nas companhias e grupos de teatro europeus e brasileiros desde meados do século XIX, permanecendo até as primeiras décadas do século XX. Dentro do processo de montagem, ele tem a função de coordenar o trabalho do elenco (entradas e saídas, marcações, dicção, ritmo, etc), e de cuidar da boa execução dos elementos visuais, como cenários e figurinos. O cargo de ensaiador tem caráter técnico e administrativo, não cabendo a ele formular conceitos ou reflexões puramente artísticas sobre a obra – essa tarefa seria exclusividade do autor, do dramaturgo, e, eventualmente, dos atores (mais precisamente, do primeiro ator ou atriz da companhia, estrela que dita as regras e os salários da equipe). Sua presença é objetiva, operacional. Em companhias profissionais, o ensaiador trabalhava junto com o dramaturgo, a fim de contentar quantitativamente todos os integrantes. Era, normalmente, um ator experiente, integrante antigo da companhia, conhecedor da maquinaria e do jogo cênicos, capaz de dar conselhos para os atores segundo a tradição estabelecida (postura corporal, colocação no palco, ritmo das contracenas, etc.), e também de coordenar a equipe técnica.

É na virada do século XIX para o XX, com o advento do modernismo que, aos poucos, surge a figura do diretor teatral, distinta do ensaiador:

O seu trabalho requer uma postura crítica, de atrito criativo permanente com a dramaturgia. Essa visão crítica é uma das marcas que o diferencia em relação ao ensaiador. O ato de nascimento e da sistematização do trabalho teatral desse coordenador do espetáculo está fortemente

associado às experiências pioneiras da Companhia do Duque de Sax-Meiningen, André Antoine, Constantin Stanislavski, Vsévolod Meyerhold, E.G. Craig e A. Appia (TORRES, 2007, p. 116).

O diretor moderno reivindica a autoridade conceitual e artística sobre o espetáculo. Ele é responsável por propor uma leitura, uma interpretação do texto a ser encenado – aponta caminhos específicos para determinada montagem, a partir da tradição e de questionamentos próprios, com o objetivo de transpor o texto para o palco de maneira rica e coerente. Sua atenção se volta para os processos e a metodologia de criação do ator (preparação corporal e psicológica, construção da personagem, integração do elenco com os outros profissionais) e seu desenvolvimento contínuo, e, principalmente, para a utilização criativa e consciente de todos os elementos sógnicos do espetáculo.

Convencionou-se considerar Antoine como o primeiro encenador, no sentido moderno atribuído à palavra. Tal afirmação justifica-se pelo fato de que o nome de Antoine constitui a primeira *assinatura* que a história do espetáculo teatral registrou (da mesma forma como se diz que Manet ou Cézanne *assinam* os seus quadros). Mas também porque Antoine foi o primeiro a sistematizar suas concepções, a teorizar a arte da encenação. [...] A verdadeira encenação dá um sentido global não só à peça representada, mas à prática do teatro em geral. Para tanto, ela deriva de uma visão teórica que abrange todos os elementos componentes da montagem: o espaço (palco e plateia), o texto, o espectador, o ator. (ROUBINE, 1998, p. 23 e 24).

Roubine utiliza a palavra *encenador* para se referir ao perfil que Torres nomeia de *diretor moderno*.

Roubine (1998) identifica dois fenômenos, ambos resultantes da revolução industrial e tecnológica, cruciais para o surgimento do diretor moderno: a diluição da noção de fronteiras e distâncias, e o desenvolvimento da iluminação elétrica. As frequentes turnês empreendidas por artistas e companhias de dentro e de fora da Europa fizeram com que novas teorias e realizações cênicas circulassem entre os países, influenciando, simultaneamente, criadores de diferentes contextos. Já a utilização dos recursos da iluminação elétrica proporcionaram, ao diretor, algo fundamental: uma ferramenta técnica que permitia o controle integral da cena, desde a criação de espaços e ambientes, até a delimitação do que é e do que não é visto pelo espectador – o diretor faz com que tudo em cena aconteça de acordo com seu conceito e projeto.

Torres (2007) advoga o surgimento do encenador contemporâneo, a partir da década de 1970, distinto de seus antecessores por sua relação com o texto dramático. Se o ensaiador depositava toda a reflexão e a criação no autor dramático, o diretor moderno também submetia-se aos ditames do dramaturgo: se o diretor se esmera para desenvolver a arte, o faz com a intenção final de servir ao texto, de extrair-lhe e conferir-lhe leituras diretamente conectadas àquilo que o autor produziu. O encenador, por sua vez, busca autonomia total em relação ao texto, utilizando diferentes matrizes dramatúrgicas, construindo uma cena mais ligada a questões sensoriais do que narrativas. Ele é o grande autor do espetáculo, centralizando todas as etapas criativas, determinando e regendo todo a cena.

É importante notar, aqui, como proposições como as de Torres (2007) e mesmo as de Roubine (1998) e de Pavis (1999) se baseiam fortemente na relação entre encenação e texto, entre encenador e dramaturgo (mesmo que seja, eventualmente, a mesma pessoa).

Neste sentido, encontramos as considerações de Anne Ubersfeld (2005), que considera que a mensagem de uma emissão teatral é a soma de dois sistemas de signos: o conjunto dos signos textuais, verbais, e o conjunto dos signos da representação, não-verbais. Utilizando a divisão saussureana do

Para Jakobson (2005), importante teórico da linguística, todo ato de comunicação (incluindo, aí, a arte e o teatro) está estruturado e constituído a partir de seis fatores: A) o *destinador*, o emissor, a fonte; B) o *destinatário* ou *receptor*; C) o *referente*, o objeto/contexto ao qual a mensagem se refere; D) o *contato* estabelecido entre destinador e destinatário; E) o *código* utilizado para a transmissão da mensagem; F) a *mensagem* em si.

signo em significante e significado, Ubersfeld propõe um modelo (no qual *T* são os signos verbais, *P* os signos da representação, *Se* o significante, *So* o significado, *R* o referente de *T*, e *r* o referente de *P*):

$$T = \frac{Se}{So} > \text{à } R$$

$$P = \frac{Se'}{So'} > \text{à } r$$

A autora francesa afirma, a partir desse modelo, que considerar a representação teatral como tradução fiel e direta de um texto para o palco, seria acreditar que  $So = So'$  e  $R = r$ , supondo que signos com diferentes matérias de expressão possam ter significados idênticos, ignorando a materialidade do significante. Ou seja, que os sistemas de signos de um espetáculo (*T* e *P*) seriam equivalentes. Portanto, uma visão clássica do espetáculo, vinculada às técnicas e crenças do ensaiador, devotado inteiramente à simples passagem ou declamação do texto para a cena, mostra-se ingênua, e mesmo impossível. Ubersfeld afirma, então, que “[...] ao contrário disso, podemos considerar que a construção dos signos da representação serve para compor um sistema significante autônomo, do qual o conjunto dos signos textuais constitui só uma parte” (2005, p. 15).

A passagem, ou melhor, a relação mais ou menos problemática de um texto com o espaço-tempo da cena é, com certeza, uma das molas mestras da criação cênica – embora não seja a única. Mesmo o modernismo, em sua busca sistemática pela renovação radical das formas e das linguagens artísticas, não ousou remover o texto de seu lugar central na produção cênica, mesmo que, algumas vezes, pela via negativa.

A reformulação de um novo, mas vigoroso textocentrismo foi a marca de diversos movimentos teatrais do final do século XIX até meados do século XX, em especial, o naturalismo e simbolismo. Toda encenação exigia o apoio de um (bom) texto. Por conseguinte, todos os conceitos, técnicas, metodologias,

Pavis (2005) diferencia *texto* (literário, dramaturgicamente), *metatexto* (o texto paralelo, escrito ou não, que contém os processos e as opções do encenador em relação àquele trabalho) e *texto espetacular* (a organização sêmica da encenação em si).

eram construídas e utilizadas para materializar ações, situações e personagens imaginados previamente por um autor. Reforçava-se, assim, a concepção de que uma encenação consiste na transposição de um texto (e suas indicações espaciais e temporais) para um espaço físico, através de atores e cenários – de uma escritura dramática para uma escritura cênica.

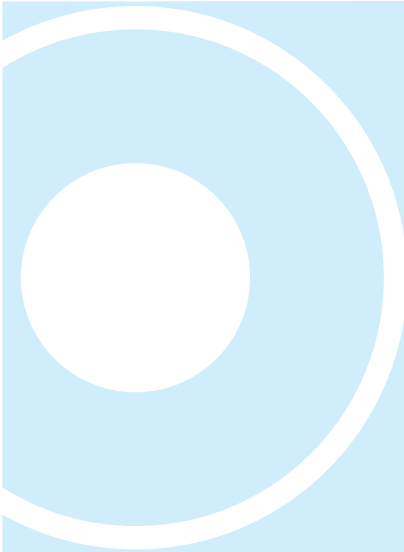
A prática e as teorizações de artistas como Stanislavski e, depois dele, Copeau, Pitoëff e Jouvet, mostram, contudo, que o paradigma textocêntrico do teatro não impedia – e mesmo exigia – que diretores e atores imprimissem a sua marca, a sua leitura pessoal na montagem (ROUBINE, 1998). Uma das mais importantes funções do diretor (junto com a equipe) era, justamente, a de descobrir e colocar em cena camadas ocultas de significação do texto (que, por vezes, nem o próprio autor conhecia...), permanecendo fiel às suas indicações. Sendo o texto a matriz da realização cênica, não há autonomia plena do espetáculo em relação à dramaturgia, ficando a criatividade do diretor inscrita dentro dos limites poéticos marcados pelo texto.

Na contramão desse pensamento, encontramos as proposições de E. G. Craig e V. Meyerhold. Para Craig, o verdadeiro autor do espetáculo é o *régisseur* (palavra francesa, sinônimo para diretor, encenador), que pode, eventualmente, utilizar textos (tido como apenas mais um dentre outros elementos), desde que sejam produzidos e só façam sentido dentro e para a apresentação – um texto específico da cena, sem pretensões literárias alheias à sua funcionalidade cênica.

Discípulo inquieto de Stanislavski, Meyerhold buscou sempre uma nova e singular articulação entre texto e cena. Seus espetáculos eram marcados por um formalismo que expunha e exacerbava a teatralidade (teatro teatral), a partir de um trabalho corporal e vocal meticuloso (biomecânica) e da transformação do palco em um dispositivo cênico vibrante e disposto a mostrar-se em toda a sua convencionalidade teatral. Mesmo utilizando textos mais ou menos consagrados, o foco da cena meyerholdiana não era o mimetismo psicológico ou o realismo sociológico, mas as possibilidades concretas da cena, inscrita nos corpos e na ação física de atores, objetos e demais signos.

Ubersfeld fala do trabalho de identificação das macroestruturas do espetáculo, gerando o que chama de modelo actancial. (UBERSFELD, 2005).

Mas é em Antonin Artaud que encontramos uma das mais radicais reações ao textocentrismo. Renegando a figura do autor/dramaturgo e seu texto dramaticamente articulado, Artaud questiona não só a submissão a um elemento que considera externo à cena, como a própria noção de significado (e seus objetivos estéticos e ideológicos), amarrada ao logocentrismo característico do teatro dramático ocidental:



O teatro deve afirmar-se como arte específica, autônoma. Deve contar apenas com as suas formas próprias, seus meios, suas técnicas. Não deve poder ser reduzido a nada que não seja ele mesmo. E antes de mais nada, precisa libertar-se da colonização da tutela do significado. Segundo Artaud, a vocação do teatro não é servir de veículo a um sentido intelectual, mas ser o lugar e o meio de uma comoção catártica do espectador. A intelectualização do teatro ocidental desvitalizou-o, tornou-o anêmico, como um câncer faz. (ROUBINE, 1998, p. 64).

Este teatro, que inviabiliza inclusive uma análise racional baseada em princípios semiológicos, rejeita o texto, mas não as palavras, as quais são utilizadas como matéria sonora, potentes de articulações e entonações encantatórias, propiciadoras de estados alterados de sensibilidade, surgidos do encontro/confronto vital entre atores e espectadores.

Sem expulsar (pelo contrário) o texto do espetáculo, as encenações de B. Brecht conferem à dramaturgia um *status* diferenciado e alargado. Conectado às experimentações de Meyerhold, Brecht busca um teatro que exponha sua teatralidade, seus mecanismos de ilusão e condução do espectador, e acaba por questionar a função e as possibilidades do texto no espetáculo. A dramaturgia verbal produzida por Brecht aparece em diversos níveis e suportes dentro da montagem: a palavra falada, a palavra cantada (os *songs*), a palavra escrita (em tabuletas, projeções, etc.). É importante notar

que, muitas vezes, o que era dito na fala era contradito pelo canto, e vice-versa; que as tabuletas marcavam transições e mudanças de estado e de cenas: ou seja, o texto se multiplicava nos diferentes suportes, instaurando uma polissemia, uma pluralidade sógnica que fazia dele um elemento díspar, problemático e problematizador, muito distante daquele texto monolítico e subjugador defendido pelo naturalismo e pelo simbolismo. E mais: convencido da importância do texto (enquanto fabulação, construção de um enredo, de uma narrativa) e ecoando as reivindicações de Craig, Brecht assume para si todas as possíveis autorias e conceitualizações do espetáculo – ele é, ao mesmo tempo, teórico, autor teatral e encenador.

Seja reverenciado, negado e expulso, ou relativizado e renovado, o texto permanece como ponto central da discussão dos diretores modernos. A presença ou a sombra do texto dramático neste tipo de postura teatral é constante, exigindo do diretor um incessante trabalho de articulação entre esses dois conjuntos de signos. Tais discussões e práticas ainda persistem na produção cênica atual – uma produção ainda fundada em um paradigma dramático de teatro, onde a narrativa, a ficção e a decorrente construção de personagens mais ou menos realistas se faz necessária. Diretores modernistas, e mesmo ensaiadores, são ainda bastante presentes e atuantes na cena atual.

Entretanto, conforme vimos da introdução e nos capítulos anteriores, o teatro contemporâneo não se restringe ao paradigma dramático. Em um teatro em que o *mythos* (a estrutura narrativa, ou trama) é sobrepujado pelo *opsis* (o elemento de materialidade e visualidade do espetáculo), segundo Luis Fernando Ramos (2009), a insistente discussão da relação entre texto e cena não é mais central nem indispensável. Sendo assim, a função e a atuação do diretor, ou, utilizando a tipologia de Torres (2007), do encenador contemporâneo, colocasse de forma bastante distinta e específica. As discussões são outras, os objetivos são outros, os materiais são outros, as matrizes criativas são outras. Outros parâmetros de análise de criação e formalização do espetáculo são requeridos, pois,



[...] quando a linguagem espetacular deixa de ser percebida linearmente, como um significante que remete a um significado latente preciso, e quando quase tudo se torna latência, significados errantes, de superfície, a serem configurados de forma distinta por cada observador, a crítica de arte perde um de seus vetores operativos, a exploração da forma e do conteúdo das obras. Imateriais e dependentes dessa interação com o observador para se construírem, as obras tornam-se jogos abertos, cujas regras, a cada vez, ou a cada apresentação, são propostas novamente. (RAMOS, 2009, p. 80).

Quais são as características principais desta cena outra, território do *opsis*, que insere na teoria e prática teatral questões e procedimentos de outras áreas? Quais são as demandas e os instrumentos poéticos que o encenador deve articular e gerenciar?

Uma das principais características do teatro contemporâneo é a des-hierarquização dos elementos constituintes da obra. Cenários, iluminação, sonoplastia (música e sons em geral), figurinos, atores, texto, maquiagem – todos têm a mesma importância dentro do roteiro, equiparando-se, qualitativamente, uns aos outros no movimento dinâmico e arbitrário que a cena estabelece: procede-se uma neutralização (GALIZIA, 1986, p. 41), um nivelamento (FERNANDES, 1996, p. 205), um apagamento referencial (SOBRINHO, 2005, p. 91) dos signos. Com o destronamento do texto como fator gerador e unificante, as imagens (conectando aspectos visuais e acústicos) surgem como materialidade estruturadora e significante, livres para estabelecer em cena um ambiente e uma lógica muitas vezes pré ou não-linguísticas.

A integração global dos elementos da cena faz referência direta ao projeto artístico de Richard Wagner, a obra-de-arte-total, *Gesamtkunstwerk*. O compositor alemão utilizava-se das noções de unidade, de transição e de harmonia para construir

Diferentes teóricos também utilizam diferentes denominações, mais específicas, para tratar da cena contemporânea: *teatro pós-moderno* (MOSTAÇO, 2005), *teatro pós-dramático* (LEHMANN, 2007a), *work in progress* (COHEN, 1997), *pós-teatro* (COHEN, 2003), dentre outros tantos.

Principalmente em seu aspecto dramático – conforme descrito por Lehmann (2007a) –, centralizador e regulador. É importante reforçar, contudo, que o texto e a palavra não são necessariamente expulsos da cena, apenas são rearranjados dentro do liquidificador signico da obra, ocupando outros lugares que podem ser considerados, inadvertidamente, como periféricos.

suas óperas, a partir da articulação unificada de diferentes expressões artísticas. Luiz Roberto Galizia (1986) aponta as características da obra de arte total e suas implicações posteriores:

De fato, ao invés do resultado constituir-se de uma só linguagem artística, com todas as modalidades convergindo para moldar um único significado, o que transpira, nas peças de Wilson, é uma multiplicidade de linguagens, frequentemente divergentes em significados. Por outro lado, Wagner e Wilson representam dois polos do mesmo ideal de *Gesamtkunstwerk*, na medida em que se utilizam de uma variedade de formas artísticas em prol de uma única experiência artística, Wagner através de um processo de ‘transição’ e Wilson através de um processo de ‘justaposição’ – palavras que, no entender de Robert Shattuck, representam os impulsos essenciais que definem a diferença entre os esforços artísticos dos séculos XIX e XX. (GALIZIA, 1986, p. XXXIV e XXXV).

A efetivação do projeto de *Gesamtkunstwerk*, seja pela via wagneriana de unidade e harmonia, seja pela via oposta de ruptura e justaposição – anti-*Gesamtkunstwerk* –, é um dos pilares do teatro, na sua prática de fusão (amistosa ou cheia de arestas) artística. Nas duas frentes de ataque, no entanto, os elementos da sintaxe visual, aliados a um raciocínio que aproxima teatro e artes visuais, tornam-se extremamente importantes para a estruturação do discurso cênico. A composição da cena é a principal matéria-prima para a construção de (múltiplos) sentidos:

Trabalhando-se gestaltes superpostas, fechamento pela imagem, superposição de cenas-efeito, figura-fundo e figura-frente,

Na linha wagneriana, além dos expoentes modernistas Adolphe Appia e Gordon Craig, é possível citar artistas contemporâneos como Robert Lepage e Felipe Hirsch. Adotando a postura anti-wagneriana (que tem início nas vanguardas históricas do início do século XX, como Futurismo, Dadá e Surrealismo) a lista é longa, com nomes que vão de Robert Wilson e Richard Foreman, passando por Tadeusz Kantor, Leszek Madzik, Pina Bausch, Gerald Thomas, Renato Cohen, Companhia Silenciosa e Clovis Cunha.

São eles: a) *equilíbrio*, a relação de uma figura qualquer com um sistema de eixos vertical/horizontal imaginário; b) *tensão*, a relação dinâmica entre equilíbrio e desequilíbrio, gerando (a sensação de movimento); c) *nivelamento e aguçamento*, opostos que proporcionam o destaque individual ou a diluição no todo de uma determinada figura, a partir das sensações de previsibilidade e ambiguidade; d) *preferência pelo ângulo inferior esquerdo*, decorrente, presumivelmente, do sentido de leitura adotado no Ocidente; e) *atração e agrupamento*, lei da *Gestalt* que afirma que a visão tende a agrupar automática e virtualmente pontos relativamente próximos um do outro; f) *positivo e negativo*, geradores de sensações complementares de atividade e passividade. (DONDIS, 1991).


com introdução de cognições subliminares, a montagem minimalista cria uma cena plural, e também ‘esquizóide’, que aproxima-se daquilo que se nomeou ‘contemporary consciousness’ (COHEN, 1997, p. 29).

Da rotina das artes visuais, o teatro também herdou o cuidado e o aproveitamento da matéria como significante poderoso. A materialidade mesma dos objetos, as características físico-químicas dos corpos animados ou não (humanos ou não, vivos ou não, orgânicos ou não), texturas, densidades, pesos, volumes, velocidades, cores, resistências, temperaturas, integridades/esfacelamentos, luminosidades, brilhos, acabamentos, fluidez, cheiros, transparências, opacidades. Tomados em si e na relação (construtiva/destrutiva) com os outros corpos, palpáveis ou não, os materiais são fonte inesgotável de significação. O encenador e toda a equipe (atores e atrizes, em especial) sabem-se mergulhados em um ambiente concreto, no qual cada detalhe é preponderante e nenhum é mais importante que o outro.

Teotônio Sobrinho (2005) indica alguns procedimentos base para a construção deste tipo de cena: a) a *collage*; b) o uso de *leitmotive*; c) a organização pelo *environment*. Renato Cohen (1997) define bem o conceito de *leitmotiv*:

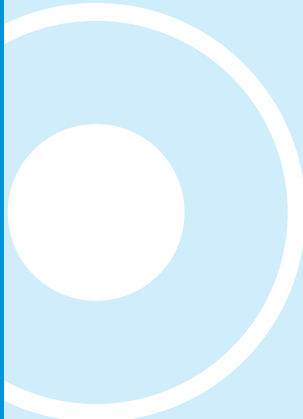
O termo *leitmotiv* é originário da música e literatura: uma primeira tradução possível seria vetor, dando conta dos diversos impulsos e tracejamentos que compõem a narrativa. Adotaremos a tradução ‘linha de força’, que acrescenta à idéia vetorial um sentido de fisicalidade, próprio da teatralidade, em que a ação dos *performers* em laboratórios/cenas interfere na construção do *storyboard*. A utilização de *leitmotiv*, como estruturação, permite operar com redes, simultaneidades e o *puzzle* em que está se tecendo o roteiro/*storyboard*: os *leitmotive* encadeiam confluências de

O teatro de formas animadas é exemplar no uso poético das particularidades físicas e simbólicas dos objetos (incluindo aí o corpo/mente do ator), ligando-se de forma irrevogável àquilo que se convencionou chamar de teatro de imagens, a ponto de quase se tornarem sinônimos. A revista *Móin-Móin*, publicada em parceria pela SCAR (Jaraguá do Sul-SC) e pela UDESC, é um indispensável veículo de reflexão e divulgação da pesquisa e da produção artística do teatro de formas animadas, no Brasil e no mundo.



significados, tanto manifestas quanto subliminares, compondo, através de seu desenho, a partitura do espetáculo. Muitas vezes, na recepção, os *leitmotive* operam tensões conflitantes que criam uma dialética dos sentidos. (COHEN, 1997, p. 25 e 26).

Ao invés de um texto ou enredo de partida, é a complexa e insistente rede dos *leitmotive* que estrutura o roteiro da obra (onipresente, intermitente, ativando e deslizando significações), que se materializa em forma de *storyboard* – sequência de quadros, rabiscos, desenhos, esquemas, imagens. O texto, se houver, insere-se nesta conformação outra que se conecta muito mais a um pensamento visual/simbólico do que linguístico. Substitui-se a narrativa linear, diacrônica, progressiva e causal, pela estruturação visual, ou melhor, espacial. É a construção pelo *environment*:



Uma segunda âncora para o procedimento *work in progress* é a organização pelo *environment*/espacialização: a organização espacial por territórios literais e imaginários substitui a organização tradicional – de narrativas temporais e causalidades. Opera-se, dessa forma, o paradigma contemporâneo de substituir o tempo pelo espaço como dimensão encadeadora. (COHEN, 1997, p. 26).

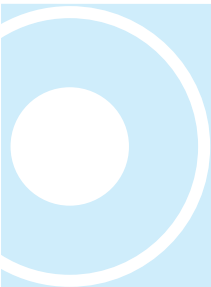
Além de rechaçar a narrativa clássica, dramática (LEHMANN, 2007a), apresentando novas possibilidades expressivas, a organização pelo *environment*/espacialização possibilita também o salto da pictorialidade bidimensional para uma experiência simbólica e sensorial tridimensional. Se a constituição e o tensionamento da imagem é o corolário desse teatro, a espacialização é a chave-mestra, a ignição para a ocupação e irradiação poética desse lugar de onde se atinge muito mais do que o olho do espectador.

Tanto o processo de criação quanto a formalização final desses espetáculos remetem a outro recurso oriundo das artes visuais (cubistas, futuristas e surrealistas, justamente) apontado por Sobrinho (2005): a *collage* – termo mantido em seu original francês por significar muito mais do que a tradução direta por colagem, de conotação meramente técnica. *Collage* é a ação de aproximação, de justaposição, de maneira sincrônica ou sequencial, de elementos ou materiais heterogêneos, seguindo uma lógica paratática. Semelhante à citação, a *collage* descontextualiza formas, objetos, textos, fragmentos vários, e insere-os em um contexto novo e arbitrário, no qual convivem espécimes de diversas origens. Diferentemente da montagem (como as experiências cinematográficas de Eisenstein), a *collage* não visa a um encadeamento e a uma organização global das partes, gerando um sentido único e fechado.

Espectáculos como os de Gerald Thomas são quase inteiramente baseados nesse procedimento. Ao analisar a obra desse artista, Sílvia Fernandes (1996) esclarece questões relativas à *collage*:

Ao trabalhar diretamente com os materiais a *collage* tematiza o próprio ato poético de construção da arte, através de aproximações e analogias que desestabilizam a composição harmônica de elementos unidos a partir de uma idéia mestra, que funciona como eixo de orientação para um conjunto. A *collage*, ao contrário, constrói seu jogo artístico especialmente através da analogia de significantes, ou seja, da própria materialidade do signo, como se viu pela análise dos *leitmotive*. A justaposição de materiais sem qualquer relação aparente, o encontro arbitrário de elementos preexistentes e o jogo com o inesperado – o ‘teatro do susto’, que é como Thomas se refere à encenação de Kantor –, funcionam como mecanismo de descoberta de relações

A *collage* pode assumir, facilmente, uma postura paródica. Ambos os procedimentos baseiam-se na referencialidade, na intertextualidade. No entanto, embora sejam próximos, não devem ser confundidos.



inusuais, geralmente alheias a uma relação de causa e efeito. Entrando em simbiose, os elementos desconectados geram uma nova interpretação das coisas, um 'mundo demente', construído pelo encontro fortuito das realidades estrangeiras (FERNANDES, 1996, p. 193 e 194).

Em suma, *collage*, *leitmotive*, *environment* são procedimentos utilizados em maior ou menor grau, de forma mais ou menos evidente, pelos encenadores contemporâneos. Da mesma forma, as demandas apresentadas por uma nova abordagem do trabalho de atuação (como vimos no capítulo anterior), exigem do encenador posturas abertas ao risco, ao devir. Cada vez mais, a autoria e a responsabilidade pela efetivação do espetáculo não são centralizados em uma só pessoa: compartilham-se processos, escolhas e decisões, deshierarquizando não só relações sógnicas, mas também relações de trabalho e de comprometimento artístico. O encenador não é mais o detentor de uma verdade a ser aceita por todos os outros: ele é mais um gerente, um condutor, um agenciador sensível e atento de subjetividades múltiplas, responsável não pela fixação de conceitos e procedimentos, mas pela potencialização e efetivação do encontro criativo entre os artistas e o público ali presentes.

Resta-nos, agora, observar como atuam cada um dos elementos que constituem o espetáculo (além dos atores, do texto, e do trabalho do encenador, evidentemente). Quais são as particularidades e como esses elementos podem ser utilizados pelos artistas envolvidos em uma obra teatral? No próximo capítulo, vamos nos debruçar sobre eles e, a partir de uma visão global do espetáculo (que construímos até aqui), buscar compreender as especificidades desses materiais.

Interessantes relatos e pesquisas sobre processos de criação e modos de produção contemporâneos, como os do chamado teatro de grupo, podem ser encontrados no livro: SAADI, Fátima; GARCIA, Silvana (org.). *Próximo ato: questões da teatralidade contemporânea*. São Paulo: Itaú Cultural, 2008.

# 4. OS ELEMENTOS DO ESPETÁCULO

## 4.1 ESPAÇO E CENÁRIO

Se o teatro muitas vezes é definido como a relação (direta, indireta) entre um ator e um espectador em um determinado lugar, durante um determinado momento, então observar, compreender e trabalhar poeticamente o espaço é de extrema importância para o artista e/ou pesquisador cênico. Pensar o espaço é pensar o teatro em sua materialidade primeira, em sua paradoxal e efêmera concretude.

Todo espaço é um território de possibilidades. Determiná-lo é construir um recorte, uma janela, um enquadramento de. O espaço contorna, modela o espetáculo. É o primeiro signo em contato com o espectador, antes mesmo dos atores ou do texto dramático (quando estes existem). Pode-se encará-lo como elemento fundamental à encenação, assim como a palavra o é à literatura. O espaço extrapola o limite da cena (cenografia), contornando também o espectador, inserindo-o no(s) contexto(s) do espetáculo. A relação que o espaço estabelece entre o público e a cena – sendo, ele mesmo, indissociável do público e da cena – determina o olhar, criando uma pré-condição. É vivo, pois ao mesmo tempo é visual e físico, concreto e irrefutável.

Complexa, a análise da experiência espacial no teatro inicia-se com a observação de dois diferentes espaços (PAVIS, 2005, p. 141 a 145): o Espaço Objetivo Externo e o Espaço Gestual. O espaço objetivo externo é o espaço visível, e se divide

em: A) lugar teatral – o prédio especificamente construído para apresentações cênicas ou qualquer outro local onde a encenação se instalou; B) espaço cênico – área onde transitam e trabalham os atores e o pessoal técnico, incluindo palco, coxias e demais adjacências; C) espaço liminar – limite visível ou subjetivo que marca a separação entre palco e plateia. O espaço gestual, por sua vez, é criado pela presença, a posição cênica e os deslocamentos dos atores, exigindo atenção a aspectos como: o terreno, a área ocupada pelo ator em seus deslocamentos; as subpartituras na qual o ator se apoia; as relações proxêmicas propostas pelo elenco; o espaço centrífugo do ator, constituído pelos seus prolongamentos (adereços, próteses, energias, etc.).

A utilização – e a necessária construção – deste ou daquele espaço (espaço objetivo externo, lugar teatral) para um espetáculo é uma das mais determinantes e fundamentais escolhas artísticas dentro de um processo de montagem. Ocupar um espaço específico interfere diretamente em todas as demais escolhas da encenação: as possibilidades e o tipo de relação dos atores entre si e entre os demais elementos; a relação entre cena e público (visual, sensível e, eventualmente, de participação direta na ação); a disposição e a utilização de cenários, adereços, figurinos, iluminação, sonorização e tudo o que ocupa e/ou atua no espaço; as formas de inserção e diálogo da obra com a cidade e seus habitantes. Determina-se – fato importantíssimo – o que será visto e como será visto pela plateia. Por estes e outros motivos, escolher o espaço para uma encenação apresenta-se como uma decisão ao mesmo tempo estética e política.

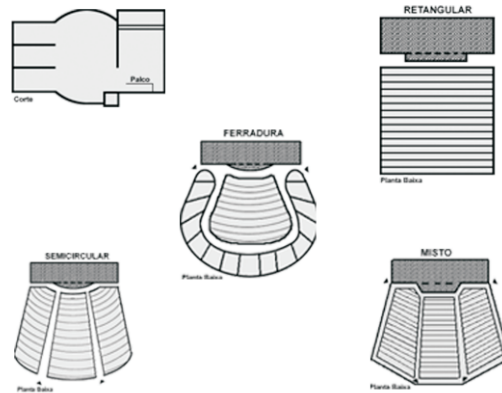
Ao longo da história, diversos tipos de edificações foram criadas e desenvolvidas por artistas e técnicos, cada qual respondendo a diferentes contextos sociais e a diferentes demandas artísticas. Fundamental é ter consciência da dimensão histórica destes espaços, ou seja, nenhum deles deve ser entendido como ontologicamente ligado à técnica e à criação teatral, podendo ser (como, de fato, são) questionados, subvertidos e mesmo abandonados. Tradicionalmente, considera-se a seguinte tipologia de espaços cênicos construídos:

Diversas experiências e pesquisas questionam a rigidez e mesmo a existência desse limite imposto pelo espaço liminar. Sobre esse assunto, que inclui discussões sobre a coautoria da cena (entre artistas e não-artistas), vale a pena conferir os artigos presentes no livro: RAUEN, Margarida Gandara (org.), *A interatividade, o controle da cena e o público como agente compositor*. Salvador: EDUFBA, 2009.

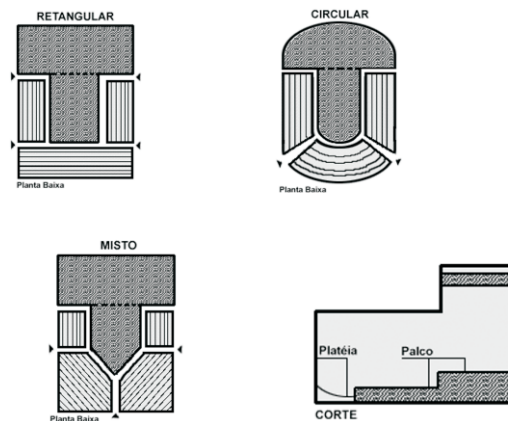
Todas as imagens e suas respectivas descrições foram extraídas do site do Centro Técnico de Artes Cênicas, subordinado à Funarte a ao Ministério da Cultura ([www.ctac.gov.br](http://www.ctac.gov.br)).



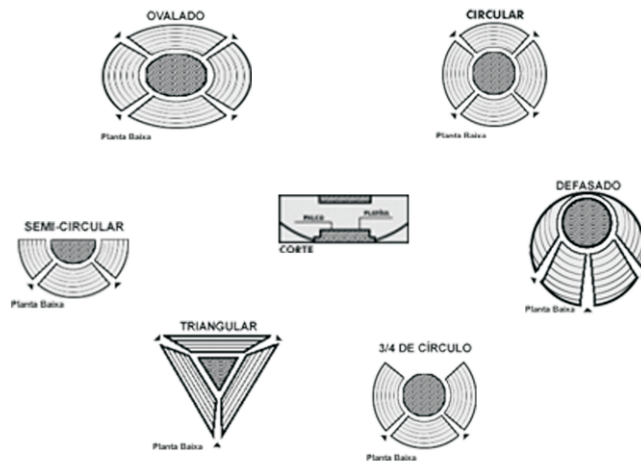
Palco Italiano. Espaço retangular fechado nos três lados, com uma quarta parede visível ao público frontal através da boca de cena: retangular, semicircular, ferradura ou misto.



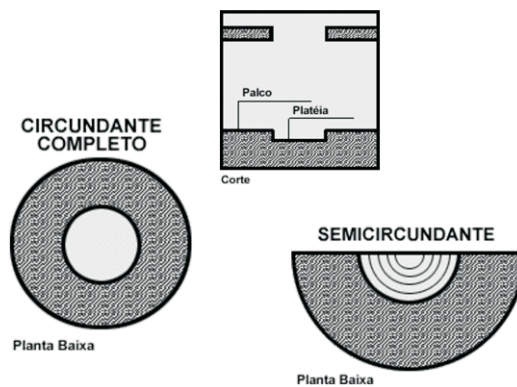
Elisabetano: Palco misto que funciona como um espaço fechado retangular com uma grande ampliação de proscênio (retangular ou circular). O público o circunda em três lados: retangular, circular ou misto.



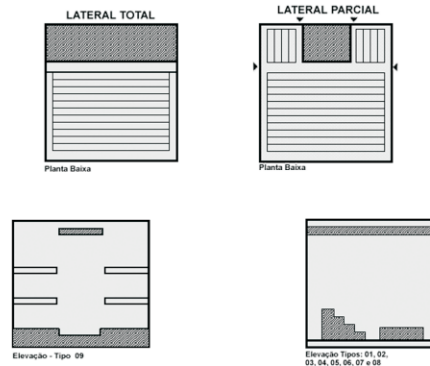
Arena: Espaço teatral coberto ou não, com palco abaixo da plateia que o envolve totalmente: circular, semicircular, quadrado, 3/4 de círculo, defasado, triangular ou ovalado.



Circundante: Espaço perimetral circular que envolve o público localizado no centro e visibilidade completa de 360 graus: palco circundante completo ou palco semicircundante.



Espaço Múltiplo: Espaço coberto que se adapta a diferentes disposições de palco e público: total, lateral total, central total, lateral parcial, esquina, central parcial, simultâneos, corredor ou galerias verticais.



Dentre todas estas configurações, a mais arraigada na tradição dramática ocidental é, sem dúvida, a do palco italiano. Projetado no século XVII (mais de dois mil anos depois do surgimento do teatro, na Grécia do século V a.C.), o palco à italiana caracteriza-se pela relação frontal e rigidamente fixa e apartada que estabelece entre cena e audiência, e pela possibilidade do emprego de uma complexa maquinaria cênica (preferencialmente escondida do público). Para encenações que buscam a ilusão do espectador, a partir da produção e do perfeito controle de efeitos e truques milimetricamente arquitetados, ensaiados e ocultos, aliados a uma estado de passividade corporal e receptiva da plateia, o palco italiano proporciona as melhores condições visuais e técnicas (o que justificaria a sua permanência quase unânime ao longo dos anos).

A caixa cênica à italiana muitas vezes aparece como signo de proteção da encenação. Esta parece resguardar materiais, usos, manipulações e atores. Além disso, a parede de fundo parece funcionar como escora para a criação do cenógrafo pouco afeito à sua ausência. Ela proporciona suporte aos recursos de projeção e define a direção do olhar do espectador. Abrir mão destes parâmetros espaciais pode parecer, momentaneamente, penoso. (JACOB, 2008, p.173).

No entanto, boa parte das experimentações artísticas do século XX e também do XXI se dão justamente a partir de críticas feitas a este tipo de espaço e à sua utilização envelhecida. Roubine (1998) lembra que o palco italiano é reflexo de uma hierarquia social bastante rígida, na qual os melhores assentos na plateia eram ocupados pelo rei, os medianos eram destinados ao restante da nobreza, ficando os piores lugares (de onde não se via nem se ouvia direito) aos mais pobres: a disposição espacial evidenciava e era demarcada pelo nível social dos espectadores.

Mesmo assim, importantes encenadores modernos (Antoine, Lugné-Poe, Stanislavski, Meyerhold, Appia, Brecht) e contemporâneos (Robert Wilson, Robert Lepage, Gerald Thomas, etc.) não questionam a frontalidade e a estaticidade imposta pelo palco italiano, propondo, isto sim, novas e mais criativas maneiras de utilizar os recursos técnicos disponibilizados pela caixa cênica e seus aparatos (coxias, urdimentos, fossos, cortinas, ribaltas, maquinários de cenografia e iluminação, etc.), em busca de uma cena renovada, capaz de se comunicar mais eficazmente com o público. São artistas radicais como Craig, Artaud, Schlemmer e Gropius, e Grotowski (e, depois deles, *Living Theatre*, Ronconi, *Théâtre du Soleil*, Grüber, *La Fura Dels Baus*, Renato Cohen, Teatro da Vertigem, algumas experiências de Bob Wilson, etc.) os responsáveis por propor espaços que rompem com a clausura da caixa italiana, valorizando a mobilidade e a dinâmica vertiginosa de elenco e cenários, reelaborando as áreas destinadas à plateia, alterando drasticamente as distâncias entre atores e espectadores.

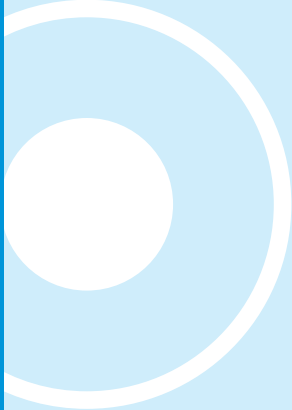
As formas de ocupação destes espaços cênicos – o que poderíamos chamar de cenário – também são objeto de análise e de questionamentos. Para o naturalismo de Antoine e Stanislavski, o cenário deve esmerar-se em fazer uma reconstituição fiel do ambiente onde se desenrola o enredo, o lugar onde vivem e se apresentam os personagens, de modo mais verossimilhante possível. Esta atividade minuciosa, quase arqueológica, deve estar inteiramente de acordo com as indicações do texto encenado, proporcionando aos atores, as condições ambientais necessárias para a construção de personagens dramáticos e transmitindo aos espectadores

informações precisas sobre o mundo no qual vivem aquelas pessoas.

Igualmente subjugados ao texto, os cenários simbolistas de Lugné-Poe, Appia e Craig se desfazem de toda espécie de objeto de decoração e assumem o espaço vazio, deixando o palco livre para a evolução dos atores, da iluminação e da música. Continuando a tradição clássica do telão pintado ao fundo, ao qual acrescentam praticáveis e outras formas abstratas e neutras, os simbolistas apostam na pictorialidade da cena, compondo ambientes, sensações e estados de espírito suscitados pelas palavras ali proferidas. O raciocínio arquitetônico de Appia, articulando fatores como a “[...] estruturação das três dimensões do espaço cênico, modulação das formas e dos volumes, cheios e vazios, exploração dos potenciais expressivos da verticalidade e da horizontalidade, jogando com planos oblíquos, ou contra eles.” (ROUBINE, 1998, p.137), é exemplar e permanece influenciando cenógrafos e encenadores até hoje.

A contribuição de criadores como Meyerhold e Brecht está na transformação do palco em área de jogo (dos atores, do texto e de todos os signos), que se expõe como espaço regido por convenções, acionado por estruturas e maquinarias projetadas para iludir. A ilusão do palco naturalista é substituída pela consciência e ludicidade de um palco teatral, metalinguístico, que se assume como palco, lembrando aos espectadores que são espectadores, que estão em um teatro, assistindo à realização de uma obra de arte.

Contudo, é na contemporaneidade que a experiência espacial do teatro se potencializa, continuando pesquisas iniciadas nos séculos anteriores, e indo além, a partir de mudanças de paradigmas, como as mencionadas na nossa introdução. Liberta da devoção ao texto literário e suas arbitrariedades, a encenação pode explorar mais profundamente suas especificidades, sendo a espacialidade um de seus pilares. Lehmann (2007a) indica algumas dessas passagens. Se no teatro dramático o espaço é metafórico, ou seja, representa sempre algo fora dali (enquanto signo), no teatro pós-dramático o espaço é metonímico (operando por contiguidade):



Na qualidade de janela perspéctica, o teatro dramático é símbolo: suas tábuas sempre significam o mundo. (...) Já no teatro pós-dramático o espaço se torna uma parte do mundo, decerto enfatizada, mas pensada como algo que permanece no *continuum* do real: um recorte delimitado no tempo e no espaço, mas ao mesmo tempo continuação e por isso fragmento da realidade da vida (LEHMANN, 2007a, p. 267 e 268).


O espaço e o cenário não mais se remetem apenas a algo exterior, fictício, mas constituem-se como materialidade imediata, realidade poetizada. À função simbólica do objeto teatral (por exemplo, um tecido azul estendido no chão representa um rio e, ao mesmo tempo, simboliza a superação psicológica que deve ser empreendida pelo personagem ao longo de sua jornada) soma-se a dimensão sensorial, concreta dos materiais (o tecido não deixa de ser tecido, trama de fios tingidos, toque macio, opacidade, aumento de temperatura...).

Da mesma forma, se para o teatro dramático a proporção visual e a distância ideal é a média (nem muito perto, nem muito longe), gerando o espelhamento e a desejada identificação entre público e personagem, o espaço pós-dramático alterna-se em superlativos: ora a proximidade física entre atores e espectadores é levada ao extremo, ora as dimensões da área cênica são tão grandes e/ou tão profundas em cenas simultâneas que a plateia não tem apreensão de todos os detalhes ali apresentados. O importante é perceber como esse redimensionamento espacial impede a simples transmissão de significados (KOWZAN, 1978) e gera uma cena na qual o primordial é a experiência, a vivência e o compartilhamento de energias e sensibilidades.

O cenário deixa de ser apenas (embora também o seja) elemento de ilustração das indicações do texto ou veículo significativo para a transmissão de informações sobre a localização geográfica e histórica das situações do enredo, e insurge-se como dramaturgia autônoma – dramaturgia visual. O tratamento da cena como superfície e área pictórica (pintura cênica) através de ações de molduragem; a construção pelo

*environment*/especialização (COHEN, 1997); a criação de obras em site *specific* (LEHMANN, 2007a, p. 281) são alguns dos procedimentos para a instauração de uma experiência espacial alargada e provocadora.

Não é difícil perceber que, com estes parâmetros diferenciados, os tipos de palcos fixados anteriormente não dão conta de todas as necessidades (técnicas, estéticas, ideológicas) da cena contemporânea – embora todos ainda sejam amplamente utilizados, principalmente o palco italiano e o chamado espaço múltiplo. A busca por espaços não convencionais, alternativos é, portanto, inevitável. Mas essa busca não se resume ao encontro de galpões ou outras construções amplas para a instalação de aparatos cênicos convencionais (numa relação de inquilinato), nem mesmo resulta na opção oportunista por um teatro de rua. Pesquisar, encontrar e ocupar novos lugares para a prática cênica implica estabelecer um diálogo efetivo com a cidade e seus habitantes, com a pólis.



Além da estrutura arquitetônica ou dos delineamentos urbanísticos, as dinâmicas sociais e culturais são o material que permitem pensar a cidade como tecido. É da observação das diferentes superfícies da cidade, a saber, sua dimensão geográfica, sua dimensão edilícia, seus fluxos e contrafluxos, sua textura política, que podemos considerar a fala teatral que emerge da sobreposição destes elementos. (CARREIRA, 2008, p. 67).

Espetáculos como os do Teatro da Vertigem, por exemplo, realizados em igrejas, hospitais, presídios, prédios comerciais e rios, utilizam-se dos diferentes espaços não como suporte neutro para construções sígnicas posteriores, mas como material poético, pleno de história e de singularidade.

E se a história do espaço cênico e do próprio teatro é marcada pela constante evolução das tecnologias (dos edifícios, do maquinário, dos tecidos, dos materiais para confecção de

cenários e adereços...), a revolução digital iniciada no final do século XX abre novos e férteis caminhos de exploração artística. O espaço cênico, enquanto lugar palpável ocupado pela presença física de atores e espectadores, é um dos elementos mais repaginados. A utilização dos espaços e suporte midiáticos, tecnológicos, virtuais (vídeo, rádio, internet, *live streaming*, transmissão de dados via satélite, *softwares*, holografia, etc.) é apontada por Cohen como uma das principais características das artes cênicas contemporâneas, ou, em suas palavras, do pós-teatro:

A relação axiomática da cena: corpo-texto-audiência, enquanto rito, totalização, implicando interações ao vivo é deslocada para eventos intermediáticos onde a telepresença (*on line*) espacializa a recepção. O suporte redimensiona a presença, o texto alça-se a hipertexto, a audiência alcança a dimensão da globalidade. Instaure-se o topos da cena expandida: a cena das vertigens, dos paradoxos, na avolumação do uso do suporte e dos mediadores, nas intervenções com o real. Gera-se o real mediatizado, o hiper-real, elevado ao paroxismo pelas novas tecnologias onde suportes telemáticos, redes de ambientes WEB (internet), CD-Rom e hologramas simulam outras relações de presença, imagem e recepção (COHEN, 2003, p. 88).

O espaço cênico contemporâneo – aberto, fechado, real, virtual, público, privado, autorizado, interdito – é, acima de tudo, dramaturgia, pois tem fala e discurso; é atuante, como os atores, pois age, transforma e se transforma; é, enfim, encenação, pois abraça e conecta todos os outros elementos, inclusive o público, num todo heterogêneo e pulsante.



## 4.2 ILUMINAÇÃO

Já vimos que, para Roubine (1998), a criação e o desenvolvimento da iluminação elétrica, na segunda metade do século XIX, foi um dos principais fatores que contribuíram para o surgimento do diretor, da encenação moderna. Isso porque os recursos tecnológicos proporcionados pela luz elétrica revolucionaram o modo de ver o mundo e, em especial, a cena. Ao contrário da iluminação por velas ou a gás, a luz elétrica é facilmente manipulável e oferece um sem número de possibilidades de uso. Com a iluminação elétrica, é possível pensar sobre e escolher o que mostrar, o que não mostrar, e como mostrar. Manipula-se o olhar do espectador, dirige-se a sua atenção.

Além do aspecto funcional primeiro da luz (clarear áreas, corpos e objetos, tornando a cena visível ao espectador), a iluminação cênica possui atributos poéticos fortíssimos dentro de um espetáculo. A iluminadora e diretora brasileira Cibele Forjaz aponta alguns deles:

Através do movimento da luz, podemos transformar o espaço e o tempo da ação, relacionar elementos presentes na cena ou isolá-los, separando-os no espaço ou no tempo; quebrar, interromper ou impulsionar a ação dramática; reforçar ou revelar a ilusão; mudar o código de leitura da 'realidade' para a 'ficção' e vice-versa; revelar a presença do espectador no mesmo local dos atores, o que evidencia o ato teatral, ou ao contrário enviá-lo para outra dimensão através de atmosferas oníricas; tudo isso, no tempo de acender ou apagar uma lâmpada (FORJAZ, 2008, p. 171).

Assim como o do cenógrafo, o trabalho do iluminador está intrinsecamente ligado ao do encenador: à instauração de um ambiente teatral e suas transformações ao longo da apresentação, entendendo que o escuro, enquanto inverso, oposto, negativo, também é luz: o ver e o não ver, o explícito e o

implícito, o público e o segredo. O que se coloca em jogo, portanto, é a percepção visual e, principalmente, a ativação da sensibilidade do espectador no instante da encenação.

Se a cena naturalista exige uma luz atmosférica, sutil, que se confunde com a luz natural (do sol e da lua, mas também de fontes artificiais não teatrais, como luminárias caseiras, castiçais, etc.), as experiências simbolistas de Appia e Craig mostram como a iluminação, além de fazer ver o espaço, também o cria. A luz, dinâmica e sorradeira, delimita áreas bi e tridimensionais, cria sombras e contornos, aumenta e diminui volumes, deforma corpos. E mais: em um teatro cujo objetivo principal não é mais a ilusão e a contação de histórias, a luz (em conjunto com o cenário, o figurino e os outros elementos) ganha *status* de dramaturgia visual, estabelecendo a materialidade efêmera da cena, propondo significados e diálogos próprios.

É interessante lembrar que a luz, qualquer luz, não é apenas visual, ela é também tátil, pois, ao ser gerada, produz calor. Ela é produto de reações químicas e físicas que geram calor, que se propaga e atinge física e concretamente os corpos à sua volta. Luz é onda, é matéria que lambe e lambuz a pele do ator (uma pele pronta para ser vista), dos objetos e do público que ali coabita.

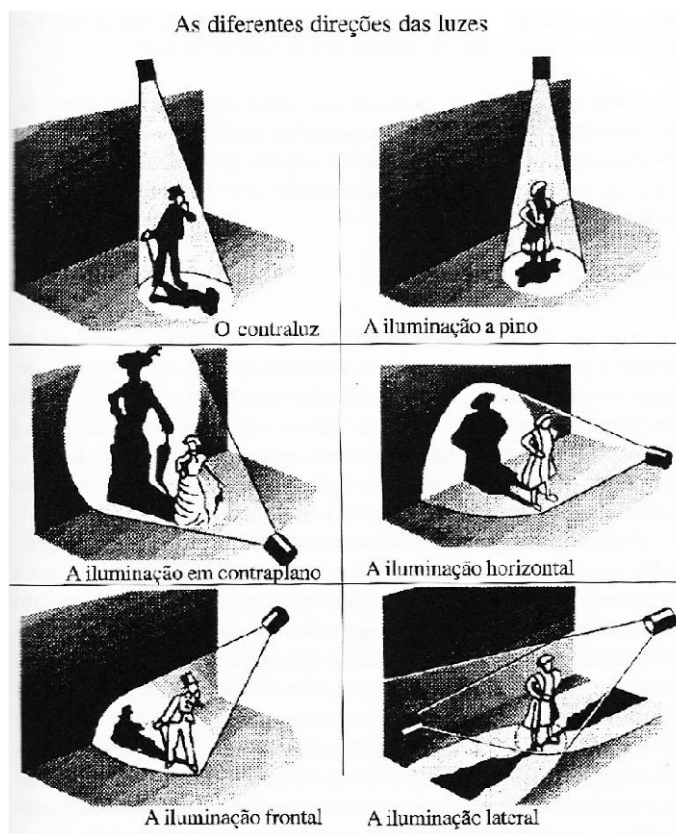
Tecnicamente, o iluminador, ao criar, montar e operar a luz de um espetáculo, deve levar em consideração quatro fatores: A) o tipo de equipamento utilizado (refletores profissionais como PC, Elipsoidal, *Set Light*, PAR, *Moving Light* e outros, fontes luminosas não específicas como luminárias, lanternas, velas, projeções, etc.); B) a posição dos refletores e demais fontes luminosas (a altura e a distância em que é colocado o refletor, a direção para onde o equipamento está apontado, a angulação da fonte em relação ao objeto a ser iluminado, etc.); C) a cor da luz (cores quentes como vermelho e amarelo, cores frias como azul e verde, os efeitos da incidência da cor da luz sobre a cor dos figurinos, da maquiagem e do cenário); D) o movimento do fecho luminoso (a velocidade e o ritmo do acender e do apagar, intensidades de luminosidade, alterações de foco, etc.). Diferentes combinações destas variantes produzem texturas e

A física contemporânea considera que a luz é, ao mesmo tempo, onda e matéria.

Informações técnicas atualizadas sobre equipamentos e instalações, e também discussões especializadas na área de iluminação cênica podem ser encontradas no site da Associação Brasileira de Iluminação Cênica – ABRIC ([www.abric.org.br](http://www.abric.org.br)) e na revista Luz e Cena ([www.musitec.com.br/luzecena](http://www.musitec.com.br/luzecena)).

A figura apresentada a seguir ilustra algumas das diferentes direções das luzes (PAVIS, 2005, pg. 183).

efeitos visuais específicos, gerando diferentes emissões sígnicas e estados de percepção e sensação diversos.

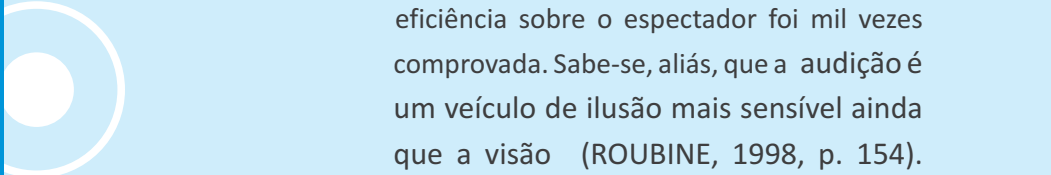


Misto de artista e técnico, o iluminador, ao trabalhar em sintonia com o encenador, deve levar em consideração e articular aspectos que vão desde o conhecimento sobre as instalações elétricas até a discussão semiológica dos elementos poéticos da cena e seus efeitos visíveis e subjetivos sobre os atores e o público. Por isso mesmo, estar sempre atento e aberto às inovações tecnológicas da área também é fundamental para a prática artística do iluminador.

Entenda-se por tecnologia não só as pesquisas de ponta, *high-tech*, mas também a *low-tech*, o desenvolvimento de soluções técnicas específicas ao fazer teatral, muitas vezes, a partir de descobertas prosaicas.

### 4.3 SONOPLASTIA

Um espaço, com efeito, não se define apenas pelos elementos visuais que o constituem, mas também por um conjunto de sonoridades, características ou sugestivas, que tecem para o ouvido uma imagem cuja



eficiência sobre o espectador foi mil vezes comprovada. Sabe-se, aliás, que a audição é um veículo de ilusão mais sensível ainda que a visão (ROUBINE, 1998, p. 154).

A partir desta afirmação, podemos começar a entender a importância da sonoplastia – enquanto encadeamento temporal de sons, ruídos e músicas, ao vivo ou gravados – dentro de um espetáculo. Atuando junto ao cenário e à iluminação na criação de ambientes, atmosferas, de texturas sensoriais, de contextualizações semióticas, a sonoplastia é um poderoso veículo de construção e transmissão de sentidos. Invisível mas onipresente, ela incita e conduz emoções, atingindo o público de maneira direta e, se assim o quiser, discreta.

São muitas as funções exercidas pela sonoplastia em um espetáculo, e elas variam de acordo com as escolhas estéticas da encenação. A criação de uma paisagem auditiva (de acordo com o projeto naturalista de Stanislavski, por exemplo) localiza e dá vida ao espaço: o apito de um trem demonstra que há uma linha férrea em atividade por perto, o som de grilos (talvez associado à uma luz azul que toma o espaço) indica que é noite, o barulho de passos e chaves revela que alguém se aproxima do outro lado da porta para abri-la. Neste caso, a ilustração de uma situação através de efeitos sonoros reforça a ilusão pretendida.

A trilha sonora pode sublinhar uma cena, redundando os demais elementos que a compõem, mas também pode se colocar como contraponto, invertendo e subvertendo o sentido original apresentado pelos outros signos – o espectador é surpreendido pelas várias camadas de significação da obra. Os *songs* de Brecht (músicas cantadas pelos próprios atores), por exemplo, teciam comentários irônicos sobre as situações retratadas pela cena, quebrando o ritmo do enredo e incitando a reflexão crítica sobre os fatos ali expostos (PAVIS, 2005): a música como texto, assumindo para si formas e funções antes exclusivas da dramaturgia verbal. Sublinhando ou contradizendo, a sonoplastia pontua o espetáculo, estabelecendo ritmos, velocidades, rupturas, intensificando, diluindo e misturando sensações.

A matéria-prima do som é ar e tempo. Espaço e tempo. À medida que a linguagem sonora na experiência pós-dramática está liberada de **funções** subalternas de apoio de **alguma** ideia, sensação verbal, ela pode tornar-se realmente uma experiência temporal. A música dramática tradicional é **usualmente** revisitada para **localização** geográfica, localização temporal, estabelecimento de um mood, uma **sensação** geral ou específica de determinada situação ou personagem, representativa, quando não apenas **ilustrativa** (TRAGTENBERG, 2008, p. 178).

Os grifos são do autor.

Para além de suas possíveis significações, o som também é palpável, sensação física (ondas que se propagam no ar; matéria agindo diretamente nos corpos). A experiência sonora é também experiência do corpo que se percebe vivo, pulsante, ritmado e ritmador, vibrado pelas ondas de uma energia que não é sentida apenas pelo ouvido, mas por todos os órgãos. Os sons afetam os corpos, chacoalham as mentes, tangidos no tempo da encenação. A integração entre partitura sonora e partitura visual proposta por Artaud (ROUBINE, 1998) pode ser levada às últimas consequências: uma cena que explode em imagens e forças que atravessam e ultrapassam todos os suportes, todos os sentidos.

Questões técnicas e tecnológicas também influenciam fortemente as possibilidades criativas e formais do sonoplasta: os desafios da execução de músicas ao vivo e sonorizações em uma apresentação; os diferentes aparelhos e *softwares* de captação, edição e gravação de sons; as adequações necessárias entre as características da trilha composta e os equipamentos disponíveis para sua reprodução; eventuais negociações de direitos autorais com os compositores (e seus representantes legais) das músicas escolhidas. Vicissitudes de uma profissão que participa

ativamente na construção do espetáculo, e que deve equalizar poeticamente elementos complexos e divergentes.

## 4.4 FIGURINO E MAQUIAGEM

### O Figurino

O figurino (assim como a maquiagem) é um elemento que está diretamente relacionado com o corpo dos atores e atrizes. Logo, poderíamos facilmente concluir que sua função mais direta seria a de vestir. A questão, porém, é bem mais ampla, pois tudo o que é colocado em cena passa a ser imediatamente um signo que emana sentidos (KOWZAN, 1978). Ou, como diria Renato Cohen (1998), um *leitmotiv* – um vetor que conduz sensibilidades, e participa da construção da rede de significações da cena. E, além disso, o nu – ou seja, a ausência de vestimenta – também torna-se figurino quando apresentado em cena.

No Dicionário de Teatro, uma das problematizações que iniciam o verbete sobre o Figurino dilata nosso tema de discussão: “Desde que aparece em cena, a vestimenta converte-se em figurino de teatro: põe-se a serviço de efeitos de amplificação, de simplificação, de abstração e de legibilidade” (PAVIS, 1999, p. 168). Patrice Pavis tenta condensar em linhas gerais quais seriam as funções do figurino no teatro. A amplificação, a simplificação, a abstração e a legibilidade seriam efeitos trabalhados através deste signo, e modos pelos quais os sentidos da obra teatral como um todo podem ser compostos e, assim, transmitidos ao público no momento da apresentação. O autor ainda esclarece que “[...] a escolha do figurino sempre procede de um compromisso de uma lógica interna e a referência externa [ao espetáculo].” (PAVIS, 1999, p. 169). A lógica se refere às semelhanças e oposições das formas, materiais, cortes, cores (em relação a outros figurinos e elementos da cena), e a segunda pode ser comparada aos referenciais históricos e às outras questões da realidade exterior.

São vagas ainda, por essa premissa, a quais questões da realidade exterior o figurino pode se remeter. Afinal, o tema do que seria ou não real mobiliza grande parte da história do pensamento filosófico, e, portanto, não é nada fácil de definir.

Como vimos no capítulo sobre atuação, o teatro respondeu de formas diversas às expectativas de imitação da realidade, e desde o Modernismo deixou de se comprometer com tal demanda, criando outras lógicas de significação. Segundo Amábilis de Jesus da Silva, “[...] o rompimento do figurino com a narrativa psicológica apontou um novo olhar para a pesquisa do figurino teatral e um novo paradigma na relação entre diretor [encenador] com o(a) figurinista.” (SILVA, p. 847, 2002). Este rompimento a que a pesquisadora se refere, liberou a criação do/da figurinista para além da mera caracterização de personagens – com as indicações fiéis de idade, sexo, classe, etc, que tal tarefa solicitara anteriormente. Para Jean-Jacques Roubine (1998), a cada geração, o público tem sido cada vez mais capaz de compreender e de aceitar as mais diversas opções de figurino:


O figurino pós-naturalista, cuja matéria-prima é, talvez, mais significativa que sua cor (Brecht, Planchon, Mnouchkine, etc.), a vestimenta ritualística das cerimônias inspiradas por Artaud, onde nada se exhibe além de uma pura suntuosidade, o figurino estilizado e sugestivo, com todas as variantes que se possam imaginar, de Vilar a Ronconi, e de Chéreau a Grotowski a roupagem abstrata, mitológica, que se vincula intimamente à opção cenográfica de Appia, de Craig, de Wieland Wagner ou do próprio Grotowski, ou mesmo a ausência de qualquer roupa em cena, como no Living Theatre [...] A única opção que o espectador contemporâneo recusaria certamente, seria a da insignificância decorativa. (ROUBINE, 1998, p. 153).

Em relação às pesquisas contemporâneas da cena, é evidente o não comprometimento e até mesmo o afastamento proposital de um sistema que soe, ao fim e ao cabo, completamente decifrável, e no qual todos os elementos do espetáculo corresponderiam a um suposto referente direto e inteligível. Por exemplo: o personagem X está trajando um vestido vermelho; ao invés de nos aliviarmos em saber que X é uma



mulher, pois está de vestido, este mesmo personagem poderia estar sendo realizado por um homem, e então nossas certezas acerca da identidade do suposto personagem viriam abaixo. E se esse mesmo vestido vermelho fosse trajado por outros atores e atrizes durante a peça, estaria significando ainda outras coisas, e dessa repetição poderíamos suscitar vários outros sentidos, obviamente não literais ou facilmente racionalizáveis.

Estes e outros deslocamentos são viáveis através da composição do figurino, pois, como diz Stephan Baumgärtel, o teatro contemporâneo preza pela não compreensão, já que por esta via “[...] permite que as sensações e percepções não-cognitivas possam intervir nos padrões de observação estabelecidos.” (BAUMGÄRTEL, 2007, p.134). A não utilização do figurino como caracterização inteligível abre espaço para a significação em outros níveis, propondo até mesmo interferências no processo de criação do elenco, já que o corpo e matéria do figurino interagem:



[...]quando o figurino deixa de ser apenas um apêndice (muleta) para o trabalho do ator, surge a intrincada relação de autoria, pois advém desta ordem o que denomino figurino-dramaturgia, ou seja, o figurino que toma funções de uma dramaturgia não textual, quando renuncia a caracterização em favor da presença semântica. (SILVA, 2002, p. 847)

A autora nos aponta a possibilidade dramatúrgica do figurino, não só pela visualidade que carrega, mas pelo que é capaz de suscitar no elenco enquanto ações efetivas. O figurino é, num amplo sentido, capaz de interferir na emanção de significações da peça, numa relação não mais subordinada a uma narrativa maior, tradicionalmente advinda do texto escrito. Dito de outra maneira, o figurino pode propor questões e problemas para serem resolvidos cenicamente pelos atores e atrizes, e assim, configurar um importante elemento na rede de significações do evento teatral.

No Brasil, um dos primeiros artistas a explorar o potencial temático do figurino, gerando alterações no seu próprio corpo e



no corpo do público, foi Flávio de Carvalho (1899-1973). Após publicar uma série de artigos no *Diário de São Paulo*, nos quais expunha suas ideias sobre o vestuário, Flávio realizou a “Experiência nº 3” (outubro de 1956), que consistiu numa intervenção nas ruas de São Paulo, na qual o artista trajava saia, meia arrastão e blusa – todas projetadas cuidadosamente por ele. Segundo Carvalho, “[...] é o traje que mais forte influência tem sobre o homem porque é aquilo que está mais perto de seu corpo, e seu corpo continua sendo a parte do mundo que mais interessa ao homem.” (CARVALHO *apud* COSTA, 2009, p. 51). O trabalho de Flávio de Carvalho que está, segundo Renato Cohen (1998), no limite das artes cênicas, num campo pára-teatral – alinhado com as performances e ações das vanguardas artísticas como o Futurismo, Dadá e Surrealismo – indica ao teatro caminhos pelos quais as significações podem ser construídas e estimuladas através do figurino. Para Cacilda Teixeira da Costa, ações como a de Carvalho cruzam “[...] diferentes campos do conhecimento, como a psicologia, sociologia, antropologia, história do vestuário e do teatro.” (COSTA, 2009, p.51,).

O/a figurinista utiliza conhecimentos de todas essas áreas, sendo muito mais que alguém que entende de moda. Ele/a precisa construir uma rede de tensões entre significantes, que interferirão nos corpos dos atuantes (e, por consequência, nos corpos do público), lidando com emanções e variantes de sensibilidade. A esta intrínseca relação entre o figurino e o estado corporal, no qual o primeiro age diretamente no segundo, Amábilis de Jesus da Silva denomina de *Figurino Penetrante*:

Tendo como aporte o figurino que penetra, perfura, marcheta ou invade o corpo, intento discutir a função do figurino de impulsionador da ação. Privilegiando a relação de contato e não mais de caracterização e materialização da subjetividade de um corpo-outrem, proponho observar o figurino que se põe a serviço dos estados do corpo-atuante, fazendo-os emergir, fazendo-os visíveis, perceptíveis. (SILVA, 2011).

Outras formas de criação de dramaturgia são possíveis, além da verbal (palavras). Todos esses elementos dos quais já falamos (espaço e cenário, iluminação, sonoplastia) carregam a potencialidade de emanar sentidos, compondo o espetáculo. O/a encenador/a irá manejá-los de acordo com seu projeto cênico, baseado ou não em um texto previamente escrito. Continuemos a refletir sobre essas questões ao discutirmos os usos da maquiagem no teatro.

## A Maquiagem

A maquiagem está presente na história da humanidade em diversas situações que se encontram fora de um contexto cotidiano ou ordinário. Muitas vezes aplicada para fins rituais, embelezando, conferindo *status* ou disfarçando a imperfeição, a maquiagem parece emprestar valor diferenciado a quem a utiliza. Somente após a II Guerra Mundial, esse item tornou-se mais corriqueiro e acessível praticamente a toda população. Porém, seu uso – desde a versão mais barata até a super luxuosa – demarca bastante bem as semelhanças e diferenças de grupos sociais e classes entre as pessoas, de acordo com as variações de preço. Veremos que, apesar de algumas especificidades que lhe são cabíveis, maquiagem está bastante ligada ao figurino: muitas vezes esses elementos caminham juntos e até mesmo indistintamente.

A utilização da maquiagem no teatro teve, ao longo dos tempos, variadas funções. Todas elas se encontram presentes nas práticas cênicas contemporâneas, que releem suas aplicações, dando-lhes significados distintos. Pavis (1999) enumera algumas dessas funções: embelezar (disfarçando imperfeições), codificar o rosto (como em algumas tradições orientais que possuem um sistema visual para cada tipo de personagem), teatralizar a fisionomia (mantendo caretas produzidas pelos atores, ressaltando expressões, mascarando), ou estender a maquiagem ao corpo (quando maquiagem e figurino se confundem e se complementam). A maquiagem no corpo funciona mais ou menos como um figurino, e começa a ser assim utilizada desde que o corpo à mostra passou a ser mais aceito no teatro (ainda que num sentido de contestação).

O autor sustenta, também, que a evolução da maquiagem estaria diretamente relacionada à evolução das técnicas de iluminação, já que o resultado visual pretendido acontece apenas mediante a interação dos materiais aplicados à pele (suas cores, efeitos de claro/escuro, texturas, etc) com os desenhos e intensidades da luz na cena.

A maquiagem cobre a pele, e como o figurino, pode impulsionar e provocar ações para o elenco. Do mesmo modo, também sofre os efeitos das ações cênicas: o corpo em cena está vivo, não se comporta como uma pintura estática, uma tela que obedece às instruções do pintor. O corpo, em toda sua organicidade, responde aos estímulos das ações, produzindo calor e suor – desgastando a maquiagem. Este desgaste, muitas vezes, é visto como imperfeição no uso da técnica, precisando ser disfarçado; em outras, é simplesmente negligenciado. No entanto, pode ser, em certas propostas, utilizado a favor da semântica cênica, evidenciando a organicidade dos corpos ali expostos, ressaltando a presença humana, numa atitude superlativa.

Pudemos perceber, até agora, que o conjunto dos elementos é muito valioso para a construção das redes de significações da cena, mas, por vezes, é difícil diferenciar e delimitar onde inicia a especificidade de um elemento cênico, e onde começa a de outro. Esse é o caso das relações entre figurino e maquiagem, por exemplo, os quais, algumas vezes, podem funcionar até mesmo como partes do cenário, modificando o espaço, as cores, texturas, etc. Quando pensamos que, além de tudo, existe a iluminação incidindo sobre a cena, remodelando-a – atores e atrizes movendo seus corpos (corpo/voz/sensibilidade) neste ambiente, no qual também se encontra o público –, entendemos como é pulsante esse espaço: sua visualidade e sonoridade; concretude e efemeridade.

Nossos esforços de tentar delimitar as funções e usos de cada elemento cênico são mais do que tudo didáticos, e baseiam-se em experiências já vividas ou relatadas por diversos artistas e autores. Não podem, portanto, ser encaradas como regras, mas como reflexões que visam estimular novas tentativas e experiências.

Passemos, portanto, a uma análise sobre a dramaturgia e os processos criativos que envolvem sua composição. Alguns pontos de nossas reflexões até aqui serão retomados, e poderemos, assim, avançar nas nossas discussões.

## 4.5 DRAMATURGIA

O termo dramaturgia oferece uma gama muito grande de variações, com diferentes interpretações de seu significado ao longo dos tempos. Tentaremos aqui fazer uma breve explanação sobre formas de utilização do texto em cena: um dos elementos que compõem a encenação, aparecendo visual, sonora ou conceitualmente na peça teatral.

Até final do século XIX (com o surgimento da figura do encenador) o dramaturgo era considerado o autor da peça teatral, que, por sua vez, era a denominação adotada exclusivamente para o texto escrito. A realização do texto em cena era considerada a representação da peça. A feitura, por atores, da obra teatral era entendida apenas como uma vivificação do sentido prévio e original da peça. Dentro deste viés do sentido de dramaturgia, a cena deve ser a fiel ilustração de um texto, esse sim considerado uma obra de arte. Na França do século XVII, chegou-se a estabelecer regras muito claras, tanto para a escrita de peças quanto para as representações. Segundo Pavis, nesses moldes, o mundo deveria “[...] ser esboçado dentro de certos limites bastante estritos: uma duração [da ação narrada] de vinte e quatro horas, um local homogêneo, uma apresentação que não choque nem o bom gosto, nem o bom-tom, nem a verossimilhança.” (PAVIS, 1999, p. 155). Sobre a aplicação de tais regras, Roubine diz que

Acima de tudo, o aristotelismo francês impõe duradouramente a ideia de que a obra de arte só pode atingir a perfeição com a condição de se reconhecer e pôr em prática o conjunto das leis que permitem tal realização. Nada é mais distante do espírito clássico do que a ideia de uma inspiração original que extraia

de si mesma suas próprias regras. E ele fez dessas leis não meras orientações que cada um poderia seguir a seu bel-prazer e adaptar a necessidades específicas, mas imperativos que não podem ser infringidos (2003, p. 25).

Apesar de não mais haver um apego dos criadores em relação às unidades de tempo, ação e lugar, é comum, ainda hoje, esse entendimento sobre a dramaturgia (entre artistas, críticos, pensadores e até mesmo uma parcela do público), que valoriza o conteúdo presente no texto (como algo referente ao mundo exterior à dramaturgia em si) e a bem construída verossimilhança, aqui entendida como o ato de fazer com que as relações da peça com o mundo sejam verdadeiras, necessárias, coerentes, plausíveis e inteligíveis.

Estes conceitos são bastante caros ao teatro dramático, cuja produção dramaturgic – textual, por princípio – se esforça em produzir personagens e colocá-los em choque, estabelecendo relações de ação e reação fundadas numa ideia de causalidade. A noção de conflito (apresentado, desenvolvido e resolvido) torna-se, então, o motor principal da ação, do drama, que antevê e determina a sua representação em cena.

De acordo com a teoria clássica do teatro dramático, a finalidade do teatro consiste na apresentação das ações humanas, em acompanhar a evolução de uma crise, a emergência e a resolução de conflitos. [...] Há conflito quando um sujeito (qualquer que seja sua natureza exata), ao perseguir certo objeto (amor, poder, ideal) é ‘enfrentado’ em sua empreitada por outro sujeito (uma personagem, um obstáculo psicológico ou moral). (PAVIS, 1999, p. 67).

Uma importante reação à cartilha do teatro dramático e à obsessão pela *pièce bien faite* (peça bem feita) é a proposta brechtiana de um teatro épico. Para Brecht, pensar a dramaturgia era pensar não só o texto verbal e sua fábula, mas também todos

As unidades de tempo, ação e lugar são interpretações feitas a partir da *Poética* de Aristóteles. Nesta obra, o autor ressalta que a tragédia não deve ultrapassar o tempo de uma revolução solar. Também fala sobre a necessidade de que o poeta se atenha ao desenvolvimento de uma única ação, para que a narrativa não se perca e o efeito de catarse possa acontecer. Sobre o lugar da ação, Aristóteles não chega a falar nesses mesmos termos. Essas análises do filósofo grego acerca da arte de compor tragédias foram relidas a partir do Renascimento, e tomadas como regras do bom teatro a partir do século XVII na França. Por consequência, tornaram-se hegemônicas, sendo questionadas pelo drama burguês e o drama romântico, por volta do século XVIII. No entanto, foram radicalmente questionadas apenas os séculos XIX e XX. (ROUBINE, 2003).

Segundo o Dicionário de Teatro, “[...] para a dramaturgia clássica, a verossimilhança é aquilo que, nas ações, personagens, representações, parece verdadeiro para o público, tanto no plano das ações quanto a maneira de representá-las no palco.” (PAVIS, 1999, pg. 428).

os elementos da cena, baseado em uma nova visão da história e de sua representação no teatro: o raciocínio dramatúrgico perpassa todo o fenômeno teatral, borrando os limites entre escrita e encenação. O próprio Brecht esforçou-se em demonstrar as diferenças entre o teatro dramático (que ele chamou de aristotélico) e o teatro épico. Vale a pena, para isso, conferir o quadro apresentado por Pavis (1999, p. 111). (Grifos no original):

(1)	TEATRO DRAMÁTICO	TEATRO ÉPICO
	I. A cena (o palco)	
	A cena é o lugar da ação.	A cena não é “transfigurada” pelo lugar da ação; ela exhibe sua materialidade, seu caráter ostentatório e demonstrativo (pódio). Ela não encarna a ação, mas a mantém à distância.
	1. Acontecimento presente/passado	
	<p><i>O acontecimento se desenrola à nossa frente, num presente imediato.</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>– Quer-se fazê-lo reviver para nós.</li> <li>– Ele se limita a momentos excepcionais da atividade humana (crises, paixões).</li> </ul>	<p><i>O acontecimento passado é “reconstituído” pelo ato da narração.</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>– Quer-se expô-lo a nós “com vagar”.</li> <li>– Ele constitui uma “totalidade”; pode ser formado por um conjunto importante de fatos.</li> </ul>
	2. Ponto de vista da representação	
	A ação e sua reconstituição coincidem perfeitamente no tempo e no espaço; elas são apresentadas sob a forma de um intercâmbio entre um “eu” e um “tu” (“você”).	O narrador apaga-se diante do “ele” fictício das personagens. Distancia-se das ações das personagens que ele apresenta como vozes exteriores.
	II. Ação da fábula	
	Desenrola-se diante de mim, forma um conjunto que se impõe a mim e que não poderia ser retalhado sem perder toda a substância: “A ação dramática se move diante de mim” (SCHILLER a GOETHE, carta de 26 de dezembro de 1797).	O narrador não é apontado na ação e, sim, conserva toda a liberdade de manobra para observá-la e comentá-la: “Eu giro em volta da ação épica e esta parece não se mexer” (SCHILLER a GOETHE, carta de 26 de dezembro de 1797).
	III. Atitude do leitor-espectador	
	<i>Submissão</i>	<i>Liberdade</i>
	“[...] Fico fascinado pela presença sensível [do dramático], minha imaginação perde toda a liberdade, uma perpétua inquietude acende-se em mim e em mim se mantém; todo olhar para trás, toda reflexão me é proibida pois sou arrastado por uma força estranha [...]” ( <i>Ibid.</i> ).	“[...] Posso caminhar com um passo desigual, de acordo com minha necessidade subjetiva posso atrasar-me mais ou menos, posso andar para a frente ou para trás, quem conta [...] conserva uma liberdade serena” ( <i>Ibid.</i> ).
	IV. Atuação	
	A atuação é dada diretamente, como a ilusão de uma ação real.	O ator, por sua atuação épica, deve, se não impedir, ao menos tornar difícil a identificação contínua do espectador com sua personagem. Ele mantém a figura à distância, não a encarna e, sim, a mostra.



Esse pensamento teatral e dramaturgicamente tem uma aplicação imediata na forma como o texto se apresenta para o público: a palavra não é exclusiva da voz falada do ator, dos diálogos, ela também aparece em placas escritas, letreiros e nas músicas cantadas pelo elenco ou reproduzidas (músicas gravadas e executadas pela sonoplastia, vozes em *off*). No entanto, todos estes esforços não conseguiram libertar a encenação da dependência do texto (entendido como fábula construída a partir de personagens, diálogos e ações), vinculando o teatro épico à tradição do teatro dramático (LEHMANN, 2007a).

É interessante perceber como a produção dramaturgicamente influencia e é influenciada por todo o fazer teatral, saindo de seu pedestal (de onde ditava toda a razão de ser de um espetáculo) e multiplicando-se nos diversos suportes da encenação. Dramaturgia como estruturação signífica e relacional da obra, como vimos ao analisar o trabalho da encenação teatral. No teatro contemporâneo, a dramaturgia, mesmo quando se dedica a trabalhar com sua matéria-prima original – a palavra – utiliza-se de modo diverso tanto do teatro dramático quanto do teatro épico. Ciente da sua importante participação no processo de criação e de formalização do espetáculo, o dramaturgo não se porta mais como o único autor, como aquele que estabelece de antemão todas as discussões e encaminhamentos formais da peça. Ao contrário, suas contribuições (muitas vezes, decisivas) surgem mais como provocação de demandas e de estados criativos para os artistas e para o público. O texto assume, também, o seu aspecto concreto, material: a palavra como enunciação, comunicação, mas também como enigma, incompreensão, corpo concreto (auditivo, visual), que interage com os demais elementos de cena. O dramaturgo Heiner Müller afirma que um de seus objetivos é escrever textos impossíveis de serem encenados, e que, assim, forcem a criação de novas formas de se montar uma peça, de fazer teatro.

Um dos reflexos desta postura não determinista do texto teatral é a proeminência da figura do dramaturgo, que não escreve um texto prévio à encenação. Ele acompanha todo o processo de montagem – estudando, discutindo e propondo, aos

As propostas cênicas de Brecht encontram fortes paralelos no teatro elisabetano, nas montagens originais dos textos de Shakespeare, por exemplo.

Além dos personagens, da ação e das falas em si, o autor do texto pode exercer o seu poder através de indicações de cena explícitas. Essas indicações, chamadas de rubricas ou didascálias, são partes fundamentais do texto dramático, e aparecem, normalmente, entre parênteses ou em itálico, ao lado dos diálogos. Esse texto não se dirige à presumida plateia que assiste ao espetáculo, mas aos artistas que vão montar a peça, e que devem, em tese, seguir da maneira mais fiel possível estas instruções.

Como já dissemos, as concepções e ideias acerca da arte e do teatro coexistem, e a ampliação dos conceitos não deve ser encarada como uma evolução linear, mas como novas respostas a sensibilidades até então apenas latentes. Portanto, quando usamos a expressão teatro contemporâneo não estamos nos referindo a todo e qualquer teatro que se faça nos dias de hoje, mas a um teatro que se baseia em concepções contemporâneas do pensamento e que também desenvolve outras pesquisas no campo da dramaturgia – que diferem dos preceitos de filiação clássica e se propõem a dar passagem a afetos antes despercebidos. (ROLNIK, 2006).

Não cabe, aqui, apresentar trechos de textos como exemplos das variadas formas dramaturgicas. Tais exemplificações exigem análises específicas que extrapolam os limites deste estudo.

As realizações efusivas das vanguardas artísticas do início do século XX também demonstraram novas possibilidades do fazer cênico, baseado em estruturas dramaturgicas descoladas dos padrões vigentes. Um ótimo registro e análise das experiências e da produção textual deste período pode ser encontrado no livro: GARCIA, Silvana. *As trombetas de Jericó: teatro das vanguardas históricas*. São Paulo: HUCITEC; FAPESP, 1997.

poucos, palavras, textos, encadeamentos de ações – em sincronia com o desenvolvimento cotidiano do trabalho, atuando de forma orgânica e atualizada com o diretor, atores, cenógrafos, figurinistas, iluminadores, sonoplastas e demais integrantes da equipe. Nesta linha, não são raros os processos colaborativos de montagem, em que o próprio grupo (elenco e direção, em especial), de forma mais ou menos coletiva e não hierarquizada, assume a tarefa de elaborar e redigir o texto a ser utilizado em cena.

Radicalizando a abertura do conceito de dramaturgia, encontramos trabalhos que se utilizam de matrizes dramáticas completamente independentes da fabulação e mesmo da palavra (e de toda a sua carga linguística). A estruturação e roteirização do espetáculo a partir da utilização de *leitmotive* (COHEN, 1997), de procedimentos de composição como a *collage* (FERNANDES, 1996), e da construção pelo *environment/espacialização* (COHEN, 1997) são marcas do teatro contemporâneo. Junto aos elementos vistos anteriormente, a dramaturgia (em sua forma mais alargada) contribui de modo efetivo para a instauração da cena contemporânea, heterogênea, caótica e múltipla.




# CONSIDERAÇÕES FINAIS


Para finalizar este estudo, propomos uma ampliação da discussão para além dos limites estéticos do teatro, abordando seu caráter político. Importam, agora, as relações que a obra estabelece com a sociedade em que está inserida, com a *polis*, e com quem a compõe. Vamos percorrer, brevemente, um caminho que contempla diferentes visões sobre a política no teatro, visando compreender a pluralidade desse território.

Bernard Dort (1977, p. 365) introduz a questão da vocação política do teatro indicando o frequente equívoco de se tomar a expressão teatro político como sinônimo de teatro engajado, didático, de declarada tomada de posição. Para Dort, deve-se entender político como tudo aquilo que se relaciona com os interesses públicos, e que, portanto, o político do teatro está relacionado não apenas com a obra e o seu conteúdo, com a sua mensagem, mas abrange, globalmente, todo o exercício teatral fundado nas especificidades (estéticas, sociais) da relação entre palco e plateia.

Alinhado com a perspectiva de Dort, segundo a qual todo teatro é ontologicamente político, Denis Guénoun (2003) parte da tese de que toda a convocação pública de pessoas e a subsequente realização de uma assembleia é um ato político.



O que é político, no princípio do teatro, não é o representado, mas a representação: sua existência, sua constituição, 'física', por



assim dizer, como assembleia, reunião pública, ajuntamento. O objeto da assembleia não é indiferente: mas o político está em obra antes da colocação de qualquer objeto, pelo fato de os indivíduos se terem reunido, se terem aproximado publicamente, abertamente, e porque sua confluência é uma questão política – questão de circulação, fiscalização, propaganda ou manutenção da ordem (GUÉNOUN, 2003, p. 15).

O fenômeno teatral transborda os limites do espetáculo em si, fazendo com que sua força política perpassasse diversas instâncias para além do palco (no caso de haver, de fato, um palco). Assim, dizem respeito ao posicionamento político, questões tidas como extra-teatrais, como a escolha do tipo de espaço onde se realizará a encenação (a arquitetura do edifício, palco italiano ou não, espaço fechado ou aberto, disposição da plateia), a localização e o contexto histórico/social deste espaço (centro ou periferia, área nobre ou não, tipos de acesso, se o espaço é tradicionalmente dedicado à prática teatral ou não, qual o tipo de relação social que a cidade estabelece com o espaço), o valor do ingresso, a forma de divulgação do espetáculo, e, antes, as formas de financiamento da produção (estatal, privado, bilheteria) e a estruturação profissional e criativa da equipe (organização dos trabalhos, relações de poder, dinâmicas de criação, etc.). Enfim, tudo o que diz respeito, nas mais diversas esferas, às relações múltiplas que se estabelecem entre artistas, espectadores (efetivos ou potenciais), e todos aqueles que trabalham, direta ou indiretamente, no processo teatral.

Tanto para Dort quanto para Guénoun, o teatro proporciona à plateia uma experiência compartilhada. A experiência teatral é sempre uma experiência coletiva, na qual cada espectador, além de ver, ouvir e sentir as manifestações advindas da cena, quer também ver, ouvir e sentir os outros espectadores, gerando um sentimento de pertencimento, de reunião, de comunhão. A urgência de um estar-junto é a força que move e une as pessoas no fenômeno teatral. Segundo Maffesoli (2005), a grupalidade, o estar-junto antropológico é a força motriz do político. A negação da individualidade em favor de um espírito

de comunidade, de coletividade, de um corpo social faz com que a prática política seja fundada em um sentimento de fraternidade.

A arte, e, mais fortemente, o teatro, é responsável por evidenciar e potencializar o desejo do estar-junto que cimenta a vida social. Ele oferece, então, um lugar privilegiado para a confraternização, para o compartilhamento da experiência de coletividade. A assembleia (teatral) citada por Guénoun não é nada mais do que o exercício vivo do político, enquanto lugar para a deliberação, para a tomada mais ou menos explícita e consciente de posição, enquanto confronto e convivência direta com o outro, com o corpo social que define, por sua vez, o suposto corpo individual. O teatro como festividade, como tempo e espaço de relacionamentos difusos e/ou acentuados, como reunião acirrada e inflamável de subjetividades. Não é por acaso, portanto, que a atividade cênica é frequentemente alvo de perseguição, de controle e censura por parte de regimes totalitários, ditatoriais (de direita ou de esquerda), que percebem na reunião convocada pelo teatro um potencial e indesejável nicho de conscientização e resistência coletiva.

Além (ou aquém) desse caráter global, societal (MAFFESOLI, 2005) da manifestação política no teatro, muitos artistas, críticos e estudiosos consideram que um verdadeiro teatro político é aquele que expõe, em seu enredo e em seus personagens, temas e situações de interesse público a serem evidenciados e discutidos pela e para a audiência: é necessário incluir na cena a exposição, a reflexão e a disseminação direta de ideias sobre a vida pública. Um teatro de propaganda, de propagação ideológica, que faz referência explícita à realidade imediata. Dort (1977, p. 373-379) aponta a existência de dois caminhos do teatro político, de acordo com sua relação com a História: o caminho de Piscator e o de Brecht. O caminho de Piscator consiste em fazer do palco o local de uma história política total, completa. Em cena, estariam representados todos os conflitos históricos, com suas gêneses e desenvolvimentos, apresentando para o espectador uma visão panorâmica (fiel e, ao mesmo tempo, crítica) sobre os fatos. Brecht, ao contrário, não deseja circunscrever a História no palco, mas situar o palco e a plateia na História. O espetáculo não é uma representação, uma maquete do mundo e da história, mas uma produção artística que inscreve seus participantes no fluxo tumultuado da vida social: a

Numa confraternização não estão em jogo apenas sentimentos e atitudes cordiais, aprovativas e consensuais – o conflituoso, o irascível, o desmedido, o pulsional também fazem parte dessa dinâmica.

É bom lembrar que Dort escreveu os textos que compõem o seu livro entre as décadas de 1960 e início de 1970.

intenção é, acima de tudo, proporcionar à plateia reflexões que construam uma efetiva consciência histórica, desalienada, e coletiva.

O teatro político militante tem por objetivo propagar suas ideias aos mais vastos públicos, numa espécie de pedagogia teatral: fazer com que o espectador, a partir da vivência teatral, desenvolva sua consciência histórica, e seja capaz de reconhecer, em sua vida, as situações de opressão política abordadas pelos espetáculos, sendo insuflado de um espírito crítico e revolucionário. Contudo, ao se entender como portador de algum tipo de saber ou de consciência prévia que deve ser transmitida inteligivelmente, racionalmente ao público, ao estabelecer uma via unilateral de discurso, esse teatro corre o risco de reproduzir, em seu seio, práticas que teoricamente condena, como o dogmatismo, o autoritarismo, a hierarquização vertical, negando ou impedindo o fluxo multidirecional, a vivência orgânica, a potencialidade afetiva que o encontro teatral tende a instaurar.

Em outra direção, Lehmann defende que no teatro (pós-dramático) a política se funda na utilização dos signos e, principalmente, na sua prática, no seu modo de fazer – prescrevendo o que se poderia chamar de ética artística. Além da constituição mesma da prática cênica, a potência política do teatro emerge de uma hermenêutica das formas (FERNANDES, 2008), na qual a dinâmica dos signos e a materialidade da cena são importantes vetores do político. A tematização direta do político não torna o teatro político, e sim a forma com a qual a sua produção e os seus signos se manifestam, se articulam e contaminam todos os envolvidos, exigindo novas sensibilidades e posicionamentos. Nesse sentido, então, a política do teatro é uma política da percepção, ou seja, atua na problematização das formas tradicionais com que artistas e espectadores percebem, interagem e se colocam em relação à obra.

É só por meio de uma política da percepção, cujo nome também poderia ser *estética da responsabilidade*, que o teatro é capaz de reagir a isso. Em vez da dualidade enganosamente tranquilizadora de aqui e ali, interior e exterior, essa prática pode ter como centro a inquietante *implicação* recíproca de

*atores e espectadores na geração teatral de imagem, tornando novamente visíveis os fios arrebitados entre a percepção e a experiência própria (LEHMANN, 2007 a, p. 425).( Grifos no original).*

Uma das principais atribuições políticas do teatro é a “[...] abertura do procedimento logocêntrico, no qual predomina a identificação – abertura em favor de uma prática que não teme a suspensão da função de designação.”(LEHMANN, 2007a, p. 416). Essa colocação parece se chocar com a ideia de um teatro que quer promover na plateia justamente a conscientização racional dos processos históricos de poder. Talvez. Porém, o esfacelamento do fator logocêntrico não afasta espectadores e artistas da realidade empírica, nem das grandes discussões da política profissional (macropolítica), mas permite uma singular ampliação das suas faculdades perceptivas, aproximando-os de territórios mais oblíquos, subjetivos, que, sem dúvida, também participam ativamente da vida pública. A busca de uma arte da não-compreensão. (LEHMANN, 2007b) passa por aí, questionando a hegemonia de uma compreensão racional (logocêntrica) da realidade, colocando em perigosa evidência a sua fragilidade.

Lehmann tenta escapar da noção de que só é político aquele teatro que aborda os seus aspectos macroscópicos; em outras palavras, um teatro da macropolítica, que aborda e enfrenta as estruturas visíveis da realidade objetiva. Contudo, ao exortar uma política da percepção, o autor alemão parece não conseguir avançar na direção a que se propõe, revelando pouco refinamento no trato com o próprio conceito de percepção. Segundo Suely Rolnik (2006a), a percepção faz parte do terreno da racionalidade, da cognição, da linguagem, ou seja, é procedimento logocêntrico. Complementando e afastando-se da noção de percepção, Rolnik refere-se à capacidade de vibratibilidade do corpo, esta sim responsável pelo processamento inconcluso e vivo das sensações (da apreensão do mundo como campo de forças) em nível subjetivo, pré-racional.

No artigo *Geopolítica da cafetinagem* (2006b), Rolnik aprofunda aquilo que Lehmann apenas indica, quase sem

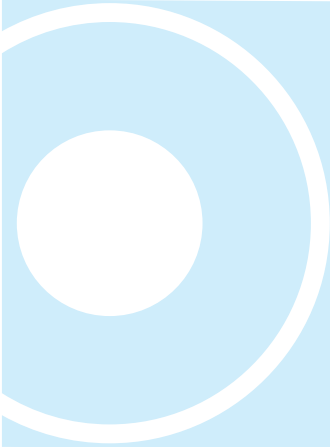
perceber: a constatação da existência de políticas de subjetivação, práticas sistemáticas que se transformam continuamente ao longo da História, procurando controlar e administrar os processos de subjetivação (de vibratibilidade dos corpos), com o intuito de viabilizar e de concretizar os regimes de poder no cotidiano de todos e de cada um. As políticas de subjetivação, que servem de base para a estruturação e validação dos vários regimes de poder, não figuram no campo macropolítico – são, antes de tudo, micropolíticas. Abre-se, então, uma nova e vasta frente de batalha política para o teatro: a micropolítica, na qual prática artística se depara com os incessantes processos de subjetivação (desterritorialização e reterritorialização) que constituem, de forma contínua e irrevogável, o estar-no-mundo.

Se uma das características principais do corpo vibrátil é a não-fixação da identidade (que permanece sempre aberta, sempre mutável, nunca catalogável), impedindo assim ações preventivas e previsíveis de controle (se o objeto a ser dominado muda constantemente de forma, como aprisioná-lo?), é interesse das estruturas vigentes de poder anular essa capacidade metamórfica da subjetividade (de uma subjetividade flexível).

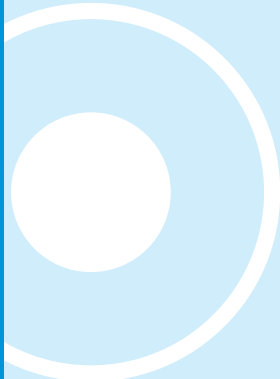
É que se abordarmos os regimes totalitários não em sua face macropolítica visível, mas sim em sua invisível face micropolítica, constataremos que o que os caracteriza é o enrijecimento patológico do princípio identitário. Isto vale tanto para totalitarismos de direita, quanto de esquerda. [...] Destrutivamente conservadores, os estados totalitários vão mais longe do que a simples desconsideração ou censura das expressões do corpo vibrátil: empenham-se obstinadamente em desqualificá-las e humilhá-las até que a força de criação, da qual tais expressões são o produto, esteja a tal ponto marcada pelo trauma deste terrorismo vital que ela acabe por bloquear-se, assim reduzida ao silêncio. (ROLNIK, 2006b).

O capitalismo cognitivo ou cultural (como face do capitalismo financeiro, ou neoliberalismo), que se instalou com vigor a partir da década de 1970, ao promover uma espécie de ascensão da imaginação ao poder, agencia os múltiplos processos de subjetivação (a antropofagia, os movimentos da contracultura, a criação artística, a investigação científica, a indagação filosófica...), enaltecendo-os, seduzindo-os e em seguida, capturando, clonando e vendendo-os como verdadeiros territórios-mercadoria: eis aí a cafetinagem em seu auge. A alienação promovida por esse regime não é apenas a alienação do trabalho e da consciência histórica – é também, e principalmente, a alienação da própria subjetividade, da capacidade de se permitir vulnerável, de deconstituir e reconstituir territórios singulares de existência, alienação do corpo em relação a si e aos outros, submetido desde a base ao controle estatal e de mercado.

Uma ação política por parte do teatro deve atuar enfaticamente, então, nas (micro)políticas de subjetivação, combatendo a raiz que nutre os sistemas de dominação macropolíticos. Importante é não pretender-se identitário, estável e detentor de verdades apriorísticas que devem ser transmitidas unilateralmente (isto implicaria numa negação da vibratibilidade de corpo artístico, que materializa ao vivo, enquanto modo de produção de pensamento, as transformações de textura sensível), e também escapar das seduções da cafetinagem neoliberal (que rotula e revende tudo nos supermercados de subjetividades).



A arte tem uma vocação privilegiada para realizar semelhante tarefa na medida em que ao trazer para o visível e o dizível as mutações da sensibilidade, ela esgarça a cartografia do presente, liberando a vida em seus pontos de interrupção, devolvendo-lhe a força de germinação – uma tarefa em tudo distinta à do ativismo macropolítico e irredutível a ela. Esta última se relaciona com a realidade do ponto de vista da representação, denunciando os conflitos próprios à



distribuição de lugares estabelecidos na cartografia vigente (conflitos de classe, de raça, de gênero, etc.) e lutando por uma configuração mais justa. Dois olhares distintos e complementares sobre a realidade, aos quais correspondem duas potências de interferência na mesma e que participam complementarmente na definição de seu destino. (ROLNIK, 2006b).

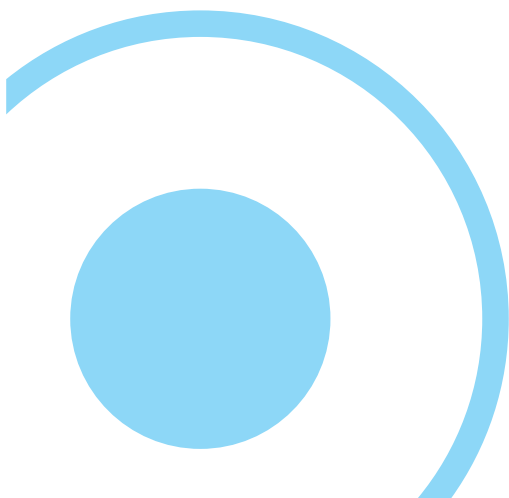
Assim configuram-se, em linhas gerais, as principais visões e estratégias políticas do teatro. O teatro como convocação e reunião pública de pessoas, como assembleia na qual é possível a deliberação sobre temas de interesse coletivo. O teatro como reafirmação do estar-junto, do corpo coletivo, social que incita e rege as forças pulsionais da socialidade. O teatro como ativismo, como local para a exposição e reflexão sobre aspectos macropolíticos, como epicentro de propagação didática de ações de resistência, revolucionárias. O teatro como experimentação formal, solicitando e criando novas sensibilidades, novas formas de expressão e percepção. O teatro como território materializado a partir da vibratibilidade dos corpos, lugar do sensível, interstício de ação micropolítica onde as forças de subjetivação têm trânsito livre e sobrevivem aos ataques e seduções constantes dos regimes de poder.

Diferentes posturas artísticas que marcam diferentes posturas políticas, e vice-versa. O exercício de observar o artista cênico sob esse viés proporciona uma abordagem mais profunda e articulada de suas criações, a partir das relações políticas implicadas na e pela obra.

Essas relações, sutis ou nem tanto, entre teatro e política não cessam a nossa discussão. Antes, funcionam como uma provocação e também como a abertura de um enunciado mais amplo, que só poderá ser respondido pelos sujeitos em suas práticas intelectuais, artísticas, filosóficas, cotidianas: afinal, qual o papel da arte, e mais especificamente, do teatro no mundo em que vivemos? E ainda: que mundo é esse que desejamos,



construímos diariamente, e quais são os teatros necessários para que ele se efetive, dando passagem a sensibilidades e desenhando novas paisagens, objetivas e subjetivas?





## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BANES, Sally. *Greenwich Village 1963: Avant- Garde, Performance e o corpo efervecente*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

BAUMGÄRTEL, Stephan Arnulf. Um teatro contemporâneo como laboratório da fantasia social: alguns apontamentos acerca do teatro chamado pós-dramático. In: *Urdimento – Revista de estudos em artes cênicas*. Vol 1, n. 09. Florianópolis: UDESC/CEART, 2007. Páginas 129 a 134.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Primeira versão. 1955. Disponível em: <<http://www.mariosantiago.net/Textos%20em%20PDF/A%20obra%20de%20arte%20na%20era%20da%20sua%20reprodutibilidade%20técnica.pdf>>. Acesso em: 10/01/2011.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido se desmancha no ar*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2010.

CARREIRA, André. Teatro de invasão: redefinindo a ordem da cidade. In: LIMA, Evelyn Furquim Werneck (org.). *Espaço e teatro: do edifício teatral à cidade como palco*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008. Páginas 67 a 78.

CHALHUB, Samira. *A metalinguagem*. São Paulo: Ática, 2002.

COELHO, José Teixeira. *Moderno pós-moderno*. São Paulo: Iluminuras, 2001.

COHEN, Renato. *Work in progress na cena contemporânea*. São Paulo: Perspectiva, 1997.

\_\_\_\_\_. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

\_\_\_\_\_. Pós-teatro: performance, tecnologia e novas arenas de representação. In: *Anais do III Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas*. Florianópolis: ABRACE, 2003. Páginas 88 e 89.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

COSTA, Cacilda Teixeira da. *Roupa de artista: o vestuário na obra de arte*. São Paulo: EDUSP; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

DELEUZE, Gilles; Guattari, Félix. Como criar para si um corpo sem órgãos. In: *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 3. Rio de Janeiro:34, 1994

DONDIS, Donis A. *Sintaxe da linguagem visual*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

DORT, Bernard. *O teatro e sua realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

EVREINOV, Nicolai. *El teatro en la vida*. Buenos Aires: Leviatã, 1956.

FERNANDES, Sílvia. *Memória e invenção: Gerald Thomas em cena*. São Paulo: Perspectiva; FAPESP, 1996.

\_\_\_\_\_. Teatros pós-dramáticos. In: GUINSBURG, J.; FERNANDES, Sílvia (orgs.). *O pós-dramático: um conceito operativo?* São Paulo: Perspectiva, 2008. Páginas 11 a 30.

FISCHER-LICHTE, Erika. Transformações. In: *Urdimento – Revista de estudos em artes cênicas*. Vol 1, n. 09. Florianópolis: UDESC/CEART, 2007. Páginas 135 a 140.

FORJAZ, Cibele. A linguagem da luz: a partir do conceito de pós-dramático desenvolvido por Hans-Thies Lehmann. In: GUINSBURG, J.; FERNANDES, Sílvia (orgs.). *O pós-dramático: um conceito operativo?* São Paulo: Perspectiva, 2008. Páginas 151 a 171.

GALIZIA, Luiz Roberto. *Os processos criativos de Robert Wilson*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

GARCIA, Silvana. *As trombetas de Jericó: teatro das vanguardas históricas*. São Paulo: Hucitec/Fapesp, 1997

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

GUATTARI, Feliz; Rolnik, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. 7ª ed. Petrópolis: Vozes, 2005.

GUÉNOUN, Denis. *A exibição das palavras: uma ideia (política) do teatro*. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2003.

\_\_\_\_\_. *O teatro é necessário?* São Paulo: Perspectiva, 2004.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo – história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1991.

JACOB, Elizabeth Motta. Uma abordagem cenográfica para o teatro pós-dramático: o estudo de caso de Hamlet-Machine. In: LIMA, Evelyn Furquim Werneck (org.). *Espaço e teatro: do edifício teatral à cidade como palco*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008. Páginas 162 a 181.

JAKOBSON, Roman. Ligüística e poética. In: \_\_\_\_\_. *Lingüística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 2005. Páginas 118 a 162.

KOWZAN, Tadeusz. Os signos no teatro – introdução à semiologia da arte do espetáculo. In: GUINSBURG, J.; TEIXEIRA COELHO, J.; CARDOSO, Reni Chaves (orgs.). *Semiologia do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1978. Páginas 93 a 123.

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

\_\_\_\_\_. Motivos para desejar uma arte da não-compreensão. In: *Urdimento – Revista de estudos em artes cênicas*. Vol 1, n. 09. Florianópolis: UDESC/CEART, 2007b. Páginas 141 a 149.

MAFFESOLI, Michel. *A transfiguração do político*. Porto Alegre: Sulina, 2005.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

MOREIRA, Eduarda Pianete. Alma e Poesia em Platão e Aristóteles: da corrupção pelos afetos à purificação pela catarse. In: *Revista Aproximação* – 2º semestre de 2009 – Nº. 2. Disponível em: <<http://www.ifcs.ufrj.br/~aproximacao/2009.2/alma%20e%20poesia.pdf>>. Acesso em: 19/01/2011.

MOSTAÇO, Edelcio. O teatro pós-moderno. In: GUINSBURG, J. e BARBOSA, Ana Mae (org.). *O pós-modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 2005. Páginas 559 a 576.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

\_\_\_\_\_. *A análise dos espetáculos: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

QUILICI, Cassiano Sydow. O treinamento do ator/performer e a “inquietude de si”. In: *Anais do V Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas*. Belo Horizonte: ABRACE, 2008. Disponível em: <<http://portalabrace.org/memoria1/?p=933>>.

RAMOS, Luis Fernando. Pós-dramático ou poética da cena? In: GUINSBURG, J.; FERNANDES, Sílvia (orgs.). *O pós-dramático: um conceito operativo?*. São Paulo: Perspectiva, 2008. Páginas 59 a 70.

\_\_\_\_\_. Por uma teoria contemporânea do espetáculo: mimesis e desempenho espetacular. In: *Urdimento* – Revista de estudos em artes cênicas. Vol 1, n. 13. Florianópolis: UDESC/CEART, 2009. Páginas 71 a 84.

ROLNIK, Suely. *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2006a.

\_\_\_\_\_. Geopolítica da cafetinagem. In: Rizoma.net. Seção Art & Fato. São Paulo, 2006. Disponível em: <<http://www.rizoma.net/interna.php?id=292&secao=artefato>>. Acesso em: 02/02/2009.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Tradução de Yan Michalski. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

\_\_\_\_\_. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

SAADI, Fátima; Garcia, Silvana (Org.). *Próximo ato: questões da teatralidade contemporânea*. São Paulo: Itaú Cultural, 2008.

SAIDEL, Giorgia Barbosa da Conceição (Giorgia Conceição). Live art e a práxis do performer. In: *Anais do 3º Seminário de Pesquisa em Artes da FAP*. Curitiba: Faculdade de Artes do Paraná, 2008. Páginas 88 a 92.

SAIDEL, Henrique. *Ironia e metalinguagem em cena: ambiguidades, aberturas*. Dissertação de Mestrado apresentada ao PPGT-UDESC. Florianópolis: CEART/UDESC, 2009. Não publicado.

\_\_\_\_\_. Campos minados – observações sobre o político no teatro. In: *Anais do 5º Seminário de Pesquisa em Artes da FAP*. Curitiba: Faculdade de Artes do Paraná, 2010. Páginas 171 a 194.

SANTOS, Jair Ferreira dos. *O que é pós-moderno*. São Paulo: Brasiliense, 2000.

SANTORO, Fernando. *Como anistiar o poeta exilado por Sócrates?* In: *Anais de Filosofia Clássica*, vol. 2, nº 4, 2008. Disponível em: <<http://www.ifcs.ufrj.br/~afc/2008/SANTORO.pdf>>. Acesso em: 19/01/2011.

SILVA, Amábilis de Jesus da. O figurino como elo entre linguagens. In: *Anais do II Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas*. Salvador: ABRACE, 2002. Páginas 847 a 852.

\_\_\_\_\_. Figurino-penetrante. In: *Anais do VI Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas – Memória Digital Abrace*, 2011. Disponível em: <[http://portalabrace.org/vicongresso/territorios/AmabilisdeJesusdaSilva-Figurino penetrante.pdf](http://portalabrace.org/vicongresso/territorios/AmabilisdeJesusdaSilva-Figurino%20penetrante.pdf)>. Acesso em: 12 de janeiro de 2011.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

SOBRINHO, Teotônio. Reflexões sobre o ator no teatro de imagens. In: *Móin-Móin* – Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas. Ano 1, v. 1. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC, 2005. Páginas 79 a 104.

SONTAG, Susan. *Contra a interpretação*. Tradução de Ana Maria Capovilla. Porto Alegre: L&PM, 1987.

TORO, Alfonso de. Hacia un modelo para el teatro postmoderno. In: TORO, Fernando de(ed.). *Semiótica y teatro latinoamericano*. Buenos Aires: Galerna, 1990.

TORRES, Walter Lima. O que é direção teatral? In: *Urdimento* – Revista de estudos em artes cênicas. Vol 1, n. 09. Florianópolis: UEDESC/CEART, 2007. Páginas 111 a 121.

TRAGTENBERG, Livio. O pós-dramático e a linguagem sonora. In: GUINSBURG, J.; FERNANDES, Sílvia (orgs.). *O pós-dramático: um conceito operativo?*. São Paulo: Perspectiva, 2008. Páginas 173 a 185.

UBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2005.