

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA – UDESC  
CENTRO DE ARTES -CEART  
PROGRAMA DE POS-GRADUAÇÃO EM TEATRO – MESTRADO  
PPGT**

**ESPAÇO CENICO:  
REPRESENTAÇÃO SIMBÓLICA E PÓS-MODERNIDADE**

**MÁXIMO JOSÉ GÓMEZ**

**FLORIANÓPOLIS, SC, MARÇO DE 2004**

# **Livros Grátis**

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

**MÁXIMO JOSÉ GÓMEZ**

**ESPAÇO CENICO:  
REPRESENTAÇÃO SIMBÓLICA E PÓS-MODERNIDADE**

Dissertação de mestrado apresentada pelo aluno Máximo José Gómez à Cordenação do Programa de Pós-Graduação em Teatro (Mestrado) da Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC – sob a orientação do Prof. Dr. André Luiz Antunes Netto Carreira, em março de 2004.

**FLORIANÓPOLIS, SC, MARÇO DE 2004**

## AGRADECIMENTOS:

No teatro, a produção sempre é fruto de um trabalho coletivo. A conclusão desta dissertação, também é resultado da colaboração, da boa vontade e da generosidade de muitas pessoas que me apoiaram durante minha permanência no Brasil, ajuda sem a qual tivesse sido impossível a conclusão de meus estudos de Pós- graduação.

Por isso quero resaltar meu profundo agradecimento a meu orientador, o Professor Dr. Andre Luiz Antune Netto Carreira, quem foi para mim um modelo exemplar de docente e pesquisador universitário como também um ser humano sensível disposto a me brindar seu tempo e sua ajuda nos momentos de maiores dificuldades.

Agradeço a todos os professores do Programa porque considero sumamente valiosas as aporções teóricas que fizeram desde suas disciplinas para o desenvolvimento de minha pesquisa. Agradeço em especial à professora Beatriz Cabral por sua enorme generosidade.

Agradeço a todos meus colegas em especial ao Sr. Ismael Shefler com quem compartilhei horas de trabalho, reflexão e amizade.

Agradeço a toda minha família por ter sido para mim em todo momento um suporte firme a pesar do enorme prejuízo econômico e afetivo que lhe occasionei pelo meu afastamento temporário.

Agradeço à CAPES e ao Colegiado do Programa que ao me outorgar uma bolsa fizeram possível minha estadia no Brasil.

Máximo José Gómez

## ÍNDICE:

<b><u>INTRODUCAO</u></b> .....	5
<b><u>CAPÍTULO PRIMEIRO</u> : FUNDAMENTOS DO ESPETÁCULO TEATRAL</b>	
Conteúdos:	
1.1- O teatro como prática performática. A tridimensionalidade da cena teatral.....	17
1.2- A cerimônia. ....	29
1.3- O texto e o seu espaço:	
1.3.1 Texto e performance.....	34
1.3.2 O Texto dramático .....	36
1.3.3. Texto e teatralidade .....	37
1.3.4 Genotexto.....	45
1.4- O espaço teatral como signo.....	46
<b><u>CAPÍTULO SEGUNDO</u>: O ESPAÇO TEATRAL NO SÉCULO XX E A SUA REDEFINIÇÃO A PARTIR DE ALGUNS DIRETORES</b>	
Conteúdos:	
2.1 O espaço como herança cultural.....	52
2.2-A sala a italiana como construção do iluminismo.....	56
2.3– Realismo e Simbolismo.....	63
2.4– A explosão do espaço a identidade e as certezas.....	69
2.5 - Espaço e corpo.....	82
<b><u>CAPÍTULO TERCEIRO</u>: PÓS - MODERNIDADE E A ENCENAÇÃO TEATRAL: UMA APROXIMAÇÃO AO GRUPO “TEATRO DA VERTIGEM”</b>	
Conteúdos:	
3.1 Características pós-modernas em diferentes aspectos da cultura.....	86
3.2 - A re-significação do espaço na proposta do grupo.....	96
3.3 - O espaço teatral como experiência sensível.....	101
3.4 - O espaço pós-moderno e a força do instante.....	105
3.5 - A desterritorialização do teatro: o apagamento das fronteiras na arte.....	107
3.6 - O GTV e uma experiência do espaço fora do âmbito das certezas.....	111
<b><u>CONCLUSÕES</u></b> .....	115
<b>REFERENCIA BIBLIOGRÁFICA</b> .....	120

## INTRODUÇÃO

O tema deste trabalho se relaciona de forma direta com minhas preocupações como diretor teatral, já que a prática desta função me impõe uma aproximação às diferentes linguagens que conformam o espetáculo teatral, sendo o espaço o lugar onde essas linguagens se articulam.

O papel do diretor vai além do exercício de um olhar exterior que se limita a focar o desenvolvimento das ações do ator. A função do diretor está mais próxima de ser uma tarefa que outorga coerência ao conjunto de signos que se fazem presentes no processo espetacular.

Esse conjunto de signos determinado pela articulação dos diferentes elementos - luz, som, cenário, texto, ator, etc - aparece nas idéias do projeto inicial, embora só adquiram uma forma mais acabada através do processo de construção (ensaios), e que é confrontada cada vez que se expõe ao público.

O longo processo de construção, acomodação e reajuste de um espetáculo, que segundo Meyerhold, não termina na estréia, mas sim no momento em que o espetáculo sai de cartaz, se sustenta num elemento que não pode deixar de ser considerado desde o princípio deste processo: o espaço cênico.

A escolha do espaço, isto é, a determinação do modo como o conjunto de signos vai ser “espacializado”, define o rumo dos sentidos do espetáculo. O sentido final vai ser construído pelo público, que tem uma participação ativa da leitura semântica do espetáculo. Portanto, o conceito de espaço, não pode ficar restrito à idéia de cenário, imagem freqüente quando se fala de espaço no teatro.

Se eu fizesse uma análise dos diferentes trabalhos dos quais participei como diretor e docente teatral, poderia concluir que aqueles trabalhos que apresentavam um maior equilíbrio entre suas diferentes partes, eram os que conseguiam uma articulação muito mais harmônica entre essas partes e o espaço cênico. Uma velha concepção de trabalho, presente nas idéias de alguns professores que intervieram na minha formação, e que determinaram modelos na forma de construir o fenômeno teatral numa época, era a seguinte: O texto, pertence ao autor, a encenação ao diretor, e a vida da personagem ao ator. Não quero discutir o suporte ideológico contido nessa afirmação, mas considero um erro abordar o

espetáculo como um conjunto de partes independentes que em algum momento são reunidas.

O ator não constrói sua personagem afastado de um espaço. Ele é parte de um sistema que o contém e que se conforma por objetos, distâncias, outros atores, etc. Portanto sua personagem também depende das relações espaciais que ele possa gerar.

Sempre me preocupei por estabelecer mediante o espaço cênico, esse conjunto de relações que formam parte de todo espetáculo teatral. E conseguir a estruturação certa deste espaço, facilitou a resolução dos problemas técnicos e criativos. Por isso, considero importante entender de maneira mais clara o funcionamento do espaço cênico e suas dimensões simbólicas na contemporaneidade.

Por outro lado, considero que a criação artística apresenta algumas variáveis que devem ser explicitadas quando se pretende entender a produção artística sem preconceitos e de forma independente das preferências estéticas. Por um lado, o estilo pessoal do artista criador, que mergulha na sua própria história de vida, determinará um traço distintivo à sua obra que se ergue através de seus mitos, necessidades, valores, e ideologia. Mas por outro, esse artista se encontra interferido por suas matrizes culturais que se manifestam como um conjunto de interações dinâmicas que conformam a totalidade do tecido social. A cultura como uma totalidade se manifesta através da ciência, da tradição, das cosmovisões, da forma de organização da economia, e a arte, além de ser a manifestação de um indivíduo, não deixa de refletir essas matrizes que conformam a cultura como tecido.

A cenografia (às vezes entendida como cenário) e a idéia de dispositivo cenográfico, que marcam uma diferença na maneira de entender o espaço porque o libera de sua condição estática, funcionam como indicadores: marcam o seu limite de ficção, constroem a área de ação, expressam o contexto no qual se desenvolvem as ações das personagens, oferecem uma referência de lugar para o público. Mas estes elementos não são os únicos indicadores de espaço. Outro indicador vem conformado pela relação que o palco mantém com platéia, e que determina o lugar (físico e simbólico) que o público vai experimentar dentro desse espetáculo. Daí a importância de libertar o espaço do terreno da cenografia, e colocá-lo como o lugar onde se produzem as relações entre signos. Não essa que transforma a abordagem do espaço em uma ferramenta de trabalho muito útil nas mãos do diretor.

Diferentes transformações do espaço vêm se realizando desde meados do século XIX até hoje: substituição do pano de fundo, dos bastidores laterais, dos diferentes recursos usados para a geração da ilusão de perspectiva. Em oposição a esses elementos, apareceu um cenário feito de instalações livres, que permitiu as combinações mais variadas. A partir do advento da sala à italiana em diante, pode se citar algumas transformações que marcaram a transição entre uma concepção de espacialidade e outra.

Assim, o uso de praticáveis e pontes, por exemplo, abriu o espaço em direção a um plano ou nível até esse momento muito pouco usado: a altura. Desta forma se multiplicaram os planos visuais e, portanto, também os efeitos de perspectiva. O espaço foi-se libertando gradualmente do ponto de fuga único da perspectiva renascentista e se projetou em direções variadas.

A incorporação da luz elétrica, em todo este processo de transformação também ajudou na conformação de uma nova fisionomia do espaço cênico: multiplicou as possibilidades do espaço com jogos de intensidade e gerou climas e ambientes em sua interação com o cenário.

Mas todas essas transformações do espaço, não podem ser reduzidas aos efeitos da tecnologia e aos novos recursos colocados na cena. Nenhuma dessas transformações pode ficar à margem da aparição do diretor teatral, e das variáveis culturais nas quais ele se desenvolveu. O espaço atingiu a maleabilidade que conhecemos hoje através da consolidação da figura do diretor, que se colocou frente ao teatro como responsável por uma nova escritura: a escritura cênica.

. Mas essa escritura cênica não tem que ser entendida de forma isolada e sim confrontada às diretrizes culturais. já que o diretor teatral não é um sujeito que se mantém à margem da história. O diretor de teatro, como todo sujeito, está atravessado pelas matrizes culturais que não deixam de se manifestar em cada um de seus atos e portanto, na forma como ele se expressa simbolicamente através da arte. Assim, pode se dizer que a evolução do teatro como arte durante o século XX até hoje teve um protagonista (o diretor teatral) que foi sensível a todas as transformações que no seio da cultura trouxe a modernidade e a pós-modernidade.

O espaço cênico nas mãos do diretor se transformou em matéria maleável e na nova folha onde vai se escrever o discurso da encenação. Este discurso, chamado pelos teóricos

do teatro de texto espetacular, é o resultado da organização harmônica dos outros discursos, *“um dinamismo que não pode se evitar que compõe o fazer que não é mais que a transformação de diferentes discursos (literário, verbal, gestual, lumínico, espacial, etc)”* (CARREIRA: 1997:3), atinge seu sentido na recepção que dele faz seu destinatário final: o público. Por isso é importante considerar o público, como parte do planejamento espacial.

Assim, o espaço cênico é um instrumento de muita utilidade para o diretor teatral, já que nenhum dos elementos que constituem a encenação e que se manifestam através dos diferentes discursos já mencionados, podem ser definidos fora da realidade espacial que os constitui: por exemplo, o volume de voz dos atores, seus ritmos de deslocamentos, a forma de se relacionar com os objetos da cena, a dificuldade que a morfologia cênica impõe ao ator, a distância do público, são variáveis espetaculares que somente poderão ser resolvidas coerentemente se o espaço fizer parte do projeto de trabalho, já que sua resolução depende de coordenadas espaciais que se manifestam na tridimensionalidade de sua arquitetura. Neste sentido, o conceito que Francisco Javier tem sobre o espaço cênico, como a primeira realidade sensível a partir da qual se constroem todos os signos do espetáculo, ajuda a compreender melhor a importância do papel do espaço cênico nos processos de construção espetacular.

Mas, tendo em consideração que o diretor não é uma entidade afastada do mundo e sim um sujeito que interage com a realidade exterior, que conforma a cultura e é conformado por ela, será preciso contextualizar as diferentes características que o espaço cênico adotou nas suas diferentes fases sob a luz dos respectivos projetos culturais.

Partindo dessas premissas, este trabalho se propõe a analisar as características que o espaço cênico apresenta na encenação contemporânea, sob as condições pós-modernas próprias do fenômeno cultural atual. Para isso, será preciso entender o espaço em seu sentido mais amplo, através da contribuição da semiologia e da teoria da recepção, como também, acompanhar a evolução que o espaço teve no período moderno.

O conhecimento do espaço teatral, espaço cênico e espaço de ficção, nos situa frente à idéia de espaço como campo de forças dinâmico, que se estrutura em função das relações entre seus componentes: a fala de um ator não vai ter o mesmo significado para o público, se articulada numa distância curta, ou se emitida do alto de um muro de cinco metros. Os processos de construção de sentido por parte do público interagem com todos os

condicionantes do espaço. A percepção do público obedece, de alguma maneira, a um processo de seleção de estímulos de diferentes naturezas que mobilizam seus sentidos, em função da organização espacial que esses estímulos possuem. O espaço adota uma organização particular, por meio da qual também se organizam os sentidos.

O espaço não só se apresenta como um continente, com eventuais objetos contidos, senão como a organização do discurso cênico, a partir da qual se estabelecem as leis pelas quais esses objetos podem ser percebidos. Assim, através da organização que o espaço estabelece entre seus elementos, se estruturam os códigos que o público precisa para se relacionar com o espetáculo e decodificar seus signos. Por exemplo: um espelho sobre o chão pode, através da relação que o ator estabelece com ele, se transformar numa lagoa. Ali o espaço deixa de ser apenas o continente do objeto espelho, para ser também um organizador dos códigos que normatiza a leitura semiótica do espetáculo.

A partir do mencionado anteriormente, pode-se compreender porque o espaço – entendido como organização de signos e como meio material para essa organização – funciona de determinada maneira quando é construído de forma coerente e se modifica quando é privado de alguns de seus elementos. Não é possível tirar um elemento do espaço sem alterá-lo, nem alterar a relação entre seus componentes sem construir novos sentidos. O espaço teatral funciona como um sistema organizado de signos que quando se estruturam, determinam o funcionamento de todos os seus componentes.

Parte dos objetivos desta pesquisa é mostrar como as diferentes espacialidades geraram, no espectador, formas diferentes de se relacionar com o objeto estético. Os grandes reformadores do teatro não deixaram de fazer, cada um dentro de sua condição sócio política, sua própria revolução espacial. Alguns deles até levaram ao público a questionar seus próprios padrões de percepção.

As transformações propostas por Antoine, Meyerhold, Craig, Appia, Artaud, entre outras, não possuem somente diferenças de ordem física, mas também de ordem ideológica, diretamente relacionadas com conceitos de arte vinculados a seus posicionamentos políticos. Neste sentido, considero muito útil determinar quais são os componentes sociais que colaboraram com o surgimento das transformações cênicas. O que me coloca à frente das seguintes questões:

É possível que se produzam mudanças dos padrões estéticos sem que isso inaugure uma nova forma de percepção? É possível que se produzam importantes variações dos padrões estéticos no teatro, sem a intervenção de causas extra-cênicas? Fazer uma leitura das transformações espaciais no teatro, ao lado dos condicionantes da cultura contemporânea, me levará a uma análise da pós-modernidade e sua incidência sobre os fenômenos artísticos.

Como paradigma podemos fazer referência à cultura grega clássica. Os gregos, na época da construção da Polis, tinham uma concepção geométrica do espaço onde se ressaltava o círculo como a figura com maior grau de perfeição. Esta devoção pelo circular, não é arbitrária, já que se baseia em uma série de transformações e mudanças de paradigmas que a sociedade grega realizou com o processo de afirmação da Polis. E essa maneira de entender geometricamente o espaço também se aplicou à astronomia, à política e às artes. Mas esse processo não pode ser entendido à margem das mudanças econômicas que a exploração da navegação trazia com seus novos horizontes comerciais à sociedade grega. Neste sentido, a Polis se transformou em um lugar de todos: era o lugar onde se discutia, através da livre exposição dos argumentos, os assuntos de interesse comum. Desse modo, surgiu a Ágora, lugar onde os cidadãos se dispunham de maneira circular, deixando o centro para o portador da palavra, que já não pertencia ao soberano. Assim o entendimento do universo, o planejamento urbano, a arquitetura dos teatros, adotaram esta forma de representação do espaço, caracterizada pela simetria e a reversibilidade. Isto inaugurou na cultura grega uma nova forma de entender o mundo, onde a organização do espaço se mostrava coerente à nova estrutura do pensamento.

Da mesma forma, cada período histórico, possui uma visão do mundo, um imaginário construído pelas variáveis culturais, que também acompanha o homem em suas diferentes atividades.

Um estudo da condição pós-moderna, que tenha em seu foco as mudanças dos velhos paradigmas espaciais, pode ajudar-nos a entender melhor os fenômenos culturais, e a ter um instrumento de análise mais preciso para compreender o teatro contemporâneo.

É difícil fazer uma leitura objetiva de um fenômeno, sem ter possibilidade de manter uma distância histórica com o mesmo. Mas a contemporaneidade vai dando-nos sinais claros das transformações do espaço e sua interferência na percepção. As

transmissões ao vivo, a simultaneidade entre um acontecimento e sua divulgação, a interferência das mídias e sua capacidade de apresentar de maneira virtual os lugares, constroem no homem contemporâneo uma nova percepção e uma nova forma de relacionamento com o mundo. A construção da imagem, o esvaziamento do sentido, a estetização da política, os diferentes alcances do capitalismo, a cultura do fragmento, a ruptura das grandes narrativas, são aspectos que determinam algumas características do pós-moderno, e fornecem elementos para uma melhor compreensão dos fenômenos culturais.

O social interage de maneira dinâmica com a arte. Todo fato artístico é produzido pelos mesmos sujeitos que estão inseridos no tecido social e que são portadores da sua lógica. Neste sentido é possível pensar que as artes do tempo-espaço ao se representarem, apresentam na sua constituição, elementos que também estão presentes no sócio-cultural. Portanto, aqueles fenômenos que se manifestam na macro-estrutura, e que têm influência direta na forma como se constrói o pensamento, tanto quanto de fazer, de sentir, de agir, também aparecem nas artes e em particular no teatro.

As diferentes poéticas que nortearam o desenvolvimento das artes, assim como as variações estéticas da vanguarda que se opunha ao dogma, não estiveram afastadas das variáveis econômicas, políticas, e tecnológicas. Os fenômenos culturais não são estáticos, visto que flutuam dentro da dinâmica das transformações sociais. Portanto, as variações que são percebidas no teatro, e nas artes em geral, poderiam ficar incompreendidas se estivessem descontextualizadas das variáveis culturais.

Assim, aprofundar em algumas características da pós-modernidade, pode fornecer um instrumento teórico que ajude à compreensão e à construção do fato teatral.

A pesquisa aborda o espaço teatral, à luz das transformações sócio-culturais, de maneira que permita entender as relações existentes entre as práticas teatrais e as matrizes culturais da pós-modernidade. As relações serão feitas a partir do marco teórico oferecido por estudiosos da Pós-modernidade como Jameson, Harvey, Lyotard, Virilio e da análise da produção do grupo Teatro da Vertigem, um grupo que produz teatro no marco da cultura contemporânea, a partir da apropriação de espaços urbanos. Este fato é determinante nas características das encenações do Grupo, que faz do espaço teatral um elemento altamente

significante, que organiza o funcionamento do espetáculo sob uma série de condições próprias da pós-modernidade.

O texto final está organizado em três capítulos. No primeiro abordo o estudo do conceito de espaço teatral, a partir das contribuições da semiologia e da sociologia. Assim, o teatro é apresentado como lugar de convergência de diferentes linguagens, onde o texto é mais uma linguagem. Conseqüentemente, estas linguagens precisam de uma série de condições para se constituir como uma experiência de comunicação e expressão: um lugar que as articule estabelecendo relações de sentido (o espaço cênico), e o lugar do público (que é o responsável último na construção de sentido). Desta forma, o conceito de espaço no teatro vai além do cenário, já que a arquitetura e o lugar que ocupa o público dentro da representação, redefinem a idéia de espaço.

Este capítulo também aborda o conceito de teatralidade, e em função disto, a relação entre o espaço espetacular e as matrizes de espacialidade contidas no texto. Seu último tópico analisa o espaço como signo e como sistema significante.

O segundo capítulo parte do estudo da sala à italiana como herança cultural dos séculos XVI e XVII, que chega ao século XX com força e presença paradigmática, cuja estrutura espacial ainda hoje está presente de forma dominante. Pareceu-me importante fazer o estudo da sala italiana não só como um tipo de espaço, mas sim como um sistema organizado tanto estético como filosoficamente, que é a causa, segundo Duvignaud, deste tipo de espaço ter tido tanta importância.

A partir disso, o trabalho se insere na transformação da sala italiana feita pelos realistas e a fundação de uma nova teatralidade, fundamentalmente a partir de Antoine e sua aplicação do conceito de quarta parede. E com os realistas, a mudança da busca da ilusão pela busca da ilusão de realidade. Sala que com os simbolistas vê seu palco assumir novas definições, que aprofundam as idéias de sínteses e composição o que leva à procura de novas pesquisas no âmbito da cena, da dramaturgia e das possibilidades expressivas do ator.

Também compõem parte do texto as contribuições de Appia e Craig, sobretudo em relação à utilização da luz como signo, e sua capacidade transformadora de ambientes. A idéia de explosão do espaço, conceito usado por muitos teóricos, vincula a reflexão do espaço teatral com as reflexões feitas pelos criadores do happening. A enorme influência

deste movimento, conformado por artistas de diferentes disciplinas, foi captada pelo teatro, deixando marcas claras na construção do espaço. As pesquisas de Schechner, Julian Beck e Grotowski, profundamente influenciadas pelos conceitos artaudianos, acompanham a evolução do espaço teatral, como também de todos os componentes do teatro. O capítulo conclui apresentando um conceito de performance relacionado ao corpo do ator como criador de espacialidade.

O conceito de espaço, tanto quanto o conceito de tempo - que não pode ser desvinculado do primeiro - não são representações fixas. Ambos estão submetidos a mudanças por efeito de transformações culturais, e determinam a maneira como o homem se relaciona com seu espaço real. Neste sentido, as artes que são representações no espaço, não permanecem à margem. Por exemplo: se os artistas plásticos da antigüidade não usavam a perspectiva, não era por desconhecimento, senão porque eles tinham uma idéia heterogênea de espaço. Nestas representações cada elemento possuía um valor qualitativo, que seria apagado no tratamento homogêneo que a perspectiva faz do espaço. Assim, cada época histórica se vê condicionada por sua cosmovisão, coisa que não deixa de ser transmitida às diferentes atividades do homem. Dentro deste marco, o capítulo destaca qual é a relação entre as diferentes representações simbólicas do espaço e as matrizes culturais.

O capítulo terceiro aborda a pós-modernidade como condição cultural e seu efeito nas construções simbólicas. O recorte é feito sobre o espaço teatral, analisando como através dele se apresenta a contemporaneidade. Tomo como objeto de análise a produção espetacular do Grupo Teatro da Vertigem de São Paulo.

Através dos diferentes capítulos, o trabalho se organizou a partir das seguintes hipóteses:

Se o espaço cênico se comporta como sistema significativo, é porque ele funciona no marco da representação teatral como o lugar de articulação das diferentes linguagens. Isto é, segundo a definição de lugar de Augé, como princípio de sentido para quem o habita e de inteligibilidade para quem o observa.

Se a condição pós-moderna produziu modificações substanciais no tempo-espaço social, também o fez em toda forma de representação do espaço. Portanto, a ruptura das fronteiras, a multiplicação de signos imagens, a construção de simulacros, a perda das grandes narrativas, gerou novas formas de representação do espaço. Nesta nova ordem, o

previsível, o seguro, o homogêneo, o esperado foi expulso por formas de organização, onde a incerteza, o fragmentado, o efêmero e a mistura de estilos coexistem, e abrem novas pautas de percepção.

Parece apropriado fazer alguns esclarecimentos terminológicos. A primeira questão que aparece ao pretender esclarecer os termos Espaço cênico – espaço teatral, que se repetem inúmeras vezes ao longo da dissertação, é, se é possível fazer uma distinção teórica, considerando que ambos são parte da mesma materialidade. É possível considerar algum aspecto do espaço cênico, por exemplo, sem que apareça a dimensão da arquitetura? O espaço cênico, aquele lugar destinado à produção dos signos da representação, conserva na sua gênese uma relação direta com a arquitetura, e como parte dela, o lugar destinado ao público. O lugar que ocupa o espectador dentro do espaço teatral tem uma interferência direta com o jogo cênico que acontecerá no espaço cênico. Assim, os diferentes lugares (espaço cênico, espaço teatral) se interconectam no funcionamento integral da representação. Por outro lado, o conceito de lugar se diferencia do conceito de espaço, porque o lugar é um espaço praticado e com tal significativo para seus usuários. Se uma casa, por exemplo, se constitui como o espaço da moradia, no interior da casa os lugares são espaços mais reduzidos dentro do grande espaço como a biblioteca, a sala de jantar, etc. que se constituem por seu uso, ganhando uma significação especial para seus usuários. Neste sentido, lugar é um espaço praticado. Quando falamos do lugar que ocupa o espectador ou do lugar cênico, nos referimos a espaços que possuem suas próprias leis por costume e herança cultural e que tem estabelecido códigos de relacionamento com seus usuários. O lugar do espectador na sala italiana impõe um tipo de relação diferente do lugar do espectador no teatro arena.

Consideremos as declarações que Artaud fez no primeiro manifesto de *O teatro e seu duplo* :

*Suprimimos o palco e a sala, substituídos por uma espécie de lugar único, sem divisões nem barreiras de qualquer tipo, e que se tornará o próprio teatro da ação. Será restabelecida uma comunicação direta entre o espectador e o espetáculo, entre ator e espectador, pelo fato de o espectador, colocado no meio da ação estar envolvido e marcado por ela.*(ARTAUD, 1999:110)

É muito difícil, distinguir qualquer diferença entre espaços no pensamento de Artaud. Nada permite pensar que faça referência a algo que possa ser nomeado como espaço cênico ou espaço teatral. De fato, Artaud quebra com as velhas distinções ao colocar o espectador no meio da ação dramática. Deste modo, o que anteriormente pertencia ao âmbito da sala, ou seja, da arquitetura, Artaud coloca no âmbito da cena. A interferência dos âmbitos desde a proposta de Artaud é absoluta. Surge então um único espaço, que talvez esteja mais perto do conceito de *Teatro Total* cunhada por Gropius. O mentor da Bauhaus queria dar continuidade à idéia de Piscator de um teatro que seja um núcleo de aprendizado político sem barreiras entre atores e público. Assim, no Teatro Total a arquitetura é concebida em função da ação cênica, na qual o público não é apenas espectador, mas participa do espetáculo. (Rev O percevejo N7 Pag 46)

Mas além desta idéia totalizante de espaço, é preciso fazer algumas distinções terminológicas para esclarecer seu uso na dissertação:

*O espaço cênico*, seguindo as considerações de Francisco Javier<sup>1</sup> é o lugar e o âmbito físico, onde o espetáculo está destinado instalar-se. Ele é o continente da cena e, portanto, o lugar onde se produz a complementaridade de todas as linguagens que intervêm no espetáculo. Para Javier, o espaço cênico é como um recipiente destinado a conter um líquido: por um lado o espaço cênico dá a forma e por outro, estrutura o conteúdo. É parte do espaço cênico tudo aquilo que se conforma para receber o espetáculo, ou seja, para receber a articulação das diferentes linguagens: cenário, pernas, artefatos elétricos e tudo aquilo que ajude como suporte do *espaço de ficção*.

O *espaço de ficção* é aquele que se constrói desde a realidade física do espaço cênico, e que depende das condições particulares de cada representação. Um bosque, um palácio, uma sala de torturas ou um espaço esvaziado podem conformar espaços de ficção, na medida em que articulam a relação entre os diferentes componentes de um espetáculo. O espaço de ficção é o espaço do espetáculo, criado pela cenografia, a luz, os figurinos, e a presença do ator. O espaço de ficção pode estar contido dentro do espaço cênico ou desdobrá-lo, estendendo-se até o público. Neste sentido, o espaço de ficção é uma construção feita pelo diretor em colaboração com todos os outros sujeitos da representação, sobre as condições do espaço cênico, e sobre as matrizes de sentido que se pretendem

---

<sup>1</sup> Javier Francisco *El espacio escénico como sistema significante*. E Leviatan. Bs. As. 1998

estimular no público. Para Javier, o espaço de ficção, ainda que inventado, sempre é para o espectador referência de um lugar no mundo. Mas é preciso dizer que o espaço de ficção não é a imagem do mundo, senão a imagem de uma imagem (UBERSFELD 2002: 50). É uma construção simbólica e não um reflexo direto da realidade.

Quando se fala de *espaço teatral*, ao contrário, está fazendo-se referência ao espaço cênico, que é o espaço do ator, dos corpos em movimento (UBERSFELD:2002: 48) mais o espaço do público, estabelecendo-se entre eles uma estreita relação. A arquitetura teatral dá conta da relação que existe entre sala e palco, já que, segundo as normativas de construção da sala à italiana ou do teatro circular, se estabelece um tipo de relacionamento entre público e cena marcado pela frontalidade ou a circularidade, e que condiciona diretamente a construção de sentido.

O espaço teatral é um espaço significativo que contém o espaço do espectador, que por sua vez, estabelece um relacionamento particular com o espaço cênico, a partir de suas características como parte de uma arquitetura. O público, parte de uma representação na sala à italiana, compartilha os códigos teatrais desse tipo de espaço, aos quais também se amoldam uma estética e uma dramaturgia. A construção do espaço de ficção é a maneira particular como um diretor de cena se apropria dos elementos do espaço cênico para construir o âmbito da representação, gerando conteúdos significantes que interagem com os conteúdos simbólicos e culturais inscritos na arquitetura da sala.

Assim, o texto espetacular do diretor de cena, modifica o espaço cênico e re-significa, em função das construções semânticas que propõe em cada representação, o peso simbólico da sala e da arquitetura.

## CAPÍTULO PRIMEIRO

### FUNDAMENTOS DO ESPETÁCULO TEATRAL

#### 1.1 O teatro como prática performática: a tridimensionalidade da cena teatral.

Se o fenômeno teatral é efêmero e somente dura o tempo de sua representação, isto é, o tempo de encontro entre atores e público, isso coloca a arte do teatro em uma situação de desvantagem do ponto de vista de sua possibilidade de registro. Nem a tecnologia digital mais avançada conseguiu, até agora, restabelecer ponto por ponto o acontecido na apresentação de um espetáculo. A gravação em vídeo realizada com câmera fixa - feita de um lugar que forneça uma leitura global do palco - dificilmente produzirá o mesmo “efeito” em uma pessoa que já tenha assistido ao espetáculo em questão, mesmo que tenha sido gravado no mesmo dia em que essa pessoa esteve presente no teatro. De fato, nenhuma cerimônia poderá ser reproduzida através da tecnologia, devido à impossibilidade de reproduzir as condições de toda experiência que envolva o corpo em seu sentido amplo.

Sem negar as importantes contribuições que o vídeo trouxe ao teatro - tanto como documento de estudo ou como ferramenta dos processos de montagem - o que aqui me interessa resgatar é que nem o vídeo, nem nenhuma outra possibilidade de registro na qual interfira a tecnologia, foi capaz, até agora, de reproduzir as condições físicas, ambientais, psicológicas, emotivas, olfativas, táteis, sociais, que rodeiam o espetacular, nas circunstâncias histórico-sociais nas quais ele se produz.<sup>2</sup> Ou seja, que a percepção do texto espetacular<sup>3</sup> depende de condições que são próprias da representação e que só entram em

---

<sup>2</sup> Considero significativas sobre a impossibilidade do registro fílmico, de captar o acontecimento teatral e não só o espetáculo, as seguintes reflexões de De Marinis: *Cuando señalamos que la grabación cinematográfica debería encargarse del evento teatral y no sólo del evento espectacular, queremos decir que debería rendir cuenta, además, del contexto pragmático y receptivo del espectáculo, es decir de aquello que se ha llamado la “relación teatral” y de las dinámicas cognitivas, pasionales y de comportamiento que ésta implica. ¿De qué manera esto es técnicamente realizable? Lo ignoramos y creemos que en gran medida todavía deben ser inventados.* Marco De Marinis “*Comprender el teatro*” Buenos Aires . Galerna. 1997 p.191

<sup>3</sup> *Dentro de estos dos ámbitos tiende a abrirse camino progresivamente una concepción (fundante) del espectáculo teatral como texto complejo, sincrético, compuesto por más textos parciales, o subtextos, de diversa materia expresiva (texto verbal, gestual, escenográfico, musical, texto de las luces, etc.) y regido, entre otras cosas, por una pluralidad de códigos a menudo heterogéneos entre sí y de diferente especificidad. Al respecto se habla de “texte théâtral (Ertel, 1977) o de “représentation comme texte” (Ubersfeld, 1981) , pero la denominación que se impone es la de “texto espectacular” (propuesta por Ruffini y por mí mismo) con la equivalencia en inglés de performance text (Elam, 1980) (DE MARINIS:1997: 23)*

funcionamento no momento que dura o encontro entre espectadores e atores. Isso implica a existência de um lugar, de um espaço em que esse encontro possa acontecer.

Os signos teatrais, segundo a semiótica, se articulam sobre dois planos ou eixos: sintagmático e paradigmático<sup>4</sup>. Isto permite a decodificação dos signos da representação em um cruzamento contínuo entre eles. O desenvolvimento progressivo e temporal da ação dramática (eixo sintagmático), é constantemente atravessado por signos que não dependem de uma evolução temporal, mas que aparecem como referentes ou suportes durante o processo de construção de sentido que fazem os espectadores. É isto que permite durante a representação, a substituição de signos que pertencem a um sistema ou código, por signos de outro sistema. Assim, o monólogo de Hamlet, pode ser re-significado a partir do som usado pelo diretor como suporte da cena; ou um elemento qualquer, como uma faca, pode substituir uma personagem ou um número de personagens se o espectador os vê como os “portadores desta faca”. O espectador pode identificar a cor de um figurino, com alguma idéia expressa na mesma representação que tenha tido essa cor como protagonista, e completar assim a idéia sobre essa personagem. Uma cor, uma música, uma textura, ou qualquer outro elemento, pode, por exemplo, num momento do espetáculo representar um determinado grupo de personagens.

A leitura, a compreensão, o sentido, é um jogo de combinações entre paradigma e sintagma. Dependem, finalmente do “processamento” individual, de todos os signos provenientes do palco, da platéia e da arquitetura, entendida como elementos da organização total de esse espaço. Assim, as inúmeras possibilidades de combinações de signos que proporcionam a experiência espetacular, farão com que o espetáculo tenha uma relação pessoal com cada espectador. É o espectador quem tece o sentido através da combinação dos diferentes signos. É essa experiência pessoal que depende da história individual de cada espectador, da dialética entre o que se ouve e o que se vê, da condição presente da cena e de sua “polifonia informacional<sup>5</sup>”, o que conduzirá o jogo das diferentes

---

<sup>4</sup> “Sabemos que todo sistema de signos puede ser leído segun dos ejes, el de las sustituciones (o eje paradigmático) y el de las combinaciones (o eje sintagmático), dicho de outro modo, em cada instante de la representación, podemos sustituir un signo por outro que forme parte del mismo paradigma.” Ubersfel Anne, *Semiótica Teatral* Editora Cátedra Madrid. 1989 Pg. 24

<sup>5</sup> “Barthes habla com gran claridad del fenómeno teatral. Además estos estudiosos acuñaron expresiones que son insustituibles. Por ejemplo “ polifonía informaciona” es de una precisión y una agudeza tales que

combinações entre paradigma e sintagma. Gadamer sustenta que toda forma de cerimônia tem sua parte lúdica. O jogo é a liberdade de não estar amarrado a nenhuma finalidade. É um movimento de vaivém aonde nem um extremo nem o outro constituem o ponto final do movimento, seu ponto de detenção, e esse jogo involucra tanto ao jogador quanto a quem está olhando. Por tanto no teatro como em todas as artes o espectador constrói o sentido desde seu lugar de assistente ao jogo da representação.

Pensando em uma provável trajetória da atenção do espectador, esta pode se deter em um efeito de luz e pular para o texto (que na representação se transformou na fala das personagens). Pode ficar encantada pela força de um cenário, voar com as conotações que a música imprime ao texto, ou substituir a informação verbal sobre uma personagem, pelas relações de sentido que se desprendem de sua indumentária. As sucessivas substituições paradigmáticas, não atrapalham a leitura sintagmática do espetáculo. E isso acontece, pela existência de uma quantidade de signos (empilhamento de signos) que têm um funcionamento simultâneo no espetáculo e que possuem um alto grau de flexibilidade a ponto de permitir uma escolha relativamente livre na leitura do espetáculo.<sup>6</sup> Existem então tantas interpretações sobre a representação, quantos espectadores tenham assistido. Impossível, portanto, reduzir o significado a um ponto de vista único.

O teatro como arte se completa com a presença do público e isso contempla necessariamente um envolvimento com o espaço, porque só em um espaço de três dimensões pode acontecer o empilhamento de signos que é próprio do teatro e que o diferencia da escritura dramática como literatura. Esta é a realidade tridimensional do teatro, que se afasta da tradição literária que considerava o texto dramático como centro das pesquisas. O teatro só pode ser apreendido a partir de uma experiência, que como manifestação dos sentidos, precisa explodir a bi-dimensionalidade textual, para se instaurar no mundo. O teatro se funda a partir de um olhar, mas para que esse olhar aconteça, é necessário um espaço que reúna o sujeito que olha e o que é olhado.

---

*resulta insustituible y revela una penetración en la problemática que em general los hombres de teatro no lograron*”<sup>5</sup> Javier Francisco – Dianna Ardissonne, *Los lenguajes del espectáculo teatral*. Facultad de Filosofía y Letras. Buenos Aires. 1986 pg. 29

<sup>6</sup> Ubersfel Anne, *Semiótica Teatral* Editora Cátedra Madrid. 1989

Esse espaço não só organiza, separa, determina os lugares de quem desempenha diferentes papéis na “cerimônia”<sup>7</sup> teatral, mas também estabelece as condições a partir das quais o público se diferencia daquele que em um museu focaliza seu olhar frente a um quadro de Picasso<sup>8</sup>. A experiência teatral convida a fazer um percurso do olhar, mostra uma profundidade na qual o espectador pode penetrar<sup>9</sup>. Não se trata de um percurso no sentido literal da palavra. O espectador não perde seu papel. O percurso do teatro, é aquele que abre os sentidos através de um espaço que não o exclui. Um espaço que chama e não rejeita. Um espaço construído para que a organização dos signos encontre a liberdade de busca, de exploração no público. Ou seja, um espaço que permita a possibilidade da percepção como um ato criativo, onde cada um gera através das diretrizes do espetáculo, seu próprio caminho em direção do sentido. O espaço que mobiliza e promove uma percepção ativa, é aquele que deixa zonas livres; isto é, apresenta-se frente ao público com uma proposta formal, mas com uma estrutura suficientemente aberta, para que o sentido último seja construído pelo público. Mas, por mais fechado, claro e descritivo que o espaço se mostre, por mais denotativo que o espetáculo tente ser (ainda que haja poucas possibilidades para que o público se “introduza”) a percepção é um ato de escolha. Neste sentido todos escolhemos de maneira diferente e marcamos nosso próprio rumo como espectadores.

Paul Virilio<sup>10</sup> diz que a pós-modernidade produziu uma transformação das percepções no que diz respeito ao espaço e ao tempo, através da intervenção das mídias. As antigas noções da geometria Euclidiana, geometria regulada pelo sistema de dimensões, de linhas, áreas e volumes, isto é, de corpos que ocupam um cosmos, foi substituída por outras formas de avaliação eletrônicas. Na maioria das experiências atuais, a observação direta dos fenômenos é substituída por uma observação na qual o observador não tem contato direto com a realidade observada. Para Virilio, o desequilíbrio que há entre a informação direta de nossos sentidos e a informação mediatizada das tecnologias avançadas é tão grande, que terminamos por transferir nossos julgamentos de valor, nossa medida das coisas, do objeto

---

<sup>7</sup> Este conceito será desenvolvido mais à frente.

<sup>8</sup> Frente à unicidade do código na pintura, o teatro mostra uma pluralidade de códigos, que abrem para a percepção, diferentes caminhos de exploração. Além das outras diferenças, que podem ser mencionadas.

<sup>9</sup> “É que uma segunda propriedade do espaço simbólico é a profundidade o convite à entrada, à penetração – em todo caso ao percurso. Teixeira Coelho *Uma outra cena*. Editora Polis Ltda. São Paulo, 1883.

<sup>10</sup> Paul Virilio, *O espaço crítico*. Editora 34. Rio de Janeiro 1993

para sua figura, da forma para sua imagem. Neste sentido, a experiência sensível foi deixando seu lugar a um tipo de experiência de outra ordem, onde o corpo, o trejeito físico, e até o trânsito sensível, não contam na busca do objeto, mas sim a mediação tecnológica.

Mas o teatro impõe ao espectador uma participação direta. Uma vivência física na qual ele é parte da extensão de dimensões, distribuição de volumes, percurso de corpos, O teatro impõe um confronto com uma espacialidade concreta, que transcende ao espaço imaginário de quem lê um texto dramático, já que põe em jogo não só valores cognitivos, senão também sensitivos, emotivos e proxêmicos. O teatro desloca o espectador de sua cotidianidade para integrá-lo a um espaço que será por ele praticado, ainda que esteja sentado em sua poltrona de espectador.

As manifestações estéticas que surgiram nos anos 50 nos Estados Unidos e que foram chamadas de *happenings*, além de buscar objetivos que apontavam a integração das artes, de situar-se politicamente fora do circuito da cultura hegemônica, buscaram por meio de seus postulados, uma predisposição ativa do espectador. Eles queriam quebrar a atitude cômoda de quem se protege na tranqüilidade de uma poltrona e promover um estado de alerta permanente através de estímulos constantes e um planejamento da ação que em muitos casos envolvia o público. Esta nova experiência estética que teve John Cage como um de seus protagonistas, incluía um novo conceito de arte que trazia consigo um novo conceito de espectador e um novo conceito de espaço. Isto é, a partir de um espaço que quebrava os “velhos” parâmetros de organização dos lugares de quem age e de quem assiste, o espectador se encontrava muitas vezes no meio de uma ação e era muitas vezes envolvido por ela. Se bem que, considerações deste tipo estiveram presentes nas reflexões da maioria dos diretores que fizeram uma profunda transformação da cena durante o século XX, mas é durante o desenvolvimento do *happening* que alcançaram força e definição muito maiores sobre o conceito de espectador alerta, que o colocava muito longe da sua passividade receptiva. Este público sempre “acordado” se converteu em responsável último, e ativo, da construção do significado. Neste marco, o espetáculo já não é o lugar da observação pura, e sim o da observação e da vivência.

A experiência teatral marca um trajeto em direção a um determinado lugar que é o lugar cênico e que pressupõe um trânsito para uma zona carregada de uma densidade diferente da vida. A partir da decisão de qualquer espectador de ir para o teatro (sem contar com as

inúmeras manifestações teatrais que tomam a iniciativa e vão ao encontro do espectador, ou se cruzam com este num espaço urbano), existe necessariamente uma preparação e um deslocamento por parte do público: preparação que estabelece a transição entre o tempo das atividades cotidianas e esse outro tempo que é o tempo da arte. Essa transformação ou “passagem” vem junto a uma série de ações sociais ritualizadas, (segundo os costumes culturais ou as regras de um determinado núcleo social) como, por exemplo, a seleção da roupa, a preparação e que não vêm separadas dos imaginários que o edifício teatral promove na sociedade.

O teatro, como monumento cultural, leva os seus visitantes a um jogo de transformação em relação a seus hábitos cotidianos, coisa que o coloca mais perto da dimensão de uma festa. Deslocamento este, necessário como “rito de ingresso”, e que se dá em direção a um espaço carregado de leis diferentes às das atividades sociais, onde também vai se produzir um encontro. O teatro entendido assim é uma experiência de grupo, um fenômeno social na medida em que se completa com a presença do outro. E esse encontro, não só se estrutura como uma necessidade dos atores que precisam dos espectadores como destinatários de sua arte, mas também como uma necessidade para o próprio espectador. Com isto quero dizer que, se a estruturação de sentido último de um espetáculo corresponde ao espectador, haverá tantos sentidos possíveis como pessoas houver na sala. O significado também se constrói a partir das condutas e reações dos espectadores, isto é, a partir da percepção da energia que emerge da experiência que cada espectador vive durante a representação, seus risos, seus silêncios.

É este jogo magnífico de ação e reação entre platéia e palco que dará ao teatro um duplo estatuto: por um lado, é representação ficcional; por outro, é presença viva, de corpos animados e objetos inanimados com existência em determinadas coordenadas espaço-temporais, condicionadas pelo contexto de cada representação.

A partir do exposto acima, é interessante observar o comportamento do público numa experiência real. Na ocasião de uma representação da obra *Marat-Sade* de Peter Weiss - feita por um elenco de atores de uma instituição estatal na província de Tucumán (Argentina), em plena ditadura militar - durante o trajeto de uma cena na qual os doentes do hospício faziam uma procissão religiosa usando penicos como elementos de percussão, começaram a sentir-se explosões de bombas no exterior do teatro. Os atores, sabendo que o

barulho era parte da censura política e ideológica, se afastaram do texto e começaram a cantar o Hino Nacional. A nova cena foi acompanhada imediatamente pelo público que se adaptou de forma imediata à virada do espetáculo, que depois de aplausos e emotivas manifestações de apoio, continuou seu curso, mas com uma sobrecarga simbólica que veio desta circunstância grupal. O acontecimento fez com que o restante do espetáculo fosse carregado de uma significação especial, vivência esta, que não poderia ser recuperada em sua totalidade em nenhuma outra apresentação, nem sequer com o esforço de seus produtores.

Além do exemplo anterior, que nos permitiria fazer diferentes leituras, o que tento resgatar é que o teatro não só representa, mas também apresenta sua realidade física, sujeita aos condicionantes do contexto e que é sempre diferente em cada apresentação. São múltiplos os fatores que podem determinar que cada apresentação seja diferente, e neste sentido o fato de o ator ser uma realidade não mediatizada, é dizer que põe seu próprio corpo para dar vida à personagem, e de se movimentar num espaço físico mensurável, produz uma co-presença entre o real e o ficcional, que não deixam de se interferir mutuamente dando como resultado condições sempre novas de atuação. A construção ficcional não deixa de ter a interferência das vivências, emoções, estados de ânimo, sensações, que esses seres humanos que encarnam personagens, levam consigo. Por outro lado, essas personagens interagem com a geografia cênica. A presença do público também constrói o espetáculo, visto que a produção do ator está na maioria das vezes em relação direta com a receptividade que obtém dos espectadores:

*“Considerándolo bien, el espectáculo ni siquiera tiene una existencia verdaderamente autónoma, de entidad finita y completa en si misma: al contrario, adquiere sentido, se hace inteligible, comienza realmente a existir en cuanto tal, esto es, como hecho estético y semiótico sólo en relación con las ya mencionadas instancias de su reproducción y de su recepción (mejor dicho de sus recepciones). Incluso se podría decir que lo que realmente existe, al menos desde el punto de vista semiótico, no es el espectáculo sino la relación teatral, entendiendo por ello sobre todo la relación actor-espectador, y además los otros diversos procesos comunicativos e interrelacionales del cual un espectáculo es estímulo y ocasión desde su primera concepción hasta la fruición del público.” (DE MARINIS 1997 :25 )*

O enquadramento de De Marinis é elaborado segundo um ponto de vista semiótico, ou seja, a partir da análise de todos os signos da representação. Hoje seria extremamente reducionista fazer um estudo do objeto teatral somente a partir do texto dramático. O ato de fruição individual de um objeto literário está bem longe de produzir um entendimento amplo do fenômeno teatral, já que a interação da multiplicidade dos receptores não segue, por todo o exposto anteriormente, os mesmos princípios que a recepção individual da leitura. Por isso, para muitos estudiosos, olhar para o espetáculo e não apenas para o texto, não significa a expansão do campo disciplinar, mas sim uma redefinição do objeto de estudo.

O fato de considerar o público como responsável último da construção do sentido, e essa construção de sentido ser uma consequência do lugar, a partir do qual se estrutura o “ponto de vista” do espectador, coloca o espaço teatral como um elemento a ser levado em conta na prática performática.

Percepção e espaço mantêm uma relação de interdependência. Por isso, o espaço teatral e sua relação com o lugar que destina para o público, assim como o espaço cênico onde se constrói o espaço de ficção, tem que ser parte do planejamento do espetáculo. Desta maneira, o espaço deixa de ser uma entidade “morta”,<sup>11</sup> estacionada na rigidez de sua morfologia, para ser um campo de forças que dialoga com os sujeitos e os objetos que por ele transitam. O espaço se adapta, a partir do que Francisco Javier<sup>12</sup> chama de lei de complementaridade, com todos os outros sistemas de signos que contém e articula.

Tudo isso leva a uma concepção que foge de um critério de neutralidade espacial. O espaço em constante articulação com as outras linguagens, não só produz essa “polifonia informacional” da qual fala Barthes em *Estudos críticos*, mas que também gera – desde as diferentes coordenadas espaciais nas quais o ator se coloca para desenvolver uma cena - diferentes “campos de força”.

A imagem usada por Anne Ubersfeld para explicar a semelhança entre espaço cênico e o tabuleiro de xadrez, esclarece a idéia proposta anteriormente. Num tabuleiro de

---

<sup>11</sup> Sobre um conceito “dinâmico” de espaço, Richard Schechner nos diz: “*El espacio vivo incluye todo el espacio del teatro, no sólo a lo que se llama escenario. Creo que existen relaciones reales entre el cuerpo y los espacios a través de los cuales se mueve el cuerpo. Gran parte del trabajo de taller y de los ensayos se dedica a descubrir estas relaciones, que son útiles y siempre cambiantes.* Schechner R. “*El teatro ambientalista*” Ed Árbol. México. 1988

<sup>12</sup> Javier, Francisco “*E l espacio como sistema signficante*” Leviatan. Buenos Aires 1998

xadrez, o valor das peças não só dependem de suas possibilidades de movimento, como também do lugar que estão ocupando no tabuleiro. A luta pelas células centrais, muitas vezes decide uma partida. É por isso que um peão que ocupar o centro, ou estiver defendendo uma posição do centro, em muitos casos tem mais valor que um peão que estiver ocupando um extremo. O desenvolvimento de uma partida de xadrez criará zonas de perigos, campos de força, tensões dinâmicas, que se manifestam através das diferentes coordenadas espaciais que as peças ocupam.

No teatro, o palco também reage como um campo de forças. Obviamente que o impacto de uma cena não só depende do lugar que esta estiver ocupando no espaço cênico e sim da relação complementar entre o espaço de localização e todos os sistemas de signos, definindo “grãos de significação”. A localização de uma cena no centro do palco, terá uma “intensidade” diferente a que se ela estivesse situada no fundo, perto do público, ou suspensa a dois metros acima do chão. O espaço assim entendido deixa de ser um recipiente neutro, para se converter num terreno vivo, maleável e polissêmico. E a decisão da localização da cena, estará em relação com o que o diretor quiser significar, que também dependerá da arquitetura da sala e do lugar que o público ocupa.

A decisão sobre um espaço não deixa de ser uma decisão política, na medida que o espaço surge como elemento organizador dos sentidos profundos do espetáculo, e até mesmo como a matriz do vínculo entre público e ator. O espaço é uma fonte de significação além dos outros elementos que se articulam nele, como a luz, os cenários, e o ator. Assim, o espaço à italiana terá uma significação para o espectador, enquanto o teatro Elisabetano, ou Arena, terá outras. Mas, entre estes espaços e as diferentes linguagens que neles se articulam, tem que existir uma conexão profunda (complementaridade). Se isso não acontecer, o espectador não poderá perceber o sentido global proposto pelo espetáculo. O eixo desta complementaridade é o espaço teatral, seja qual for a forma final que este assuma, será ali o lugar físico onde o espetáculo estará destinado a se instalar.

Para Javier<sup>13</sup>, o espaço cênico se impõe como primeira proposta de realidade sensível, a partir da qual começa a se levantar a estrutura do espetáculo; é assim que um espaço cênico construído de forma certa mantém uma relação estreita entre seus sistemas sígnicos, sendo o espaço mais um sistema. Esta visão do teórico argentino coloca o espaço

---

<sup>13</sup> Javier, Francisco “*El espacio como sistema significante*” Leviatan. Buenos Aires 1998

na primeira instância da etapa de produção de um espetáculo. O espaço é o suporte das inúmeras relações que se estabelecem entre os sistemas de signos que se integram ao projeto cênico durante o processo de montagem. O texto dramático com suas matrizes de espacialidade pode ser representado em diferentes espaços. Que tipo de arquitetura receberá melhor, se adaptará mais convenientemente às suas necessidades? Se a arquitetura da sala escolhida promove um tipo de relação espacialmente fixa entre o espectador e a cena, o diretor está tomando uma decisão estética e política.

Se o espaço verdadeiramente é a primeira realidade sensível que aparece para o potencial espetáculo, será sobre ele que deverão se assentar as primeiras reflexões do próprio espetáculo: a interferência do público sobre o espetáculo, a distância na qual se encontrará em relação ao ator, a arquitetura teatral e sua incidência simbólica, as possibilidades de desenvolvimento que a ação dramática tem na verticalidade ou na horizontalidade, sua possibilidade de acolher cenas simultâneas e as possibilidades que oferece para o desenvolvimento corporal dos intérpretes. Se todas estas variáveis dependem diretamente do espaço, sua escolha não pode ser desconsiderada na hora de planejar uma montagem cênica.

Para melhor explicar esta idéia, recorro ao que acontece com a maioria dos grupos independentes da região norte-oeste da Argentina na hora de iniciar um projeto teatral. Um dos primeiros inconvenientes, relacionado com as dificuldades econômicas, é a impossibilidade de contar com um espaço próprio de trabalho, ou de conseguir a sala que se deseja para a localização definitiva do espetáculo.

Isto faz com que se procurem diferentes possibilidades para dar início ao trabalho dos ensaios, longe de um critério que contemple todas as possibilidades da escritura espetacular, isto é, um processo que começa com a inexistência de um espaço definitivo, pronto a ser explorado desde o início dos ensaios e sobre o qual se comece a estruturar a materialidade do espetáculo. Assim o espaço “encontrado” só responde com as dimensões e características básicas para iniciar a tarefa, mas não apresenta uma estrutura física que se relacione com a forma imaginada pelo diretor em função da idéia que o projeto demanda. Na maioria dos casos, o espaço só funciona como sala de ensaio, já que não é o espaço definitivo onde acontecerá a estréia. O espaço conseguido é um espaço neutro que não

evolui passo a passo junto às outras linguagens, porque o grupo está materialmente impossibilitado de fazer transformações nele: é um espaço alheio, não definitivo para o espetáculo e que faz diminuir efetividade a todas as pesquisas espaciais.

O fato de não começar o trabalho num lugar escolhido pelas necessidades da encenação e que seja definitivo, a impossibilidade de ensaiar num lugar que finalmente será o espaço cênico e que se encontra incluído no espaço teatral, são fatores que atrapalham a possibilidade de uma interação gradativa com a fisionomia desse espaço, as outras linguagens, e o público.

A luz, por exemplo, que não só tem a função prática de tornar visível a cena, não pode construir zonas significantes que se integrem ao clima e que sirva de referência ou interferência ao ator, diretor ou cenógrafo, visto que, se o espaço mudar, suas condições vão se modificar e outros vínculos vão se estabelecer com o ator.

O diretor, nas condições explicadas anteriormente, está impossibilitado de localizar a cena em função de um planejamento claro que contemple o lugar do público. Isto acontece porque que num espaço neutralizado a referência do público não conta, ou ao menos não está presente no desenvolvimento das ações dos atores. Ou seja, o fato de não ter certeza de qual será o espaço cênico, onde finalmente acontecerá o espetáculo, de não saber que tipo de relação esse espaço produz entre sala e cena, faz com que se desconsiderem alguns aspectos fundamentais no funcionamento do espetáculo.

Para Anne Ubersfeld, o objeto cênico permite compreender com mais precisão o funcionamento do espaço. O teatro não só apresenta um espaço-decorado, isto é, um sistema construído onde os elementos cênicos se combinam para formar um lugar “real”, mas também um espaço-forma, constituído por elementos descontínuos que deixam de ter o tratamento de acessório, para serem elementos significantes (UBERSFELD 1997:127). Assim, pela crescente importância do objeto no teatro contemporâneo, qualquer elemento material que esteja na cena, ainda que seja por acaso, se transforma num elemento significativo. Mas o que considero de vital importância para compreender melhor a idéia que vem se colocando, é que o elemento não só significa por si mesmo, senão em função de seu contexto. Desta forma, em função do contexto o objeto pode perder seu valor icônico, isto é, ser representante de um objeto no mundo para potenciar seu valor de índice ou símbolo. Assim, um cisne de papelão pode potenciar uma lagoa inexistente ou uma coroa ser

símbolo do poder real. Ao mesmo tempo, o objeto se define não só por ser uma coisa figurável, mas por ser manipulável.

Estas características do objeto dentro da cena contemporânea, lhe outorgam o caráter de tecido de funções semióticas (UBERSFELD 1997:134), isto é, lhe abrem possibilidades de oferecer todos os seus sentidos, de explorá-los através das interações com as outras linguagens, com o ator, e dentro de um espaço que reúna os conceitos gerais da encenação. Da mesma forma como o texto escrito precisa de um processo criativo de trabalho para que o ator possa dominá-lo, o objeto precisa de seu lugar no espaço da encenação e um tempo de maturação no relacionamento com o ator. É por isso que a impossibilidade de contar com o espaço teatral definitivo desde o princípio do processo impede a construção do tecido de relações que a materialidade do espaço tem como suporte.

Sendo assim, os atores que mencionei anteriormente, não trabalham com um espaço real, mas sim com um espaço virtual, hipotético, causando a impossibilidade real de interferência em suas ações.

No final do processo de ensaio é quando se consegue a sala onde acontecerão as apresentações, o espaço é montado e o grupo tem um tempo muito curto para se apropriar deste espaço. Ou seja, na maior parte do tempo, os atores e o diretor trabalharam em um espaço que não permitiu interações duráveis no que se refere à encenação final. Assim, o espaço não oferece a força de suas tensões ao representar um espaço provisório e somente na etapa final da montagem os atores se encontram com a materialidade de um espaço definitivo.

Isto me leva às seguintes reflexões: ao desconsiderar o espaço como a realidade primeira onde começa a se estruturar o espetáculo, o grupo desvaloriza sua possibilidade dinâmica, isto é, a possibilidade de interagir com todos os sujeitos e seus discursos. Frente aos inconvenientes materiais, coloca-se em último lugar o espaço, impedindo-lhe a faculdade de ser um elemento fundamental nos processos de construção de sentido.

Assim como são óbvias as dificuldades de chegar a uma estréia sem que o ator tenha experimentado seu figurino, também deverá sê-lo o fato de começar os ensaios, sem ter em conta as características do continente físico da cena. A escolha do espaço como primeira realidade sensível, não deixa de ser uma escolha política, com conseqüências na totalidade

estética do produto cênico. Entender o espaço como um instrumento de criação no processo de montagem, o coloca como um elemento altamente relacional e carregado de tensões e dinamismo. Ele interage com o ator e a partir desta relação ambos podem se transformar. Assim, espaço teatral que contém o espaço cênico recebe a proposta e revela zonas fortes e fracas sobre as quais pode se escrever a sintaxe do espetáculo.

O espaço teatral contempla também o lugar do público que funciona como signo dentro do espetáculo. E pesa sobre o espectador a responsabilidade final de elaborar o sentido a partir de todos os sentidos propostos pelos produtores do espetáculo, pelo que o lugar físico e simbólico que ele vai ocupar na encenação não pode ficar nas mãos do acaso.

## **1.2 A cerimônia**

*“Las luces se encienden, aparecen los protagonistas, la representación comienza. Creación multiple, resulta de la voluntad de un dramaturgo, del estilo de un director escénico del juego de los actores y de la participación com el público. Pero ante todo es una ceremonia.” (DUVIGNAUD 1966: 17)*

Para Duvignaud, são vários os elementos que determinam a semelhança entre teatro e cerimônia ou dito de outro modo, que imprimem ao teatro o aspecto cerimonial: a solenidade do lugar, a presença de um lugar separado e dotado de características especiais, onde se movimentam sujeitos que não pertencem ao grupo dos espectadores, o brilho das indumentárias dos atores, a presença de uma linguagem poética diferente da fala cotidiana, o rigor dos gestos, e o ambiente. O teatro acontece a partir da presença simultânea de dois pólos: por um lado, o corpo social; por outro, os “fazedores”.

Nesta co-presença, produz-se um funcionamento paradoxal: a divisão que os grupos estabelecem a partir de suas diferentes funções não impede a projeção de um grupo sobre o outro. Os signos da cena adquirem sentido, na medida que estão feitos para o público que, ainda não seja parte da cena, focaliza nela toda sua atenção. Mas o inverso também é importante porque a energia do público contribuiu para carregar de sentido a ação cênica.

Por outro lado, esse limite que marca a fronteira entre sala e palco, entre ator e público foi se modificando ao longo da história, mas sua existência é necessária para a existência do teatro. Num exemplo usado por Josette Féral para definir o conceito de teatralidade, apela-se a um incidente de Metrô onde uma passageira acende um cigarro e é obrigada por outro a apagá-lo. A tensão cresce até que o passageiro alterado ameaça apagar o cigarro na cara da fumante se esta não o apagar. A passageira apaga o cigarro quando o metrô pára em uma estação que tem uma propaganda gigante de cigarros, argumento que é usado pela fumante para mostrar como as pessoas são manipuladas. Só quando os passageiros que participam da discussão descem do trem, outros percebem que eles já se conheciam e que estavam sendo espectadores de uma apresentação de teatro invisível - segundo os princípios de Augusto Boal - e então podem reconhecer também a teatralidade e entender a situação de maneira diferente. A conclusão da autora é que o espectador só se reconhece como tal quando vê a intenção de interpretar, condição necessária para começar a “semiotizar” o espaço e transformar um acontecimento banal em signo, em ficção. Num espetáculo teatral o público desempenha um papel que é indispensável para o funcionamento espetacular, gerando com sua existência a noção de espetáculo.

Neste sentido as palavras de Grotowski ajudam a ilustrar o conceito: quando o rito está feito em frente da divindade é religião, mas quando está feito em frente os espectadores é teatro.

Duvignaud citando a Marcel Mauss explica a importância dos participantes ao conclave mágico como doadores de credibilidade. Ao ser parte do conclave os participantes dão ao mago uma eficácia que este não teria se estivesse sozinho. O público outorga credibilidade, embora a ação do mago não seja verdadeira porque não existe engano para quem espera o milagre (DUVIGNAUD 1966:23). O espaço da cerimônia não é um espaço homogêneo. O lugar da observação e o lugar da ação se mantêm sempre diferentes, ainda que essas distâncias sejam levadas a uma máxima proximidade. Sem o espaço do público, a ação carece de legalidade e sem o espaço da ficção, os códigos, os sistemas de signos careceriam de limites físicos e ficariam espalhados num caos que impediria sua relação e, portanto, a decodificação do público.

O espaço cênico estabelece um marco, gera um micro-cosmos onde pode se desenvolver a ação dramática. Neste sentido Anne Ubersfeld citando Derrida nos ajuda a compreender melhor o conceito:

*“J. Derrida define al teatro como “uma anarquia que se organiza” Constatamos (de aceptar esta definición) que el trabajo del espacio carga com una parte nada despreciable de esta organización de la anarquia. Si el teatro como acabamos de ver construye su próprio referente espacial, esta actividad de construccion hace que el espacio (referencial) pase de ser um conjunto de signos desordenados del que carecemos de uma aprehensión intelectual inmediata, a conformarse como um sistemas de signos organizados, inteligibles... El valor didáctico del teatro depende de la constitución, de um espacio ordenado, em donde pueden ser experimentadas las leyes de um universo, del que la experiencia comum solo hace visible el desorden” (UBERSFELD 1989: 117)*

A existência do público estabelece por diferenciação aquilo que é ficção daquilo que não é. O espectador precisa fazer um recorte e determinar o lugar onde se constitui o teatro, o que é teatral e que se diferencia por seus códigos daquilo que é real e social. A constituição do lugar do público e do lugar de ficção permite determinar o micro-cosmos onde o teatro se constitui, onde o objeto estético surge e se afasta dos códigos sociais.

Duvignaud estabelece as diferenças e semelhanças entre as cerimônias sociais e o teatro como cerimônia da seguinte maneira: nas cerimônias sociais, um grupo social se reúne para a repetição de um ritual que terá como objetivo a ruptura do tempo histórico. Assim, se produz a entrada ao tempo das origens, que é um tempo de encontro com as tradições culturais e que reúne os elementos dispersos da comunidade em uma unidade primordial. Isto também acontece com os diferentes tipos de ritos.

O outro aspecto das cerimônias sociais para Duvignaud, tem por finalidade, assumir, justificar e preparar uma ação, que é representada por pessoas que assumiram os diferentes papéis que uma sociedade estabelece. Assim, um conselho de guerra, se revestirá de um alto grau de teatralização, para assumir decisões que possam desencadear uma ação determinada. Neste sentido, poder-se-ia estabelecer pontos de contato com as idéias de

Branislao Bacsco<sup>14</sup> e a construção dos imaginários sociais, quando ele identifica a necessidade de teatralização do poder. Para Bacsco toda forma de poder precisa se revestir de símbolos, porque a partir deles se conformam os imaginários de uma sociedade, patamar a partir do qual começa a atuar o poder. As cerimônias sociais são geradoras de ações que serão desenvolvidas na história.

Na cerimônia teatral por outro lado, se produz, para Duvignaud, alguns aspectos semelhantes às cerimônias sociais. A cerimônia teatral é um recorte de algum fato social, onde seus participantes (atores) deixam de lado as características pessoais que ostentam na vida cotidiana, para adotar as características de seus personagens e atuar segundo uma idéia simbólica desses personagens e mediante um texto imposto. As duas cerimônias estão carregadas de teatralidade, visto que alguns teóricos sustentam que a teatralidade não é algo que pertença exclusivamente ao teatro. (FÉRAL JOSETTE: 2003:16) Mas a semelhança termina neste ponto, porque o que na cerimônia social serve para a produção de uma ação com efeito de transformação das estruturas, no teatro como cerimônia acontece o contrário. No teatro a ação fica diferida eternamente, porque nele, a ação só pode ser contemplada. Na cena a ação só se oferece ao olhar do público, como fato estético, e só pode interferir de modo indireto nas condutas humanas.

O que distingue a ação estética do conjunto de ações que se desenrolam na vida? Do macro-cosmos social à criação estética, se desenvolve um processo de seleção e enquadramento. O espaço cênico funciona como instrumento de potencialização, ao ser o âmbito no qual uma ação se insere -depois de abandonar o seu lugar num mundo que compartilha com outras tantas ações- para brilhar com mais força ante o olhar do público. O espaço cênico, como as lentes que no campo da ótica serviram para a descoberta de novos corpos celestes no espaço infinito, funciona como uns dos instrumentos que o teatro possui, para conduzir o olhar e apresentar esteticamente um pedaço do mundo. O espaço possibilita esta descoberta, ao transladar, ao isolar a ação há um campo de visão muito mais concentrado, no qual podem ser percebidos matizes, que na vida não se manifestam com obviedade.

---

<sup>14</sup> Baczko, Bronislaw *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*. Ed Nueva visión. 1991.Bs. As.

Para Duvignaud, a polarização dos grupos mantém um jogo de intercâmbio, estão separados e ao mesmo tempo reunidos, formam parte da experiência comum de toda a coletividade. É assim que atividades esportivas, políticas, como todo ato de participação, supõe a polarização de dois espaços de extensão definida, heterogêneo desde suas funções, mas imprescindíveis entre si. Toda cerimônia se encontra definida no espaço e no tempo.

Os calendários marcam as datas dos acontecimentos dignos de serem celebrados e o espaço no que este vai acontecer se reveste de uma significação especial que o “afasta” do espaço-tempo cotidiano. Este processo necessário em toda cerimônia - marcar um espaço -, delimita um campo portador de sacralidade, onde o mago, o xamã, o sacerdote ou o ator, se confronta com um corpo de fiéis ou espectadores que ficam incluídos no espaço e vinculados com a ação que vai acontecer. Esta criação de um micro-cosmos, que se define por contraste com tudo o que não fica contido nos limites deste espaço marcado, que contém atores e público, possibilita a manifestação do que não é evidente. O que acontecer no marco deste espaço qualificado - qualquer que este seja dentro das condições mencionadas anteriormente - se transforma em signo, em presença real de indicadores que levam a referentes que não estão presentes, mas se representam como significados. O sacerdote faz presente a divindade através da significação de seu comportamento, o xamã faz presente a doença através das convulsões de seu corpo, o ator faz presente a personagem através de suas ações.

Peter Brook<sup>15</sup>, falando sobre o teatro de Grotowski diz que para o diretor polonês, o ator permite que o seu papel o penetre. Em princípio, entre estes dois termos (ator e papel), se interpõem muitas barreiras, mas com rigor de trabalho, o ator consegue passar as barreiras psicofísicas adquirindo um controle consciente de suas possibilidades técnicas. A auto-penetração através do papel, é a possibilidade de se expor, mostrando o mais íntimo de si.

O texto funciona como um “bisturi”, que corta a pele mostrando os nervos. O ator despido se oferece mostrando os seus próprios segredos. O ato de representação é para Grotowski um ato de sacrifício, de se sacrificar oferecendo, publicamente, “o que a maioria das pessoas prefere esconder” (BROOK 1970:59). Aqui as relações entre teatro e cerimônia religiosa são evidentes. Entre ator e público se estabelecem as mesmas relações

---

<sup>15</sup> Brook, Peter “*O teatro e seu espaço*” Ed. Vozes. Rio de Janeiro. 1970

que entre sacerdote e fiel. O teatro que Brook chama de sagrado faz, como todo ato religioso, tornar visível o invisível. O ator de Grotowski se oferece para todas aquelas pessoas que desejam assistir, despido daqueles elementos que considera desnecessários para o teatro acontecer. O “teatro pobre” se assenta assim sobre dos eixos: ator e público, revigorando esta relação e conscientizando a polarização de dois espaços ao mesmo tempo unidos e separados.

O teatro como cerimônia pode ser encontrado não só dentro dos padrões grotowskianos, senão em toda manifestação teatral na qual a reunião dos dois pólos conformados por atores e público, aconteça sob certas condições: a geração de um espaço qualificado, marcado pelas tensões de suas áreas significantes, que contenha e delimite o lugar da ação; e o lugar da percepção, possibilitando a aparição do invisível. Ou seja, dentro das condições de um encontro vivo, a cerimônia possibilita a manifestação de um sentido que se insinua através da poesia, do impacto, do silêncio, das tensões, dos climas, da música, enfim, através dos significantes que se manifestam no microcosmos de todo ato de representação .

### **1.3 O texto e seu espaço**

#### **1.3.1 Texto e performance**

Na história da humanidade a invenção da escrita proporcionou um instrumento de registro e transmissão do conhecimento de enorme valor para a evolução das sociedades. Mas ao mesmo tempo, transformou as velhas formas de transmissão do capital cultural dos povos, que também eram formas de ensino e que estavam assentadas na oralidade.

Na Grécia antiga, por exemplo, a tradição oral chegou até o século V (a.C.) e por via de seus mecanismos de comunicação, necessitava da presença de emissor e receptor, uma condição performativa. Os poetas, por exemplo, compunham sabendo que suas produções iam ser destinadas a um grupo de ouvintes e não de leitores.

Segundo Haveloc<sup>16</sup>, até o segundo terço do século V, a sociedade ateniense se encontrava numa etapa de semi-alfabetização, na qual as habilidades da escrita estavam sendo gradualmente definidas no povo, sem um aumento considerável da leitura fluida.

Numa sociedade pré-alfabetizada, a única possibilidade de transmissão e conservação de valores sociais e culturais, se dava por meio do recitado poético. A recitação constante dos versos, garantia a preservação da memória cultural, indispensável para a memória do povo. Mas a maneira que os gregos tinham de fixar forma e conteúdo, era através do ritmo e da dança. Ou seja, pelo fato de cada pessoa ter - por sua condição histórica e pelos fatores que afetam seu estado de ânimo - inúmeras possibilidades de transmitir um mesmo verso, fixava-se um padrão temporal invariável através do ritmo e da dança, para que este texto não sofresse transformações.

Esta forma de comunicação era performática porque implicava entre outras coisas a presença dos corpos e um comprometimento empírico. Entre os olhares que se encontravam se gerava um espaço físico e psíquico, construído pela palavra, pela ficção que a palavra colocava, pelas vibrações rítmicas, pelos corpos que dançavam, e pela construção de um presente onde a forma emergia e o enunciado era realmente recebido.

A passagem da tradição oral à escrita implicou uma mudança importante, já que nestas condições o sujeito receptor se encontra com a obra e não com seu autor. Mas essa obra que em sua origem nasceu para produzir uma vibração real no corpo do ouvinte receptor mudou sua maneira de ser transmitida, mas não seu objetivo inicial. Zumpthor<sup>17</sup> nos diz que comunicar não é só passar uma informação, é mudar aquele a quem se dirige, é transformar. Para ele, todo texto poético é performático, na medida em que percebemos sua materialidade, o peso das palavras, sua estrutura acústica e as reações que ele provoca. E se ele não provocar nenhuma reação, é porque ele não é poético.

Para Zumpthor, na poesia o dizer é agir. O que me parece interessante ressaltar em todo este processo de transição, é que da poesia feita para ser ouvida à poesia fruída na leitura, continua-se conservando, embora em diferentes graus, o efeito performático.

*“Deveríamos na interpretação de um texto particular levar em conta um elemento de sua “movência”, ainda que seja quase impossível presumir a*

---

<sup>16</sup> Haveloc Eric, *Prefacio a Platão*. Editora Campinas . São Paulo 1996

<sup>17</sup> Zumpthor P. *Performance recepção e leitura*.

*amplitude das variações e, mais ainda, medi-las. Da palavra ao escrito ou vice-versa, há uma descontinuidade (ZUMPTHOR: 1993:220)...Trata-se verdadeiramente de inverter (de maneira não muito discutível) a mutação qualitativa, antes operada pela colocação por escrito; de lançar, ao menos, uma provável passarela sobre as descontinuidades, às quais atribuímos impotência sem poder medir essa importância; de tentar reconstruir a circunstância – não por simples acumulação erudita, mas colocando, de saída, que o texto verbaliza uma situação particular, a qual não apenas é definível em termos sócio-históricos gerais, mas também o individualiza, tanto na ordem das percepções corporais quanto na da inteligência”. (ZUMPTHOR:1993:221)*

O texto teatral, feito para ser representado, mantém esta ligação entre escritura e circunstância mencionada por Zunpthor, mas dentro de uma estrutura que o favorece. A escrita no teatro não nasceu para ficar na bi-dimensionalidade da folha, senão para ser levada a um espaço, para transformar seus signos lingüísticos em signos fonéticos, para acompanhar a gestualidade dos corpos, para interagir na simultaneidade de signos da encenação. Esta vocação de espacialização de todo texto teatral é parte de sua condição. Encontram-se nele indicações explícitas e implícitas que funcionam como organizadores de lugar.

Muito se falou do texto dramático como corpo independente amparado no domínio da literatura, e neste sentido ninguém negaria a autonomia literária dos textos de Shakespeare, Goethe, Molière ou Sófocles. Eles transcenderam o tempo histórico de sua escrita e se instalaram como patrimônio cultural da humanidade, como obras literárias que podem ser gozadas no ato de leitura, acordando na mente do leitor espaços imaginários por onde transitam personagens de fisionomia também imaginária. Mas os textos dramáticos são “entidades incompletas” que adquirem seu real sentido quando suas matrizes de espacialidade se constituem através da escritura espetacular e se reproduz o ato performativo, integrando novamente emissor e receptor dentro de um mesmo espaço.

### **1.3.2 O texto dramático:**

O texto dramático é auto-suficiente e não precisa mais que dele próprio para atingir validade no terreno da literatura. Mas desde o ponto de vista de sua estrutura, as

possibilidades de um texto dramático não terminam na leitura. A característica dramática de um texto - isto é, sua condição de gênero dramático dentro da literatura, diferente do gênero lírico e épico - é que a imitação é executada por personagens em ação diante do público.

Para Rosenfeld<sup>18</sup>, se se pensam os gêneros como puros – situação impossível dentro da literatura, mas necessária para a análise científica - a lírica seria a expressão de uma subjetividade, de um estado interior do poeta. Este estado é traduzido por meio de um discurso mais ou menos rítmico de extensão menor; por isso, a lírica não cristaliza personagens nítidos. A épica, para este teórico, é toda obra de extensão maior, em que um narrador apresenta personagens envolvidos em situações e eventos. A dramática é, portanto, toda obra dialogada em que atuarem os próprios personagens sem serem apresentados por um narrador. (ROSENFELD 1985:17). Para Rosenfeld, todo texto dramático puro se compõe de diálogos e, faltando a presença do narrador que situe as personagens no seu contexto ambiental ou descrevendo-os, alguns rasgos se apresentam na obra dramática de um modo um tanto “deficiente”. Por isso o texto dramático necessita do palco para completar-se como narrativa e para completar o discurso do autor:

*“é o palco que o atualiza (ao texto) e o concretiza, assumindo de certa forma, através dos atores e cenários, as funções que na épica são do narrador”.*  
(ROSENFELD 1985 :35)

O texto dramático tem o germe da representação, isto é, aquilo que faz com que ele possa ser trabalhado com as ferramentas técnicas do teatro e levado de uma linguagem de códigos lingüísticos para o espaço cênico, lugar onde se revista de uma terceira dimensão.

### **1.3.3 Texto e teatralidade**

Tentar definir o que é que faz com que um texto possua maior possibilidade de ser encenado do que outros, é uma tarefa tanto difícil quanto delicada: por um lado o conceito de texto teatral mudou ao longo da história, já que cada período passa por padrões culturais diferentes. Isso faz com que um texto dramático produzido no período clássico, possua outras características, distintas de um texto de Beckett, com as diferenças específicas de um texto contemporâneo, cuja estrutura pode estar composta por fragmentos autônomos. Por outro lado, cada encenador é portador de uma cosmovisão que influi no conceito de arte

que cada um tem, o que lhes levará a fazer uma leitura particular sobre as possibilidades de representação do texto. Se Stanislavski conseguiu trabalhar comodamente com textos de Chejov, é por que o texto chejoviano possibilitava, através de suas matrizes de teatralidade, o desenvolvimento de suas idéias estéticas. Para Anne Ubersfeld a espacialidade presente nos textos de Chejov, é do tipo referencial: espaços construídos a partir de um referente claro, isto é, imitação de um lugar real ou supostamente real. Este espaço quando levado ao palco, é compreendido a partir da contemplação: tem uma realidade autônoma com um funcionamento icônico e até mimético.

Meyerhold, no entanto, procurou textos de autores que se alinhavam a outras correntes estéticas, como o simbolismo. A espacialidade contida nesses textos marcava uma grande diferença com a reprodução mimética. A síntese, a sugestão de ambientes e estados, abriu caminho em direção a outras buscas expressivas para o ator, até chegar à construção de um espaço não autônomo, mas sim relacionado com as ações do ator.

A pesquisa teatral de Grotowski, segundo Ubersfeld, também o levou à procura de textos nos quais era possível exprimir um certo tipo de espacialidade de sua estrutura textual:

*“Toda la practica de Grotowski, reside en la reescritura de textos clásicos o en la construcción de conjuntos textuales que permiten la creación de un espacio informal, enteramente construido por los gestos y las relaciones físicas de los comediantes” (UBERSFELD 1989:136)*

Portanto, os valores, as imagens, as motivações que operam na cabeça dos diferentes diretores depois de lerem um texto dramático, e que determinam sua escolha para serem encenados, também se entende a partir da idéia que cada um deles têm sobre teatro, que como no caso do autor, não deixa de estar condicionada por seus padrões culturais. Por isso, é muito difícil definir que características que fazem com que um texto seja mais ‘teatralizável’ que outro, já que como vimos, são múltiplas as variáveis que se cruzam na hora de sua encenação.

A teatralidade de um texto determina sua possibilidade de materialização em um cenário; como também, a possibilidade de jogar no devir do tempo, personagens criados por atores que agem num contexto ficcional bem delimitado, para um público que assiste e

---

<sup>18</sup> Rosenfeld Anatol, *O teatro épico*, Editora Perspectiva São Paulo 1985.

completa a cadeia de sentidos. Mas não é possível colocar a possibilidade de realização cênica só no texto.

Sabemos que um texto fora de seu contexto sócio-histórico é interpretado de maneira completamente diferente do que seria na época em que foi escrito. Hoje seria muito difícil pensar que uma reconstrução arqueológica de uma tragédia grega devolveria para o público o mesmo sentido, as mesmas sensações que esse mesmo texto teve para o público helênico do século V. Sobretudo, porque a obra de arte constrói um micro-cosmos, que fornece elementos para a releitura do universo cultural, das relações humanas, políticas, sociais etc., no qual esse indivíduo que a observa está inserido.

A distância cultural entre a escritura dos textos e o momento de sua representação muitas vezes é enorme, visto que o autor que pensou e criou seus textos séculos atrás, o fez com padrões diferentes dos vigentes no momento de sua representação. Isso faz com que o ser humano precise re-atalizá-lo como forma de preservação de sua memória e identidade.

Todo texto é re-lido, re-atalizado. Existe sempre uma adaptação necessária aos códigos culturais vigentes para que o texto possa entrar em sintonia com um público. Às vezes essa adaptação pode não corresponder à ordem literária, mas sim ao modo de apresentação dos acontecimentos dramáticos. E não estou falando de alterar o pensamento do autor. O teatro precisa de alguém que possa ser intermediário entre autores de outras épocas e um público contemporâneo; alguém que aproxime uma velha teatralidade em direção à outra cultura, a outros códigos vigentes. Se isso não acontecer, o público, totalmente afastado dos códigos da matriz original, estará impossibilitado de fechar o ato de comunicação artística. E aqui se faz presente o responsável pela linguagem da representação, que não é o autor, já que ele se encarregou da construção dos códigos lingüísticos. Estou falando do diretor teatral, que desde o início do século XX vem tendo uma presença clara nos processos de encenação.

O diretor é o responsável pela articulação dos signos por meio dos quais o texto dramático adquire uma realidade espaço temporal. Mas, da bi-dimensionalidade da escritura à materialização teatral, que implica a convivência de signos visuais, sonoros, tácteis, olfativos, espaciais, se produz um processo de “espacialização”, cujo alvo não está só no texto, mas sim num entrecruzamento de duas matrizes de espacialidade: as do

responsável pela linguagem escrita (autor), e as do responsável pela linguagem da encenação (diretor).

As matrizes de espacialidade de um texto, do ponto de vista da teatralidade, não só dependem de sua estrutura interna, senão da interação dialética entre diretor e autor. Para Francisco Javier, no princípio do século XX começam a se manifestar as linguagens específicas das diferentes manifestações artísticas. Ele diz:

*“Lo próprio de la música es el sonido, de la pintura la línea y el color, y lo próprio del teatro es la acción, aquello que está ocurriendo. Es un arte perecedero. Esta es la tragedia del teatro. El espectáculo se está presentando, se realiza hasta tal día y después terminó, y ya no quedan más que recuerdos, fotografías referencias; pero el espectáculo en si há desaparecido, ya no está. Todo esto que hace a la naturaleza del teatro, se fue aclarando con el curso de los años, se vio que la literatura dramática y el teatro son dos cosas distintas y empezó a delinearse una posible teoría teatral.”* (JAVIER-ARDISSONE 1986: 28 )

A passagem da durabilidade do texto teatral à realidade percível do espetáculo gera uma tensão, na qual a linguagem pura da literatura é levada à contingência dos códigos teatrais. A escritura de um autor é transposta a signos fonéticos, que dependem das características físicas dos atores. As pausas, os gestos, as ações, as palavras os ritmos, adquirem significações diferentes em diferentes intérpretes, e sob as diferentes leituras que os diretores fazem do texto. Enfim, as diferentes condições de trabalho potencializarão sobre o palco materializações diversas, que não só dependem das matrizes de teatralidade contidas no texto. Para Barthes a teatralidade

*“é o teatro menos o texto, é uma espessura de signos e de sensações que se edifica em cena a partir do argumento escrito, é aquela espécie de perfeição ecumênica dos artifícios sensuais, gestos, tons, distâncias substâncias, luzes que submergem o texto, sob a plenitude de sua linguagem exterior* (PAVIS 2001: 372 ).

A presença do diretor cênico fornece essa necessária atualização do material textual, que não é outra coisa senão a criação de um novo discurso, a partir de um discurso inicial feito pelo autor. Este novo discurso é materializado através de códigos diferentes aos códigos lingüísticos, que assumirão forma num espaço a partir de diferentes variáveis: culturais, ideológicas, históricas, econômicas, políticas e laborais.

No caso do teatro contemporâneo, às vezes a produção textual não é isolada, trabalha-se o texto em parceria, isto é, sendo completado junto ao trabalho dos atores, durante os ensaios. Os postulados espaciais iniciais do autor, expressos em seu “texto incompleto”, se cruzam e se transformam através da intervenção direta dos corpos.

Personagens, espaço, objetos, nenhum deles com sua forma acabada, são reunidos por um texto que também se apresenta inacabado, para iniciar o processo de definição através da prática dos ensaios. Confrontar o texto inacabado com os signos espacializados, pode oferecer ao autor condições não previstas ou desqualificar outras já definidas. O autor deixa de ficar no mundo das idéias, para se relacionar com seu texto através das possibilidades reais de representação que esse texto tem. Isto permite ao texto encontrar sua definição através de uma prática do espaço.

O texto contemporâneo é um texto que se diferencia do texto clássico. Geralmente não mantém uma estrutura narrativa forte. No texto clássico o sentido emerge em um processo lógico de continuidade. Alguns textos contemporâneos possuem uma estrutura narrativa fragmentada, onde o sentido é mais esquivo. Mas isso não significa que os textos tenham uma menor teatralidade, no sentido de menor possibilidade de ser levado ao jogo cênico e ser olhado por um público. Quando alguns indicadores desaparecem outros emergem com maior força. O texto contemporâneo, ao diminuir o esclarecimento dos signos textuais mediante a fragmentação e a heterogeneidade, outorga ao espaço e ao ator a possibilidade de serem geradores de outro tipo de textualidade. A continuidade pode ser mantida ou restabelecida a partir de outros padrões:

*“Comunidad de estilo de ejecución en los actores, una personalidad dominante cuya fuerza asegure la unidad, el uso del espacio como medio homogéneo que unifique todos los signos em um sistema perceptible tridimensional, o em el vacío de um espacio abstracto; o em la continuidad temporal y la homogeneidad de los diferentes fragmentos” (UBRSFELD 1997: 300)*

O espaço e o ator estabelecem um modo de relacionamento no teatro contemporâneo, a partir do qual surgirão as luzes que preencherão os vazios do texto fragmentado. O texto escrito, como já foi esclarecido ao falar do objeto teatral, não é o único texto no sentido de tecido de funções semióticas. Quando se exprimem todas as funções de um signo, suas possibilidades de significação se multiplicam e o signo se transforma em texto. Procurando

uma imagem que dê conta do dito, seria como se o signo explodisse em uma constelação de significados, que vão preenchendo os vazios e esclarecendo as zonas escuras. O espaço interpelado pelo ator e as outras linguagens fala através de um discurso que vai além de sua representação icônica, dando lugar à conformação do texto espetacular.

O texto “incompleto” está à espera de ser completado, de ser preenchido de sentidos pelo encenador. O texto com estas características não propõe uma espacialidade *a priori*, tendo em vista a espera deste choque criativo, onde as diretrizes de espacialidade do autor se cruzam com as do diretor, para definir a teatralidade do espetáculo.

Jean-Pierre Ryngaert, retomando a reflexão que Umberto Eco faz em “Leitor in Fábula” fala da necessária cooperação entre o leitor e o texto de teatro contemporâneo.

*“O leitor, se não é nem cenógrafo nem diretor, trabalha, no entanto, para construir imagens na relação entre o que lê e o estoque de imagens pessoais que detém. É ainda necessário que ele organize as imagens persistentes impostas pela concepção dominante do teatro e que ouse recorrer a um imaginário não convencional”*  
(RYNGAERT 1998:31)

Se transladar a reflexão para um leitor “especializado” de textos teatrais como o diretor, fica claro que ele não só é parte, senão também responsável pela construção da teatralidade. Neste sentido, Gustavo Geirola<sup>19</sup> vai além do que ele considera uma definição “subtrativa” da teatralidade (em relação ao conceito de Barthes sobre teatralidade, que é o espetáculo menos o texto) para defini-la a partir de quatro elementos estáticos: corpo, olhar, tempo, luz e um elemento dinâmico: a energia. Sobre a base que não existe olhar sem luz nem espaço sem movimento, a teatralidade se constrói para ele a partir de um ato de

---

<sup>19</sup> Profesor da Arizona State University que em seu artigo nomiado “Bases para uma semiótica de la teatralidad: espacio, imágen y puesta em escena” diz: “La ecuacion inicial, por ende axiomática, puede sintagmatizarse como sigue: “Alguien mira a um cuerpo en movimiento” Tenemos asi configurado um campo donde se deja visualizar facilmente el otro (um cuerpo mirante), la mirada, otro cuerpo (el mirado) , la luz, y el tiempo , a través de um movimiento que lo hace visible espacializándolo. Empíricamente no hay mirada em la oscuridad ni espacio sin movimiento. Además la mirada sobre um cuerpo estático es intolerable (si se mantiene por mucho tiempo) porque remite al cuerpo muerto, al cadaver. La muerte es um significante que hace corte en la mirada y remite el ojo a outra cosa a outro objeto. Se mira pues um cuerpo en acción. ; se mira por um sentido no por su falta de sentido, ya que la mirada narrativa.

Nos vemos llevados inmediatamente a suponer que hay teatralidad, allí donde se juega a sostener la mirada. O bien, para ser más precisos, donde se trata de dominar la mirada del otro. Com esto queremos insinuar, que la teatralidad se instaura en um campo de lucha de miradas, guerra óptica, lo cual demuestra inmediatamente que el movimiento no es el único derivado energético, sino algo más fundamental y menos visible: el poder. Queremos entonces, conceptualizar la teatralidad en um campo escópico, que es

apropriação (dominação): a apropriação do olhar do público (sedução). As diferentes relações que podem se estabelecer entre o sujeito que olha e o sujeito olhado constroem tipos de espacialidade, produtores de diferentes graus de significação. O espaço em que se inscreve a materialidade do texto, deixa de ter um conteúdo neutro, de ser uma imposição cultural, para se transformar em um instrumento ideológico construtor de sentido.

Geirola determina 5 tipos de teatralidade, não só contidas dentro do fenômeno teatral, às que denomina cerimônia, contra-rito, rito, teatro e festa.<sup>20</sup> Cada uma delas apresenta uma tipologia espacial, que mantém uma relação estrutural com o poder. Neste caso o poder será entendido como uma luta por atrair e sustentar o olhar do outro. Todo jogo de sedução é uma batalha que se dá no espaço do olhar, é um jogo de poderes. O sedutor, é a primeira vítima da pessoa que quer seduzir, e a partir deste estado inicial, ele desenvolverá as estratégias para capturar sua presa para que a atenção do sujeito seduzido seja conduzida e manejada por quem seduz.

Vejamos como isto se articula no espaço: no rito, por exemplo, o público que forma um círculo mantém seu olhar para o centro. A pessoa que ocupa esse lugar é “atravessada” pelos olhares de todos e exposto a esse “sacrifício”, sustenta o peso da força centrípeta, das tensões, formada pela soma dos vetores que nascem nos olhos do “público” e chegam até quem ocupa o centro. Este tipo de teatralidade anula o espaço exterior ao círculo, estabelecendo uma polaridade entre exterior e interior. Na teatralidade que Geirola denomina de teatro, existe um espaço proibido, oculto. A visão planimétrica de toda sala italiana evidencia que a zona destinada ao ocultamento das maquinarias, que vão produzir a ilusão teatral, é consideravelmente maior que o palco exposto ao olhar do público. O que permite que o olhar se sustente através do que é negado. Para ele, esta teatralidade é portadora de um forte autoritarismo, ao decidir por si mesma o que pode ou não pode ser olhado. Aqui é bom esclarecer a diferença existente entre sala à italiana (da qual nos ocuparemos no segundo capítulo), e as salas que na contemporaneidade mantém uma relação frontal sala-cena, mas que não são especificamente à italiana.

Todo texto apresenta também múltiplos indicadores espaciais. Essas Matrizes de espacialidade, nas palavras de Anne Ubersfeld, podem se encontrar ao nível da superfície

---

*fundamentalmente um âmbito agonalconstituido como uma estrategia de dominación* Revista Gestos N°15 , abril de 1993.

<sup>20</sup> Idem

do texto, ou num nível não tão evidente e explícito que pode ser analisado a partir de uma condensação estrutural. Num primeiro caso, as rubricas, os indicadores de lugares contidos nas falas, ou a enumeração de objetos podem dar uma referência espacial que permite a construção de um espaço de ficção onde transcorra a cena. Por outro lado, partindo das pesquisas de Greimas e Souriau, que estabeleceram esquemas estruturais aos que podem ser reduzidos todos os tipos de relato, Ubersfeld os utiliza como ferramenta de estudo que permite chegar às estruturas profundas de todo texto dramático. A partir destas estruturas, se estabelece a possibilidade certa de articulação entre texto dramático e texto espetacular:

*Lo específico de la escritura teatral, podría encontrar aquí su campo de aplicación. Intentaremos mostrar cómo la teatralidad se inscribe ya em el plano de las macroestructuras textuales del teatro, de la pluralidad de los modelos actanciales, de la combinación y transformación de estos modelos: estas son las características principales que disponen al texto de teatro para la construcción de sistemas significantes plurales y espacializados. Por otro lado, no nos cansaremos de repetirlo, la teatralidad de un texto de teatro es siempre virtual y relativa; la única teatralidad concreta es la de la representación. Em definitiva nada nos impide hacer teatro de todo, ya que esta pluralidad de modelos actanciales, puede darse em textos novelescos o incluso poéticos.” (UBERSFELD 1989: 46)*

O modelo oferece a possibilidade de redução da sintaxe narrativa, há uma estrutura sintática composta por actantes, cujas funções dentro dessa estrutura sintática não oferecem lugar a dúvidas<sup>21</sup>. Isto permite o encontro de um esquema de forças que a modo de raios x, mostra a estrutura interna das forças que compõem o texto. O planejamento do espaço pode ser uma metáfora que expresse, na terceira dimensão, a constituição dessas forças.

De todo modo, são múltiplos os esquemas actanciais que podem constituir cada cena. Por outro lado, a independência do encenador, que lhe permite adotar decisões

---

<sup>21</sup> O modelo actancial tal como Greimas o determinou, fica composto por casais oposicionais: Sujeito – Objeto; Destinador - Destinatário; Ajudante-Oponente. Deste modo, cada unidade determinada do texto pode ser reduzida à seguinte construção sintática: Existe um Destinador, que impulsiona um Sujeito a procurar um objeto, para benefício de um Destinatário; para isso, é ajudado por alguém e recebe a oposição de outro. Ubersfeld esclarece que nem sempre as gavetas actanciais são preenchidas e o destinador nem sempre é um sujeito, podendo ser deslocado por uma força abstrata (o amor, por exemplo). Por outro lado, um actante pode estar composto não só por um indivíduo, senão por um conjunto deles (a cidade, por exemplo) (UBERSFELD 1986: 51)

políticas sobre a totalidade do espetáculo, produzirá em cada caso, uma química particular entre sua teatralidade e a teatralidade do texto. As linguagens entram assim em um processo de interação que dará luz aos signos do espaço.

O jogo dialético entre a teatralidade do autor representada pelo texto e teatralidade do encenador, desloca a idéia de uma teatralidade com hegemonia no texto. A teatralidade, é um conceito abrangente, que não exclui o texto como possuidor de matrizes de espacialidade, mas que coloca sobre a mesa outros fatores a partir dos quais o espaço pode ser entendido.

### **1.3.4 Genotexto**

O conceito de genotexto acunhado por Anne Ubersfeld, mostra o espaço como um conceito que se constitui além do texto: o “genotexto” está conformado por todas as informações que o autor já possui sobre a arte do teatro, sobre a tradição espetacular, sobre os paradigmas artísticos, e que chegaram a seu universo simbólico através da cultura, ampliando o seu imaginário teatral ou conformando-o. Ou seja que, sob este conceito, não é o texto o ponto de partida da espacialidade, já que existe uma idéia de teatralidade subjacente que estrutura o pensamento do autor, e que marca as matrizes de espacialidade desse texto. Jean Pierre Ryngaert<sup>22</sup>, refletindo sobre a incidência da iluminação no teatro, reforça o mesmo conceito. Ele diz que a iluminação, ainda que não tenha uma incidência direta na escrita, produziu mudanças na construção do sentido e isso alterou diretamente a maneira de narrar:

*“Um novo recorte do espaço, o esfacelamento possível do corpo dos autores, a maneira instantânea e às vezes brutal de iluminar, o abandono progressivo de uma luz de atmosfera (exceto para efeitos específicos), a possibilidade de mostrar ostensivamente todas as fontes de luz, ao contrário, dissimulá-las e mascará-las, se necessário até mesmo suas direções e proveniências, criam uma nova gramática da narrativa. A cena é menos pensada como uma totalidade. O autor não é mais obrigado a escrever em função das mudanças de cenário; todos os saltos de espaço e de tempo, todos os efeitos de montagem, são possíveis no mesmo instante. Uma estética do fragmento e da*

---

<sup>22</sup> Ryngaert, Jean-Pierre. *Ler o teatro contemporâneo*. Martin Fontes São Paulo. 1998.

*descontinuidade com certeza ganhou com isso, assim como uma estética da utilização da ilusão. Tudo pode se encadear, ou se entrecocar, tudo pode se transformar. A evolução das técnicas cênicas contribuiu para criar uma outra cultura cênica dos autores, exatamente como a cena à italiana e seus sistemas de convenções puderam, no passado, influenciar a dramaturgia a ponto de às vezes, imobilizá-las<sup>23</sup>” (RYNGAERT 1998: 68 )*

Essa dramaturgia contemporânea que se afasta da escritura de gabinete - onde o escritor isolado comanda os fios da representação - entende a escritura como parte do processo de montagem. O dramaturgo, deste modo, se cruza com os materiais do teatro. Brinca, como no caso do pintor com conceitos e com corpos que se movimentam gerando formas. Seu pensamento se modela não só partir de imagens que só moram em sua imaginação, senão que confronta essas idéias, com distâncias reais, com resistências que o espaço e o corpo humano oferecem, com os elementos que servem de sustento à cena, como a luz e a sombra. O dramaturgo tem idéia dos silêncios, porque tem ouvido as falas de seus personagens imaginários, materializados pela voz dos atores, e dessa maneira re-trabalhará algum texto, por exemplo, em função de seu ritmo.

#### **1.4 O espaço teatral como signo**

O diretor Argentino radicado na França, Jorge Lavelli, expressa que uma das primeiras coisas que lhe preocupam na hora de fazer uma nova montagem, é o lugar que ela vai ter num espaço: localizar a montagem, isto é, ter uma idéia do espaço no qual a situação dramática vai acontecer (TCHERKASKI:1983: 21). Seu caminho aponta a estabelecer a relação que a obra vai ter com um lugar determinado, com uma arquitetura.

Para Lavelli, a obra (texto dramático) só existe em relação a uma coisa física. Sua segunda preocupação é a adequação desse texto ao lugar disponível: sala à italiana, salão, etc. Nesta adequação também intervêm todos os elementos técnicos, que se incorporarão no lugar, para que seja possível a relação entre texto e espaço.

Lavelli diz que o espaço é sempre um lugar de síntese. Ele considera que a função do espaço cênico não é decorativa, mas sim a de conter a história da obra. O espaço construído

---

<sup>23</sup> Idem

sob este conceito vai além da referência mimética de lugar, para se colocar como símbolo da idéia central: ou seja, que o espaço contenha as marcas da totalidade, a significação que determina o comportamento das personagens. É nesse sentido que o espaço é para ele expressão e síntese. Estes dois termos juntos não deixam de sugerir a idéia de revelação e ocultamento, surgindo assim um paradoxo que, segundo o modo como o diretor enfrenta a encenação, terá efeito na resolução formal do espetáculo. Expressão é o ato de tornar evidente uma coisa; síntese é seleção. Uma sobre-abundância de informação na construção do espaço cênico não deixa lugar a dúvidas sobre o referente no mundo do qual esse espaço é ícone<sup>24</sup>; no caso da síntese um recorte dos elementos descritivos, constrói um espaço que não se preocupa em expressar com clareza o lugar que representa, mas sim sugeri-lo, deixando que se manifestem outras relações.

Lavelli diz que ele não se interessa em fazer uma “taberna” uma sala ou um quarto, mas sim uma síntese desses lugares; uma idéia de lugar em vez do lugar mesmo. Para ele é a significação desses lugares o que vai determinar sua utilização, ou seja, o comportamento das personagens.

O conceito de expressão e síntese usado por Laveli não descarta a possibilidade de “significação” de um espaço descritivo como poderia ser a construção de um espaço realista-naturalista, mas o que Laveli expressa é o seu interesse em significar outras mensagens: aquelas que não pertencem à ordem do evidente. O espaço, para Laveli, não tem que falar de si mesmo senão da totalidade da obra, da história, das personagens; tem que produzir uma idéia da história, dando margens de liberdade para o surgimento de elementos não previstos em sua concepção inicial.

Poderia-se dizer então que Laveli prefere construir um espaço cênico que funcione privilegiando as conotações sobre as denotações<sup>25</sup>. Um espaço que seja signo<sup>26</sup>, já que se

---

<sup>24</sup> Peirce classifica os signos em indícios, ícones e símbolos. O ícone é aquele signo que mantém alguma relação de semelhança em alguns aspectos com o objeto ao qual remete

<sup>25</sup> Junto al sentido principal, generalmente evidente llamado denotativo (normalmente ligado a la fábula principal), todo signo – verbal o no verbal – conlleva otras significaciones distantes de la primera. Así, el “hombre rojo” de que habla Marion de Lorme em la obra de Victor Hugo, denota al Cardenal Richelieu (pero también al color de su vestimenta): connota la función de cardenal, el poderío de un casi- rey, la crueldad de un verdugo (rojo=sangre)” <sup>25</sup> Ubersfeld Anne, *Semiótica teatral*. Ed. Signo e imagen. Madrid 1989 Pg. 25

<sup>26</sup> “Sabemos que según Saussure, el signo es un elemento significativo compuesto por dos partes indisolubles aunque em derecho y metodológicamente puedan ser separadas. Las dos partes del signo Saussureano son el significante Se y el significado So (Saussure trae la comparación de la hoja de papel que indivisible em su espesor, consta no obstante de un anverso y un reverso independientes pero indisolubles. Como sabemos, Hjelmslev ampliará esta distinción oponiendo un plano de la expresión y un plano del contenido, distinción

ergue como construção material (significante) que se relaciona com um conceito que não está presente de forma evidente (significado) mas é evocado.

O espaço teatral materializa a idéia contida no texto, e, portanto, é expressão visível (significante) de um conceito que é evocado por ele (significado). Assim, o espaço para Lavelli é síntese, porque não se detém em descrições miméticas e é expressão, tanto quanto matéria visível que conecta o público com a idéia do texto.

Mas o espaço cênico se relaciona com uma arquitetura teatral, e com todos os elementos que configurarão o lugar da representação; ou seja, como resultante destes conjuntos de relações, a construção final do sentido é um processo complexo.

Como foi dito anteriormente, a representação teatral é um empilhamento de signos, expressos de forma simultânea e através de diferentes códigos (visuais, auditivos, olfativos). Isto faz com que a construção de sentido que o espectador elabora, não seja nunca através do isolamento de um signo determinado, pertencente a um código determinado, mas sim na simultaneidade do seu funcionamento. Por exemplo, a palavra dita por um ator pode ter um significado, mas esse significado muda segundo o gesto que acompanhe a palavra, sua localização no espaço, ou o clima gerado pela luz e a música.

Neste caso, a simultaneidade do código fonético (palavra) com o código visual (gesto) pode fazer saltar o sentido primeiro da palavra, em direção a outros sentidos que não aparecem em primeira instância. Se a isto somamos que em uma representação não só se juntam palavra e gesto - senão também um foco de luz, sons, os tons com que a palavra é dita, a música, o lugar físico que ocupa o ator que acaba de dizer essa palavra, as coordenadas dentro de esse lugar físico (pode estar no centro ou na periferia) - vemos que no teatro nada fica no plano do denotado:

*“El espectador está obligado no solo a seguir una historia, sino a recomponer a cada instante la figura total de los signos que concurren en la representación”* (UBERSFELD 1989: 32 )

---

matizada a su vez em forma/sustancia de la expresión, forma/sustancia del contenido).El tercer elemento de la triada del signo, es el referente, es decir, el elemento al que reenvia el signo em el proceso de comunicación, elemento que no puede ser referido imprudentemente a um objeto em el mundo: existen elementos imaginarios. Así el signo silla tiene como significante el morfema silla (grafico o fónico) , por significado el concepto silla y por referente la existencia o la posibilidad de la existencia de um objeto silla (pero no necesariamente, de um objeto silla em el mundo)” Idem.pg. 21.

O espaço cênico, portanto, não pode ser percebido de forma isolada, já que é o lugar de articulação de todos os signos de um espetáculo.

A esse empilhamento de signos que conformam o espaço cênico e que constituem sua riqueza significativa, é necessário agregar outra situação relevante de sua condição semântica: o espaço, é o ponto de convergência de diferentes sujeitos de enunciação, de diferentes discursos, que sem a ação unificadora do espaço, permaneceriam isolados, impossibilitando a emergência do teatro como arte da representação. A linguagem do autor, do diretor, dos atores, do cenógrafo, se encontra em um espaço que tem que ter a suficiente elasticidade para a inclusão harmônica de sistemas heterogêneos. A possibilidade de uma mescla de linguagens diversas, só é possível através de uma relação vinculante entre elas, o que potenciará a relação com o público. O espaço como continente de linguagens heterogêneas possibilita a existência das propriedades singulares de cada linguagem (alteridade), mas ao mesmo tempo, imprime-lhes um funcionamento como unidade, uma coerência que as ordena em um corpus artístico (identidade).

O binômio identidade e alteridade vinculados ao espaço cênico, pode se relacionar com os conceitos de identidade e alteridade na antropologia? Para responder à questão, pode ser muito útil a referência do trabalho teórico de Marc Augé<sup>27</sup>. Para ele, a etnologia busca identidade na alteridade: padrões culturais, em sujeitos tão diferentes como o rei e o xamã. Augé diz que a organização do espaço e a criação de lugares são algumas das tarefas de todo grupo étnico. Nestes lugares se produz a simbolização das identidades grupais e individuais. Todo lugar outorga ao indivíduo que nasce nele uma relação de “pertencer”.

Em seu lugar nenhum indivíduo se perde, já que o lugar oferece pontos significativos, símbolos e sinais que a comunidade compartilha e que funcionam como zonas de encontro. É o lugar - com suas fronteiras, com a espacialização de seus ritos, com a determinação de seus espaços sagrados, com seu vínculo com a história e seus mortos - que contém as individualidades e respeita as diferenças, através da conformação de um forte sentido de unidade. Todo indivíduo, diz Augé, se situa em relação à ordem que lhe dá

---

Para Ubersfeld, toda representação teatral é uma relação entre dois conjuntos de signos, verbais e não verbais. O espaço cênico, como signo não verbal, tem característica icônicas, não arbitrarias (como os signos lingüísticos), ou seja, que tem uma relação de semelhança com aquele que quer representar.

<sup>27</sup> Augé, Marc. *Los no lugares, espacio del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Ed. Gedisa. 1992

o lugar. O espaço cênico, tal como o espaço antropológico, reúne as diferenças e permite a convocação de todas as linguagens artísticas, dos atores e do público. Mas ao mesmo tempo, estabelece os vínculos, determina suas fronteiras, simboliza os discursos dos diferentes sujeitos que se expressam na representação. O espaço cênico se carrega de um sentido particular, produto da ordem que esse espaço veicula a partir das escolhas feitas pelo diretor e das relações estabelecidas. As relações entre as diferentes linguagens se mostrarão como signos no espaço; muitos destes signos revelaram seu sentido em forma imediata e outros ao longo da representação.

As inúmeras possibilidades de relações que podem ser estabelecidas entre as linguagens que convergem numa representação e que são expressas no espaço cênico, fazem dele um lugar altamente maleável. A rigidez da arquitetura, que possui em si mesma uma alta carga de significação, encontra nos diferentes elementos da cena uma mobilidade que a resignifica. Francisco Javier diz que os diferentes elementos incorporados ao palco, como os bastidores, as “bambolinas”, o ciclorama, fizeram dele um lugar extremamente móvel, fluido e que responde se adaptando muito bem às necessidades plásticas do espetáculo. Mas esta grande mobilidade plástica, não tira a significação histórica da arquitetura. As salas construídas para estabelecer uma relação frontal entre o público e a cena, colocarão o público em determinadas condições de percepção, que serão distintas às condições de um palco não convencional. O objetivo final de um espetáculo é o olhar do espectador, e ele não só se determina através dos signos da cena, senão a partir da consideração da totalidade do espaço teatral, a partir do tipo de relação que a arquitetura promove entre a sala e cena.

Anne Ubersfeld<sup>28</sup> define com clareza a diferença de conteúdo que existe entre os signos que aparecem no teatro tradicional burguês, e os signos que aparecem no que ela chama de teatro de feira. No teatro burguês, o limite do espaço cênico é por um lado um desnível (fosso) e por outro um cenário, ou seja, um lugar no mundo. Tudo acontece para o olhar do espectador, como se esse lugar cênico delimitado pelo cenário, fosse um lugar separado do mundo, mas que virtualmente pode prolongar-se no mundo. Ou seja, na imaginação do público as portas do palco não comunicam com corredores e camarins do

---

<sup>28</sup> Ubersfeld Anne. *La escuela del espectador* Ed. Asociación de directores de escena de España. Madrid. 7

teatro, mas sim com um mundo homogêneo ao mundo mostrado na cena. O espaço cênico é homogêneo em relação ao espaço extra-cena. Mas a ruptura entre público e espetáculo é profunda. O espaço que se opõe ao anterior, é o teatro de feria. Aqui, não existe separação entre público e espetáculo. O ator não tem camarins onde se esconder. Tudo é oferecido aos olhos do público, porque não existe um espaço vedado, negado ao olhar. A separação não se estabelece entre espectador e espetáculo, mas entre o teatro e o resto do mundo. O espaço de este tipo de teatro, não é a imitação de um lugar existente. O lugar teatral se separa radicalmente do mundo, estabelecendo suas próprias leis. As ações dos atores são lúdicas e não miméticas. Não constituem imitação das atividades no mundo, e se o são, estão em um novo contexto que as “teatraliza” imediatamente.

A diferença dos signos entre estas formas de teatro está no fato de que no teatro burguês os signos são parte de um todo (taberna, quarto, etc.) e têm como referente o mundo. No segundo caso, existe um componente lúdico que organiza os signos segundo as características da própria cena. No primeiro caso se prioriza o significado. No segundo o significante. Todo teatro se apresenta como uma combinação destas duas características, só que ao longo da história e das diferentes escolhas estéticas, foi-se priorizando uma sobre a outra.

## **CAPÍTULO SEGUNDO**

### **O ESPAÇO TEATRAL NO SÉCULO XX**

#### **2.1 O espaço como herança cultural**

O conceito que o homem tem sobre o espaço se modifica quando se transformam as diferentes relações culturais; e quando isso acontece, também se modifica a prática de ocupação do espaço e sua forma de representação. Portanto, o teatro que precisa de um lugar físico para sua representação, manifestará na morfologia e uso desse espaço, características próprias do momento cultural no qual ele está imerso.

Cada período histórico apresenta uma ligação entre a construção simbólica do espaço – expressa nas artes, nas ciências, na filosofia - e as características de suas práticas sócio-culturais. Assim, a representação do espaço na cultura grega, a forma de organização espacial da Polis grega apresentava o mesmo princípio de construção estrutural que as manifestações artísticas, políticas, urbanas e científicas dessa cultura.

A democratização da palavra permitia aos cidadãos da Polis a emissão de seu próprio discurso num espaço que eliminava todo tipo de hierarquias e que os organizava sobre um princípio de igualdade. Este tipo de prática não se afasta da representação espacial grega, do universo onde a terra se manifestava como um eixo a partir do qual os diferentes corpos celestes se localizavam de forma simétrica assegurando desta forma o equilíbrio geral do sistema planetário. Assim, a ciência, a arquitetura, as artes, expressavam na resolução de sua espacialidade uma estrutura coerente com um tipo de cosmovisão, presente e ativa na dinâmica cultural, que atravessa de forma consciente ou inconsciente as diferentes práticas sociais dos indivíduos dessa cultura.

Através do posicionamento consciente ou inconsciente do artista, através da influência da cultura, a representação do espaço expressa conteúdos que vão além dos estilos e as estéticas particulares. Daí que para alguns pensadores, o fato de que os artistas plásticos do período clássico não tenham usado as técnicas da perspectiva, não se devia somente a seu desconhecimento. Muito pelo contrário, a ausência de perspectiva se devia a uma idéia filosófica mais profunda, onde o espaço se apresentava descontínuo em relação aos objetos. Na Antigüidade o espaço não era visto como um todo homogêneo (como no período renascentista através da perspectiva), senão como o lugar onde se localizavam

objetos, cada um deles com diferentes valores de acordo com o lugar que ocupava e sua representação espacial, portanto, não podia estar resolvida através do plano homogeneizante da perspectiva.

Um estudo da pós-modernidade que forneça um instrumento de análise dos fenômenos artísticos, e em particular do espaço cênico, não pode deixar de considerar uma série de mudanças produzidas em diferentes níveis do aparelho social. Essas mudanças trouxeram novos paradigmas, leis e valores, que afetaram tanto as práticas, quanto as percepções, na relação homem – mundo, atravessando também suas diferentes formas de representação simbólicas: a velocidade da informação, a produção exagerada de signos, imagens, o impacto imediato sobre pessoas e lugares situados a uma grande distância, a trans-nacionalização do capital, a quebra das fronteiras através da globalização, a inexistência de narrativas que sustentem modelos teóricos estáveis, o efêmero dos fenômenos, a desconexão com a história, quanto velocidade de transformação dos acontecimentos, nos colocam diante de um sujeito pós-moderno que não pode se desprender destes condicionantes, tanto na troca de relações, quanto nas suas construções artísticas.

Estas reflexões sobre o espaço podem conduzir-nos a uma outra generalização, que se vincula com a ausência de neutralidade de uma representação espacial. Se toda representação contém uma trama de relações culturais, o espaço não pode ser entendido de forma ingênua como o continente que possui objetos conteúdos dentro dele. O espaço se constitui como um sistema de forças que estabelece um determinado tipo de relação com os objetos que se encontram dentro de suas fronteiras. O espaço entendido não só como uma realidade estruturada (continente) senão também como uma potencialidade estruturante, estabelece uma relação com os elementos que contém, abrindo as possibilidades para um determinado tipo de evolução de seus componentes. Assim, o espaço vai produzir através de sua morfologia e de sua marca cultural, regras que regulem seu funcionamento.

O espaço entendido como uma construção cultural cria regras de funcionamento ao estabelecer um conjunto de probabilidades e excluir outras. Por exemplo, se pensamos nos movimentos de vanguarda surgidos no período moderno com o objetivo de analisar o funcionamento do espaço e o papel que ele desempenhava na modernidade, é interessante observar como algumas características do momento cultural eram coerentes com as

representações espaciais: as aspirações da modernidade seguiam o caminho de uma progressiva libertação do homem. O homem se afirmava como animal racional e procurava sua auto-afirmação, como também todas as condições intelectuais e tecnológicas para dominar a natureza. O homem sente que possui em si mesmo a força de renovação e transformação das antigas condições de vida, um sentimento de liberdade que o estimula a se afastar das amarras do passado que é entendido como decadente.

Ser moderno é encontrar-se em um ambiente que promete aventura, poder, alegria crescimento, transformações do ser e do mundo e, ao mesmo tempo em que ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos. (BERMAN citado por HARVEY 1992, 21).

Esta forte energia transformadora da modernidade continha em si mesma seu aspecto paradoxal, já que colocava tudo frente a uma iminente desintegração, condição necessária para a implementação de uma nova ordem. Como diz Harvey, era impossível fazer uma omelete sem quebrar os ovos. Assim, ser moderno, é ser parte de um universo onde tudo o que é sólido se desmancha no ar (HARVEY 1992, 21).

Nietzsche explicava a realidade paradoxal do projeto moderno, a partir da figura de Dionísio. A vida moderna, dominada pelo progresso científico e o conhecimento humano, convivia também com energias primitivas e impiedosas. E essa tensão encontrava sua representação na figura de Dionísio: ser ao mesmo tempo destrutivamente criativo. Ou seja, só a partir da ruptura da unidade pode aparecer o novo. O processo de construção moderno precisava da destruição das velhas estruturas, do afastamento com o passado, com a história. Daí o conceito tão importante do ponto de vista gráfico de “destruição criativa” ou “criação destrutiva” para compreender o espírito da modernidade.

Mas esta ruptura com a tradição precedente e a velocidade de transformação da vida moderna que acelerava o fluxo da mudança, produziu também interrupções internas. O moderno deu início a uma condição que se aprofundaria na pós-modernidade: a fragmentação, a ruptura da continuidade. Neste sentido, o aparecimento dos diferentes movimentos de vanguarda com sua força e sua atitude radical de ruptura à tradição, foi uma constante da modernidade.

O espaço teatral vislumbrado por Artaud, que bebeu das fontes do surrealismo, propõe um afastamento radical das condições arquitetônicas herdadas pela sala à italiana e

reformuladas pelo realismo e pelo movimento simbolista. A quebra da estrutura frontal e a abertura de todos os lugares da sala, em todos seus níveis, nos cercava de um tipo de espacialidade aberta a uma percepção que aceitava a simultaneidade e a fragmentação. O espaço que envolvia o público, que já não ficava distante, confrontava o espectador com a força arrasadora da energia da ação. O espaço era um vulcão em erupção que mudava, transformando com sua fúria arrasadora a condição inicial de todos os elementos que o constituíam. Assim, a representação do espaço nas manifestações artísticas do período modernista continha as prescrições do período cultural: um espaço dionisíaco, no sentido de ter proposto a destruição radical da estrutura tradicional e conter a vocação do surgimento do novo. No caso do teatro, um espaço cênico que se abre à totalidade do espaço teatral, abrindo também as possibilidades de evolução da ação dramática e colocando ao público no centro das tensões.

O espaço não está desvinculado das leis internas que dão coerência aos elementos que o estruturam e que lhe outorgam um certo significado. Marc Augé analisa o espaço do homem primitivo muito além das fronteiras que enquadram a tribo, isto é, um território conformado por homens que se definem em função de seus deuses, seus rituais, seus costumes, seus mortos. Assim, não é só o território, o continente, mas sim a complexa interação de toda a trama cultural que definirá a identidade desse sujeito, construção com a qual se diferencia de quem mora fora de seus limites e sob outra trama de funções culturais.

O que define o espaço antropológico para Augé, são as amarras significantes que esse espaço tem para as pessoas que praticam o vínculo que esse espaço estabelece com seus habitantes, já que eles se movimentam nesse espaço através de um percurso orientado por diferentes referências significativas: lugares de culto, praças e calendários festivos. Assim, o espaço antropológico é formador de identidade, já que as pessoas se reconhecem no uso cotidiano dessa geografia, que também se apresenta como lugar de encontro para o desenvolvimento de diferentes atividades como o comércio, a política, o culto, e a diversão. Desta forma, quem compartilha as diferentes tarefas sociais pertence a essa comunidade e se diferencia de quem está fora. A organização do espaço e a criação de lugares produz significações que repercutem em quem os usa, construindo as identidades individuais e grupais. Assim, o espaço antropológico não só constrói a identidade e promove o relacionamento, mas também cria a história. Os mortos também têm seu lugar dentro do

espaço carregando-o de signos que convivem com a comunidade e ligam o presente com a tradição re-significando-o, porque o vinculam com o passado.

Entendido desta forma, o espaço antropológico lembra a quem transita por ele qual é o sentido de suas ações, mas também integra sua ação à história do espaço. Hoje a pós-modernidade, através de todos os seus excessos - aceleração vertiginosa das velocidades, ruptura de suas fronteiras pelo processo homogeneizante da globalização, compressão do espaço através do acesso imediato aos lugares mais distantes, perda de vínculos com a história através da criação de um presente contínuo - impõe condições diferenciadas que serão expressadas em suas representações simbólicas do espaço, entre elas a criação de um sujeito esquizofrênico e a perda da identidade.

## **2.2 - A sala à Italiana como construção do iluminismo**

Se fizermos uma pesquisa nas diferentes cidades ocidentais, sobre o tipo de arquitetura predominante nos edifícios ou salas de teatro, seguramente encontraremos que a maioria das salas se construíram sob a matriz da sala à italiana. Desde o início do século XX a arte do teatro vem prestando especial atenção aos diferentes espaços teatrais (teatro arena, circo, galpões, etc). Mas é inegável o peso cultural da sala à italiana o que fez que ela, ainda aparecendo no século XVII, sobrevivesse durante três séculos e chegasse com força à atualidade.

Este tipo de arquitetura que se erigiu com força singular até se transformar no espaço hegemônico das práticas teatrais, também foi alvo de críticas e reformas com o surgimento do diretor de cena. Mas, de qualquer maneira, não é possível negar o alto grau de efetividade, que sobre determinadas condições, este tipo de espaço teatral deu à cena.

O teatro à Italiana, ou ao menos aquelas construções que surgiram durante o século XVII, estabeleceram uma relação díspar com o público: é uma arquitetura que parte da aceitação de zonas privilegiadas e zonas fracas de percepção e que constrói o material cênico a partir de um olhar privilegiado que era, inicialmente, o olho do rei. Mas ao mesmo tempo, não se pode negar o poder simbólico que a sala à italiana tem no imaginário da maioria das pessoas:

*“Cuando en el lenguaje cotidiano tenemos que utilizar metáforas como escena, telón candilejas, palco, teatro, si las reportamos a las imágenes teatrales*

*que estos evocan encontraremos siempre una misma tipología de teatro: a grandes rasgos la del llamado teatro a la italiana.” (CRUCIANI: 1994:23)*

Para Cruciani, o teatro à italiana é uma totalidade orgânica de tipologias arquitetônicas, funções sociais, formas de sala e cenário, e elementos funcionais que adquirem valores simbólicos. A idéia de totalidade orgânica remete a uma idéia de estrutura permanente, frente às inúmeras variações formais ou superficiais de sua arquitetura ao longo dos séculos. Os elementos que a compõem são:

*“Una cierta estructuración de la sala y la escena, las muchas variantes del hemiciclo cerrado frente al escenario y el escenario equipado con bastidores y buhardilla practicable; y a nivel de organización material los elementos que lo caracterizan son el telón y el arco de proscenio y los palcos que, en sus diferentes formas, envuelven la sala como un volumen orgánico en que el espacio niega su ser definido por las paredes, en que el perímetro del envase espacial es un lugar activo de tensiones” (CRUCIANI:1994: 25)*

O espaço destinado para o público, conformado por esse “cilindro com planos em diferentes níveis”, longe de ser um espaço neutro, é um espaço de forças. As varandas enfrentadas deixam terreno para o encontro de olhares e a teatralidade se desloca do palco à platéia. Voltando ao conceito de Geirola, de que a sedução é a matriz da teatralidade e que a sedução é o ato de conduzir o olhar do outro, pode-se dizer que no teatro à italiana o espetáculo não só transcorre no palco. O foco de atenção do olhar se encontra espalhado por toda a arquitetura do teatro e não só centrado no espaço de ficção. As sacadas não se apresentam como espaços vazios, senão como lugares possíveis de serem descobertos, como uma chamada ao olho do outro, como uma contracena ativa apesar de estar protegida pela semi-escuridão.

Desta maneira, as sacadas que se apresentam como muros destinados a “conter espectadores”, conformam o volume interno da sala, e por sua disposição, enfrentam os olhares dos espectadores. Este campo de forças preenche a sala à italiana de significação, porque abre caminhos de relação entre os espectadores, além do espetáculo. Daí, que para Cruciani, o espaço do teatro à italiana é absoluto e auto-significante: o espetáculo se integra, o espaço cênico é foco de atenção, mas não é o único. Na sala italiana o espetáculo não só provém do palco, senão do jogo de cerimoniais sociais que acontecem na sala. A

sala italiana está preparada não só para a representação, senão para a troca simbólica entre o público, que é outra fonte de espetacularidade (às vezes de maior intensidade que o que acontece no palco).

A ornamentação da sala, também constrói esta qualidade auto-suficiente do teatro. O cilindro cuja base é a platéia e sua face às sacadas, é completado pela cortina vermelha, que cumpre também a função de fechar a cena. A cortina está enquadrada pelo “arco do palco” (trabalhado arquitetonicamente), e às vezes se apresenta pintada com alegorias como o teto. Por isso, quando esta se encontra fechada, se apresenta aos olhos dos espectadores como um grande quadro. No centro do cilindro da sala e pendurando desde o teto como uma árvore invertida, a grande luminária se estabelece como eixo. Ela dá conta da maquinaria que o teatro oculta, já que se eleva ou desce segundo os diferentes momentos do espetáculo:

*“Antes del espectáculo y durante los intermedios está bajo para una mejor difusión de la luz, pero es elevado durante el espectáculo para crear una diferencia de iluminación y una semioscuridad”* (CRUCIANI:1994: 28)

Da mesma forma que para os teóricos das religiões todo espaço sagrado se estabelece como eixo do mundo, como centro onde se concentra a força do sagrado, a luminária desce como eixo carregando a sala de significação, separando-a da cidade e da cena. É verdade que quando a cortina se eleva, a cena se integra à sala e esta se integra ao mundo através do cenário. Mas o luxo da sala italiana contrasta com a simplicidade da cena e só se iguala com o avesso da sua trama: a grande maquinaria que permanece vedada aos olhos do público, e que ocupa uma área muito maior à área onde se desenvolve a ação dramática.

É esta maquinaria ligada às cordas e roldanas que penduram das varas, e junto às luzes, aos bastidores, à cortina de fundo (e logo ao ciclorama), e a todos os elementos mecânicos da cena, os que criarão, junto ao trabalho dos atores, a ilusão teatral. Mas a grande máquina da cena ocupa um lugar “reservado”, fora do alcance do olhar. Está ao serviço da cena e não impede à sala se constituir em espetáculo. Assim a sala à italiana é um espetáculo que contém outro espetáculo: aquele que acontecerá no espaço cênico. De fato, a construção edilícia do teatro à italiana, formou parte do projeto cultural renascentista onde o edifício se constituía como monumento da cidade. O edifício teatral e o lugar da

cena eram elementos que tinham sentidos autônomos. A realidade da sala e a realidade da cena formavam parte da totalidade da festa. Integraram-se através de uma idéia cultural renascentista que buscava, como diz Cruciani, a definição de um espaço artificial para o teatro: um espaço construído *para* os espetáculos e não um espaço *dos* espetáculos pensado através das necessidades da prática cênica. Esse espaço predeterminado estava constituído por sala e cena, que construía sua cenografia através de pinturas em perspectivas feitas na cortina de fundo e bastidores, projetadas virtualmente sobre o ponto de fuga central. As formas do palco com plano inclinado e boca de cena, arco de cenário e cortina de boca, iluminação, maquinarias e salas de serviço para o complemento ilusório da cena, as formas da platéia desde o hemicíclo até a fechadura, as gradas clássicas e as posteriores sacadas, nasceram como modelo do Renascimento e fundamentam a definição da cena e da sala à italiana.

Para Duvignaud<sup>29</sup>, o aparecimento da sala à italiana produziu o declínio da produção dramaturgica elisabetana<sup>30</sup> pelo seguinte: na morfologia espacial elisabetana, constituída por um *tablado central* e a superposição de duas *galerias laterais*, as personagens não saíam de cena para se ocultar detrás das *pernas*. Isto permitia a representação de todos os momentos do drama, numa simultaneidade de todos os instantes do tempo:

*“Se verá así, al mismo tiempo em el escenario, al rey Ricardo regresar precipitadamente de Irlanda, mientras su rival, Bolingbroke, em feroz combate, se apodera de las ciudades de Gales, y la reina se lamenta em su jardín”*  
(DUVIGNAUD: 1970 : 60)

O espaço elisabetano proporcionava o desenvolvimento simultâneo das cenas, através da manifestação visível da ação. Isto gerava uma multiplicidade de perspectivas que colocava esta forma de teatro bem perto dos antigos frescos. A sala italiana introduz no teatro a perspectiva que já tinha transtornado a pintura há alguns anos, o que produz modificações profundas na totalidade do sistema de produção teatral como também da percepção. O cenário agora é concebido como uma pirâmide visual cuja base é o tablado e sua cúspide é o olho do espectador. O cenário deixa de ser o lugar da representação visível de uma série de ações dramáticas, para transformar-se no campo de ação de uma série de

---

<sup>29</sup> Duvignaud Jean, *Espectáculo y sociedad*. Ed. Tiempo Nuevo. Pag. 60

<sup>30</sup> Esta idéia pode-se ligar com o conceito de genotexto desenvolvido na pag 23 e a considero importante porque mostra a transição de um tipo de teatralidade à outra, que chegou até nossos dias.

surpresas. O fechamento da caixa cênica por suas cinco faces, sendo a face do fundo aquela por onde as figuras projetam imaginariamente suas linhas a um ponto de fuga, gera a ilusão de uma caixa de magia:

*Ello hace pensar em esa cajita que Brunelleschi construyó, en la que se miraba a través de una hendidura: los planos de los volúmenes y las líneas del espacio convergen todos en un punto focal imperceptible* (DUVIGNAUD: 1970 : 65)

A estruturação espacial elisabetana promovia desde a dramaturgia a exposição viva da ação. As mortes, as situações funestas, não tinham acontecido antes do início da peça, senão que aconteciam frente ao olhar do público. O espaço potencializava sua característica lúdica, já que sem uma única frontalidade e apresentando uma estrutura nua, privilegiava a movimentação dos corpos, o choque de energias, a exaltação do gesto. Para Javier (JAVIER 1998:16) as diferentes linguagens de uma representação, como a cenografia, a luz, os figurinos, os objetos, cedem passo no teatro elisabetano ao espaço, à ação e a sua culminação plástica na palavra.

Essa extensão para o desenvolvimento da ação que aparece no funcionamento do teatro elisabetano desaparece na sala à italiana. Na sala à italiana a cena se comprime e se projeta para o fundo, na direção de um ponto imaginário que gerará a ilusão de perspectiva.

A extensão da cena que potencializava e promovia a ação no teatro elisabetano, é trocada pela profundidade da cena italiana que potencializará a palavra e a consciência individual. Duvignaud descreve o sistema político da sociedade onde emergiu a sala à italiana: há ausência de liberdade civil e política pelo peso do absolutismo do estado monárquico e da hierarquia de níveis socialmente estabelecidos. Na época em referência existe uma visão intelectual da liberdade humana, visão que privilegia a razão sobre a vontade.

Para Duvignaud, diferente do “espaço soma” que governava o modo de representação medieval e elisabetano, a sala à italiana estabelece o “espaço sistema”, que é a construção de um lugar privilegiado que projeta uma imagem da pessoa humana, que logo se transformará no Homem.

O homem se ergue como centro de um universo que começa a ser abrangido pela razão. No microcosmo fechado da sala italiana, o “natural” deixa passar o artifício

científico. O Iluminismo que deu impulso ao projeto cultural modernista começava a mostrar um matiz que lhe é próprio e que incide de modo direto na ciência, nas artes, na moral, na economia e no social. É dentro deste processo de transformação, onde já começam a perfilar-se uma série de características que depois se radicalizaram na pós-modernidade, que se produz a linha demarcatória com a modernidade. Por esta razão, considero importante para este estudo a compreensão de algumas idéias que sustentavam este período cultural, para a partir dessa base teórica mais sólida, confrontar com os processos culturais contemporâneos.

O projeto Iluminista constitui uma clara separação de domínios entre arte ciência e religião:

*Ainda no início do século XVII, ciência e religião formavam um par cujo divórcio podia significar a fogueira para seu oponente – não um abstrato fogo do inferno, mas um bem vivo fogo terrestre armado em praça pública. Foi o destino de Giordano Bruno e, quase o do Galileu. (Teixeira Coelho: 2001: 20)*

Sobre este terreno se inicia o crescente caminho da especialização das diferentes áreas de conhecimento, escapando a um só indivíduo a possibilidade de ter competência em múltiplos campos do conhecimento. Assim, a cultura como um conhecimento especializado, vai afastando-se do povo para recair nas mãos de alguns iniciados. A ciência se afasta da religião e começa um caminho de ruptura que também se aprofunda no plano interno através do aparecimento de diferentes campos disciplinares próprios da crescente especialização. Neste sentido, a sala italiana representava para o positivismo iluminista um campo de prova ótimo, onde a produção da ilusão cênica estava diretamente ligada à criação de mecanismos dependentes da tecnologia.

O espaço cênico à italiana é o lugar onde os mecanismos da engenharia, as leis da ótica e da matemática, e os fundamentos da arquitetura, trabalham juntos na criação de um modelo de representação antropocêntrico. Até a forma da sala reproduz a morfologia do olho humano.

É neste universo, construído pelo raciocínio científico onde o homem é o centro do mundo, que vai se produzir outra mudança em relação ao velho espaço elisabetano: o aparecimento do discurso. Inclusive naquelas manifestações onde não tem lugar a palavra, como o balé. O discurso é um comentário permanente. O homem se encontra presente em

tudo o que ele diz. Sua onipresença é similar à que Deus teve no período clássico. O sujeito do Iluminismo era um sujeito centrado, dotado de capacidade de razão consciência e ação (HALL: 2003: 10), possuidor de um núcleo central que emergia em seu nascimento e que se mantinha idêntico a si mesmo ao longo de sua experiência de vida.

As filosofias do iluminismo nascidas em torno às idéias de Descartes, colocavam o sujeito individual no centro da mente, por sua capacidade para raciocinar. Assim com seu “*penso, logo existo*” Descartes colocava o sujeito humano no lugar chave para a emancipação dos valores religiosos, amparados no poder absoluto de sua razão.

Este sujeito “cartesiano” só pode se constituir em um universo estável no seio de uma ciência positivista-determinista, governada por um ser humano racional que progressivamente vai conseguindo um domínio maior da natureza, do tempo e do espaço, inscrito dentro da utopia de um progresso linear e controlado. Progresso que vem acompanhado com descobertas e invenções que proporcionaram o impulso para o domínio progressivo de uma série de fatores que antes permaneciam ignorados.

A descoberta da perspectiva na Renascença abriu caminho à construção de mapas com um alto sentido de precisão e a tudo o que isto aportou, ao domínio do espaço, da navegação, do comércio, ao domínio das terras e ao estabelecimento dos direitos de propriedade. O “perspectivismo” tem uma ligação direta com a busca da individualidade, porque concebe o mundo através do olho que vê (HARVEY: 2002: 223), e que vai dando lugar ao progressivo afastamento da ciência de alguns princípios religiosos, para centrar-se na racionalidade do sujeito. O espaço infinito começava a ser conquistado a partir da geometria e sua possibilidade de representação a partir de distâncias proporcionais. O espaço podia ser apropriado na imaginação através da matemática. Foi o que sustentou o progresso iluminista, abrindo caminho ao desafio modernizador: o domínio da natureza como condição necessária para a liberdade humana.

A cartografia e o cronômetro se instauram no Iluminismo como símbolos do domínio do tempo e do espaço. Mas ambos representavam o tempo e o espaço homogêneo, racional, controlável. A homogeneização das distâncias permitiu ter uma idéia do *outro* através da abstração matemática do mapa. A homogeneização do tempo reduziu os ritmos pessoais, as diferentes percepções que o tempo não padronizado provoca em cada experiência humana. O tempo igualitário de segundos, minutos e horas não vem afastado

do projeto capitalista com seus conceitos de horas de trabalho, taxas de interesse, tempo de fluxo do capital e mais-valia.

O domínio do espaço levou o iluminismo às práticas, entendidas como autoritárias por algumas correntes pós-modernas, com a criação de mecanismos de controle e vigilância (Foucault). A racionalidade das práticas marcou a tendência aos planejamentos controlados de cidades, alinhados dentro da política de causa e efeito, que entendia a previsibilidade de todos os processos sobre o conhecimento de algumas condições iniciais. Mas, com o início do século XIX e princípios do XX, a modernidade tardia começa uma virada cultural que coloca em xeque a identidade do sujeito do Iluminismo.

A estrutura do teatro à italiana é absolutamente coerente com o século da “ilustração” no qual a hegemonia da razão vai deslocando as relações intuitivas ou místicas em direção a um terreno afastado do terreno científico tecnológico. Se no plano da realidade cotidiana, a ciência não consegue explicar a totalidade dos fenômenos naturais, embora seja esta a tendência do pensamento científico, será no terreno da arte onde encontrará um modelo que represente sua obsessão.

A sala Italiana com seu cenário cúbico e fechado oferece a tecnologia - símbolo do progresso científico da época – uma supremacia sobre o pensamento mágico: é através da máquina, dos truques que os aparelhos permitem, que aparece a ilusão. O jogo onírico, o fantástico, a magia que a ciência não pode controlar no plano da vida são produzidos no micro universo da sala Italiana.

### **2.3 Realismo e Simbolismo**

No final do século XIX aconteceu uma série de mudanças que transformaram a maneira de entender e fazer teatro, relacionadas com o surgimento do diretor de cena. As velhas formas e padrões pré-modernos que regulamentavam a organização do espetáculo tomaram novos rumos nas mãos do diretor, que modificou radicalmente o modo de entender o teatro e com isso todos seus elementos constitutivos: texto, ator, espaço, etc.

Antoine na França, Stanislavski e Meierhold na Rússia, Craig na Inglaterra e Appia na Suíça começaram junto com suas respectivas produções a fazer as primeiras interrogações teóricas, fato que ajudou para que o teatro se afastasse de um modo de

organização padronizado que o caracterizou no período pré-moderno. É preciso mencionar, que todas essas mudanças teatrais que acompanharam o aparecimento do diretor, não se afastaram das novas possibilidades que a modernidade instalou em relação a seus avanços tecnológicos e sociais: a utilização da energia elétrica nos palcos, a troca de idéias e experiências que possibilitaram as viagens para a difusão do conhecimento, as transformações sociológicas e filosóficas que iam se instalando com a modernidade, um processo constante de apropriação da natureza devido aos avanços do Naturalismo.

Antoine inicia o curso do teatro moderno, ao fazer as primeiras indagações em relação ao espaço cênico e ao vínculo que o espaço tem com o texto dramático e as personagens desse texto. Assim, o espaço cênico perde a neutralidade que apresentava no período pré-moderno e começa a se construir desde as diretrizes do texto. Antoine expressa claramente a função da encenação moderna no seguinte texto: “*Na minha opinião, a encenação moderna deveria tomar no teatro o lugar que as descrições tomam no romance*” (ANTOINE: 2001:24). É assim que o espaço cênico deixa suas velhas fórmulas, seus telões pintados que de modo geral indicavam os ambientes, para começar a se construir a partir de indagações e relações mais profundas. A construção do meio físico, do ambiente no qual vão se desenvolver as ações das personagens, é marcada por Antoine como o ponto de partida para a construção do espetáculo. Sustentando a idéia de que é o meio que determina os movimentos das personagens e não os movimentos das personagens que determinam o meio (ANTOINE: 2001: 32), o diretor francês constrói com minuciosa precisão o espaço de ficção, e desenvolve o que ele chama de teoria da quarta parede: o espaço de ficção é montado com seus quatro lados fechados, para depois decidir, em função do encaminhamento natural que tenha tido a ação, o lado que se abrirá para ser oferecido ao público. Esta busca consciente do espaço de ficção posiciona o diretor de cena de maneira diferente frente do espaço cênico. Assim se quebra com os velhos esquemas da representação teatral, herança da sala italiana: a boca de cena é modulada a partir das necessidades de cada peça; o espaço de ficção, materializado dentro dos limites do espaço cênico fala da peça de modo mais ou menos explícito; utiliza-se a totalidade do palco, o que possibilita a apropriação da boca da cena por parte da ação dramática, se for considerado necessário para a representação; a atuação de frente à ribalta é condenada, a ribalta é tirada

do palco, o que dá ao ator maior liberdade de movimento e posicionamento dentro do espaço cênico.

Segundo Roubine (ROUBINE: 1998: 29), o gênio de Antoine consistiu em entender que a prática do teatro está composta por um conjunto de fenômenos históricos que não são evidentes por si só. Para ele, é tarefa do encenador encontrar o modo em que esses fenômenos sejam visivelmente manifestados na construção do espaço de ficção, para que ele mostre o ambiente certo que leve as personagens a se revelar, apresentando suas cargas históricas. Antoine troca o painel pintado e o truque ilusionista pelos objetos reais. Objetos que levam para o palco o peso da sua própria história, visto que o objeto é portador de uma mensagem ao ser referência de um objeto no mundo.

Para Ubersfeld, o espaço de ficção, ainda refletindo uma grande precisão realista, está carregado de signo negativo: o espectador sabe que a cadeira colocada no palco, não é uma cadeira na qual ele possa sentar-se. Este é o fenômeno de denegação, que estabelece a contradição fundamental entre a pretendida ilusão de realidade e a carga simbólica que o espaço teatral possui, que lembra ao espectador onde é que ele está e quais são os códigos que estruturam seu comportamento frente à cena olhada. A cena por mais realista que seja, se conforma como um objeto de representação e, portanto, como um objeto simbólico.

A tarefa de Antoine, como a daqueles que se aprofundaram no Realismo durante os inícios do século XX, foi a de introduzir, através do objeto real, um signo de substância diferente daqueles da velha cena, com conotações e funcionalidades diferentes para o teatro. A presença física do objeto, sua qualidade icônica, sua extração do campo aberto e geral da realidade para a particularidade da cena, levou ao objeto real a re-significar e re-valorizar o espaço cênico.

Para Roubine (ROUBINE: 1998: 29), o realismo de Antoine revela algo que o teatro do século XX não poderá mais esquecer: a teatralidade do real. A presença viva do objeto dentro do marco da cena ressalta seu valor conotativo, com o qual se estabelece um intercâmbio simbólico com o espectador, que será diferente daquele intercâmbio provocado pelo papelão e pelo painel pintado.

O Realismo com a sua construção minuciosa da cena, com sua preocupação pelo detalhe na criação dos ambientes, quebra com a estrutura da sala à italiana para favorecer as necessidades espaciais particulares da peça. A presença no palco do objeto real, não só

inaugura o que poderia chamar-se de retórica do objeto, no sentido que o objeto sustenta de forma independente seu próprio discurso, senão que representa em grande medida uma mudança do comportamento cênico do ator. O ator compartilha o palco com o objeto, que não é um simulacro inativo. É presença real que convida ao ator a uma interação concreta, que quebra com os velhos moldes de representação. O peso, o tamanho, a carga simbólica e funcional do objeto colocado no palco, levam o ator a transformar seu corpo e seus recursos expressivos para um relacionamento concreto com os objetos e o ambiente cênico criado pelo diretor.

O ator não pode permanecer à margem da busca de realidade que o espaço cênico propõe, da contundência do objeto real, e deve ajustar seu comportamento cênico em função das condições cênicas propostas. A partir de Antoine e dos realistas, aparece outro modelo de ator, que não se coloca de forma rígida atrás da ribalta para projetar de forma clara sua voz ao público. O ator é parte da engrenagem da cena, e mantém uma relação coerente com a lógica do sistema da representação. Seus movimentos não seguem uma padronização estabelecida para sustentar a enunciação do texto, senão que mantém um diálogo particular com o ambiente cênico. Por isso, para Antoine, o movimento ou o gesto do ator podem ser mais eloqüentes que mil palavras. Mas isto acontece porque a partir do realismo de Antoine, o autor não é a única voz que se expressa no espetáculo. Estão aparecendo dentro da representação as outras vozes que marcam a trama do texto espetacular: a voz do espaço, a voz do objeto as vozes do gesto e dos movimentos do ator.

O Simbolismo é um movimento estético que surge quase simultaneamente com o Realismo e que junto ao Realismo representa, para alguns autores, as duas faces de uma mesma moeda já que o Simbolismo se encarregou de mostrar aquilo que o Realismo rejeitou: o lado onírico da realidade.

Para Roubine, o aporte do Simbolismo ao teatro é extremamente significativo, já que permitiu a inclusão do pintor no teatro. O sentido significativo da inclusão do universo pictórico na cena obedece ao fato do teatro incluir, de forma sistemática, o trabalho do pintor e com isso a especificidade das artes plásticas e o efeito que ela teve na construção do espetáculo. Da mesma forma que um quadro, o espaço cênico foi tratado como uma imagem, sendo as leis da composição mais importantes na construção da cena que a fidelidade ao real:

*A organização das formas, a relação recíproca das cores, o jogo das áreas cheias e vazias, das sombras e das luzes, etc. A encenação moderna perpetuará essa forma de consciência mesmo quando a moda da colaboração com os pintores se tiver atenuado. (ROUBINE: 1998: 32)*

Esta nova forma dos simbolistas, de se posicionar frente ao teatro, produziu uma transformação da cena: o palco realista se desmaterializou, no sentido que o objeto real e a evidência material que conformava o espaço de ficção no Realismo, cedeu passo ao imaginário, ao sintético, ao sugerido. O Simbolismo não procurava a reconstrução mimética da realidade, senão a criação de um espaço ficcional que tivesse suas próprias leis. Neste sentido, o tratamento do espaço cênico não se fechava em seus próprios limites (através da re-criação exaustiva do contexto cênico), mas deixava espaços vazios que precisavam ser preenchidos pela imaginação do público.

A percepção de o público estar presente frente a um fato ficcional era remarcada no tratamento da cena, o que introduziu um conceito desenvolvido no discurso meierholdiano: a teatralidade. Com a busca da teatralidade, o espaço cênico deixou de esconder os mecanismos que no século XVII produziam os truques que alimentavam o sentido teatral da época. A evidência do artificial, o propósito de mostrar ao público que estava frente a uma obra de arte e que era responsável por completar o que o espaço não mostrava deram um novo curso à arte do teatro.

O valor da palavra teve, para o Simbolismo, conotações diferentes, já que adquiriu um funcionamento muito próximo àquele que tinha a palavra no Teatro Elizabetano: não era necessário um campo de batalha; somente bastava que o ator falasse que a cena era um campo de batalha, para que este aparecesse na imaginação do espectador. Todos estes conceitos levaram a cena teatral a uma busca da síntese, onde prevalecia a força simbólica da cor, da luz, da palavra. Elementos imateriais que nas mãos do diretor de cena criavam um ambiente mágico, livre da contundência material dos objetos realistas.

O espaço cênico ao se encontrar livre dos objetos que constituíam o espaço realista, permitiu ao ator usar seu corpo com maior liberdade facilitando o aparecimento do lúdico. Roubine destaca que com a encenação do Ubu Rei, de Jarry, o espaço cênico se torna uma área de atuação onde o ator trabalha para servir à representação. Ele renuncia a sua

personalidade de ator ou à identidade de sua personagem, para construir mediante o jogo os artifícios da representação:

*“Para substituir a porta da prisão um ator ficava parado no palco com o braço estendido. Eu colocava a chave na sua mão, como se fosse uma fechadura. Fazia o barulho da lingüeta, crique, craque e girava o braço como se estivesse abrindo a porta” (ROUBINE: 1998:37)*

O espaço simbolista produz uma exaltação do signo. Não no sentido icônico onde o significante tem uma aproximação quase direta com o referente. O teatro simbolista, em relação com o realista, propõe um signo mais esquivo que precisa da colaboração do público, dos aportes de sua imaginação para poder completar-se. Neste sentido, o ator que coloca através da mediação de sua voz as palavras do autor, faz de seus movimentos, de seus gestos, de seus silêncios e das modulações sonoras do texto, uma trama de signos que se decodificam durante o espetáculo. É a partir dessa trama que o espectador mergulha na intimidade do drama.

Para Meierhold, por exemplo, a atuação devia integrar-se de tal maneira no fundo cenográfico, que o intérprete deveria apagar sua espessura para ser apenas uma mancha, uma cor a destacar-se apenas do cenário: o gesto preciso, isento de tudo o que pudesse perturbar o desenho rítmico plástico, conformaria a música do recitado e comporia um corpo atuante como uma estatuária cênica, que trouxesse com o dito e com o não dito (áreas de sombra e silêncio) os signos conotativos dos mistérios inefáveis (GUINSBURG:2001:26). Assim a luz, a cor, o gesto, a palavra constituem para o teatro Simbolista a base material (imaterial) que no Realismo era conformada pela materialidade do objeto.

O espaço simbolista buscou captar os aspectos essenciais da vida, dos homens e dos acontecimentos. Levou ao palco as idéias, valorizando o que estas têm de eterno e universal. Segundo Guinsburg, para os simbolistas, a verdadeira forma artística não devia ser configuração externa, imitativa. (GUINSBURG:2001: 14). Por outro lado, o movimento simbolista também alcançou aos dramaturgos, que produziam textos cujas matrizes de espacialidade requeriam de instrumentos cênicos diferentes à reprodução fotográfica própria do Realismo.

Através do Realismo o teatro encontra o modo de se desprender das amarras espaciais do teatro à italiana, possibilitando o aparecimento de uma forma cênica que aproximou a peça ao presente do espectador. Estas mudanças também entraram em sintonia com as transformações sociais que deixavam uma burguesia cada vez com mais necessidade de ser protagonista e que solicitava ver-se no jogo cênico, pressionando a criação de uma dramaturgia diferente. Uma dramaturgia que levava ao palco os dramas e os protagonistas do social.

Mas se com o Realismo começou este processo de aproximação da peça ao público, foi com os simbolistas que se aprofundaram os laços palco – platéia e se alcançou um ponto de reflexão maior. O Simbolismo criticou do Realismo, entre outras coisas, o isolamento no qual ficava o público, através da disposição do espaço teatral e das características miméticas da representação. A quarta parede imaginária que separava o espaço de ficção do público, outorgava a este –segundo Meierhold- a característica de voyeur: o público se situa frente à representação como um espião que olha pelo buraco da fechadura. O Simbolismo ao remarcar o aspecto artificial (teatral) do teatro e ao colocar ao espectador como o quarto criador junto com o autor, o diretor e o ator - por ser este último o responsável de fechar o sentido e construir na sua imaginação o que se insinua no palco – redefine o sentido cerimonial do espetáculo: o que acontece na ficção é uma construção simbólica, uma obra de arte que só cobra sentido no intercâmbio dialógico com o espectador.

#### **2.4 A explosão do espaço da identidade e das certezas**

Quando Jameson analisa o conceito de identidade a partir da apropriação que Adorno fez de Freud, a identifica com um processo duplo: por um lado de re-apropriação do velho, do conhecido, do seguro. Por outro de paulatina assimilação de estruturas novas ao universo psíquico do sujeito. (JAMESON:1997:32). O primeiro processo se relaciona com a neurose, ou seja, o retorno sem fim da *mesmice*. A neurose é, segundo Jameson, esse aborrecido aprisionamento do *self* em si mesmo, prejudicado pelo terror ao novo e ao inesperado. Ou seja, no processo de construção da identidade o sujeito precisa consolidar suas estruturas psíquicas, razão pela qual só mergulha naquilo que é de seu conhecimento e que não o incomoda porque sabe como enfrentá-lo.

Mas a vida é evolução e todo crescimento implica a aquisição de estruturas novas para o amadurecimento do aparelho psíquico e a incorporação do sujeito aos diferentes estádios da estrutura social. É aqui onde aparece o segundo processo da construção da identidade, e que está relacionado com o *fluxo*, conceito que Jameson toma de Deleuze e que significa perpétua mudança. Assim, a identidade é uma construção que é gerada por um mecanismo conservador em tensão com o fluxo constante de mudanças, nas quais cada sujeito está exposto na vida. O *self* se transforma em um filtro que retém boa parte do que é radicalmente novo, de maneira de permitir que o restante seja tolerável à nossa experiência ao tempo, que assegura a conformação de uma unidade da consciência pessoal que persiste ao longo da nossa aventura biográfica.

Jameson, em sua análise da dialética negativa de Adorno, introduz uma idéia que nos será de muita utilidade para entender o alcance da afirmação de Lyotard, que entende à pós-modernidade como o fim das grandes narrativas. Jameson sustenta que, desde o ponto de vista filosófico, toda conceitualização é formadora de identidade. O conceito tem a propriedade de juntar dentro de sua abrangência teórica uma quantidade de objetos diferentes que sem o poder unificador do conceito, permaneceriam dispersos no universo.

Stuart Hall se apóia no aparecimento de algumas teorias, para dar conta desse processo mediante o qual o sujeito deixa de ter uma identidade central que o constitui desde o seu nascimento até sua morte, como uma flor que evolui desde seu bulbo (HALL: 2003: 34). Estas teorias discordam com a idéia de um ser humano capaz de agir e interagir segundo sua própria vontade consciente. Assim, a psicanálise mostra um sujeito cuja identidade psíquica não depende apenas de um controle consciente, senão também do mandato do inconsciente ao qual o eu do sujeito não tem acesso e que é o lugar psíquico onde são gerados os impulsos da libido. O inconsciente freudiano funciona com uma lógica totalmente diferente à lógica consciente e a identidade psíquica do sujeito vai se estruturando na primeira infância, em função do modo como o sujeito resolveu seus grandes conflitos inconscientes com seus pais, como também as diferentes situações conflitivas da infância (por exemplo o terror inconsciente à castração). Esse processo interativo de formação da psique não deixa marcas visíveis à consciência, mas determinam a personalidade do sujeito.

A outra grande teoria que começa a quebrar a idéia de sujeito centrado é a marxista. A re-interpretação que de Marx fez na década de 60, se sustenta sobre a idéia de que os homens fazem sua história sob as condições que lhe são dadas. O sistema social analisado por Marx se estrutura em relação aos modos de produção, exploração da força de trabalho, circulação de capital que se estabelecem nas sociedades capitalistas - onde os sistemas de produção pertencem a indivíduos particulares - uma hierarquia entre o dono do capital e a classe trabalhadora. O homem, para o marxismo, constrói sua própria história a partir da interação com as forças sociais derivadas dos interesses de classe, e tem plena consciência de quem ele é dentro de sua classe. O conceito de homem alienado frente às condições de produção capitalista o coloca de frente às estruturas externas, sobre as que ele tem que atuar e transformar, para poder se completar como sujeito humano. Se o ser humano, na concepção Marxista, não leva em conta que a história está para ser vivida e não contemplada, para ser transformada e não para ser assumida, então não somos nós os que fazemos a história senão o que a história nos faz. E essa história será a história da classe dominante.

As idéias dos estruturalistas, partindo das pesquisas de lingüistas como Saussure, supunha um homem que já não era autor de seus discursos, das significações que ele podia estruturar a partir da linguagem. Ao ser a língua um sistema social que preexiste a nós, só podemos emitir significados a partir de assumir suas regras. Para estes pensadores, falar uma língua não significa apenas produzir um pensamento próprio que defina ao sujeito falante, senão falar as inúmeras significações culturais que a língua carrega, daí que frase de Barthes sobre *o homem que não fala a língua, mas é por ela falado* (citado por TEIXEIRA COELHO: 2001: 149) cobra neste contexto, especial significação em relação a esta hipótese estruturalista. Estes postulados teóricos serviram para argumentar a morte do autor, em relação à inexistência desse sujeito inspirado, produtor de um discurso acabado e coerente que o identificava até a modernidade.

Teixeira Coelho analisa a postura de Foucault, para quem não existe um autor senão uma função autor, que é como o cavo à terra, o catalisador dos discursos que circulam e que não pertencem a uma pessoa em especial, mas são parte de uma comunidade cultural. Estes teóricos estruturalistas estavam impregnados da idéia de que não existe sujeito criador, mas apenas estruturas que preexistem a ele e que se servem de alguns indivíduos para tomar

forma e validar-se no sistema ao qual pertencem. (TEIXEIRA COELHO: 2001: 149) Mas para Teixeira Coelho, a fonte da qual beberam os estruturalistas foi Marcel Duchamp e seus *ready-made*. O conceito de arte que está por trás das obras de Duchamp, sustenta a idéia de artista cuja função é ser sensível às diferentes manifestações da vida e coletar o que a vida já fez. John Cage também influenciado por Duchamp, conceitualizou sobre a música indeterminada não como produto do músico. Para Cage, os sons se manifestam na vida e o músico tem que saber ouvi-los. A ligação entre arte e vida é absoluta, a forma como este artista elabora seu discurso artístico está muito distante com a idéia de artista criador da renascença.

Além da polêmica sobre a existência ou não do autor, como apontam todas as reflexões feitas nos parágrafos anteriores, é que o sujeito todo-poderoso que dominava a natureza através da sua razão já não existe e, portanto, as diferentes criações autorais não possuem a coerência de um discurso unitário, cuja estrutura evolui progressivamente a partir de relações de causa - efeito. O choque ao narcisismo de um sujeito todo-poderoso permitiu a paulatina acomodação do sujeito às situações contemporâneas, que se desenrolam como um fluxo multiforme e problemático através de uma quantidade muito grande de estímulos e condições diversas. A sociedade pós-moderna funciona como um labirinto, imagem que é usada por alguns arquitetos urbanistas para definir a cidade pós-moderna: nela, o individuo se perde no interior de um roteiro que o confronta com lugares heterogêneos, que se sucedem sem unidade nenhuma e que conduzem o sujeito a experiências diversas, ante as quais têm que se adaptar assumindo papéis diferentes. A cidade pós-moderna não é previsível, como também não é previsível o discurso do autor pós-moderno, que não está preocupado em mostrar uma unidade a partir de uma idéia principal do início ao fim.

A idéia que o homem tem sobre o espaço tanto quanto a de tempo, são assimiladas, na maioria das vezes, sem discutir seu sentido, porque formam parte da existência humana. O espaço é naturalizado na rotina cotidiana, através de diferentes aspectos, tais como, direção, área, volume, forma, distância. Mas ele também é atingido pela subjetividade humana, que constrói espaços ficcionais que o fazem aparecer sob valorações não objetivas, isto é, com diferentes graus de significados em relação à história pessoal de cada sujeito que o transita. Ao mesmo tempo, a ciência mudou ao longo da história, produzindo

rupturas epistemológicas dos conceitos espaço e tempo. A conclusão a que chegam teóricos como David Harvey (HARVEY: 2002:189) é que nem ao conceito de espaço, quanto ao de tempo podem ser atribuídos significados objetivos sem que estes sejam analisados através das práticas e processos materiais que servem à reprodução da vida social. Assim, as qualidades que o homem da idade média atribuía ao espaço serão radicalmente diferentes às que lhe atribuiu o homem moderno ou pós-moderno. A economia, por exemplo, se estrutura sobre coordenadas espaço-temporais. O capitalismo entendeu perfeitamente que tempo é dinheiro e que o lucro é consequência do aproveitamento efetivo do tempo e da organização do espaço. Assim, a diminuição do tempo de giro do capital (desde a produção de mercadoria a seu consumo) e o derrubamento de barreiras espaciais, que permitiu a conquista de “novos espaços de venda”, inaugurou uma nova etapa com fortes transformações nos modos de vida. A arte, que é uma forma espacializada de se manifestar ante o fluxo da existência, e não permanece alheia às mudanças sócio-culturais, mostrou esta nova percepção do sujeito. Manet começou a decompor o espaço tradicional da pintura e a alterar seu enquadramento, Baudelaire procurava transcender o efêmero e encontrar valores eternos, uma série posicionamentos que através de novas manifestações espaciais davam sinais de uma radical ruptura do sentimento cultural, que refletia um profundo questionamento do sentido do espaço e do lugar, do presente, do passado e do futuro, num mundo de insegurança e de horizontes espaciais em rápida expansão. (HARVEY 2002: 239)

Dentro desta onda de transformações, o pensamento de Artaud fica claramente contextualizado, adquirindo força e maior sentido. Suas teorizações sobre uma arte que seja contemporânea à cultura, e não uma expressão de outra época, ajudam a entender melhor suas propostas:

*“As obras primas do passado são boas para o passado, não para nós. Temos o direito de dizer o que foi dito e mesmo o que não foi dito de um modo que seja nosso, imediato, direto, que responda aos modos de sentir atuais e que todo o mundo compreenda.(...)No entanto, a massa que as catástrofes de estradas de ferro fazem tremer, que conhece os terremotos, a peste, a revolução, a guerra; que é sensível às agonias desordenadas do amor, consegue alcançar todas essas elevadas noções e só pede para tomar consciência delas, mas com a condição de que se saiba falar sua própria linguagem*

*e de que a noção dessas coisas não lhe chegue através de disfarces e palavras adulteradas pertencentes a épocas mortas que nunca mais poderão ser retomadas”* (ARTAUD:1999:84)

Artaud reage contra o teatro de autor, modelo hegemônico vigente na França da sua época, e para ele, paradigma do teatro do ocidente. Sua crítica questiona o peso da palavra como logos fundador da cena, que limita a experiência teatral a um ato racional, onde o público é um ouvinte passivo do texto emitido pelas personagens (discurso do autor). Em “*O teatro e a peste*” Artaud compara o teatro com a peste, já que considera que ambos são uma força de ordem superior da qual somente pode-se sair morto ou purificado. Nesse mesmo texto, Artaud adverte que o cadáver do pestífero, que é tomado por uma desordem fundamental em seu organismo, curiosamente não manifesta destruição de matéria como no caso da lepra e a sífilis (ARTAUD, 1999: 15). Para concluir que só dois órgãos manifestam os estragos da peste aparecendo gangrenados, desfeitos em pedaços, reduzidos a pó e matéria preta: os pulmões e o cérebro:

*“Os dois únicos órgãos realmente atingidos e lesados pela peste, o cérebro e os pulmões, são os que dependem diretamente da consciência e da vontade. Podemos impedir-nos de respirar ou de pensar, podemos precipitar nossa respiração, ritmá-la à vontade, torná-la voluntariamente consciente ou inconsciente, introduzir um equilíbrio entre os dois tipos de respiração: o automático, que está sob ordens diretas do sistema simpático, e o outro, que obedece aos reflexos do cérebro tornados conscientes”* (ARTAUD:1999: 16).

A mensagem é clara; a construção de uma imagem tão contundente para o teatro, mostra-o abrindo-se através de uma estrutura epistemológica diferente: a estrutura do inconsciente. O teatro tem que se afastar do modelo pré-determinado que se constrói para a instalação do discurso do autor. Tem que se afastar da vontade do Deus autor. O teatro para Artaud tem que sair do domínio da razão, da palavra, do texto, da representação automática de gestos inúteis, para se posicionar através do império dos sentidos, onde a produção de signos estimule e envolva o espectador até levá-lo a uma viagem de sua percepção, da qual vai retornar purificado.

Mas esta visão quebra com os velhos paradigmas. Artaud se baseia em tudo aquilo que no teatro não surge da palavra, e que encontra sua expressão na linguagem concreta e

física do palco. Uma construção material que desperte a corrente interna dos sentidos estimulando sensações e permitindo o desenvolvimento de uma *poesia do espaço* que se desenvolva no domínio do que não pertence estritamente às palavras. (ARTAUD :1999:37)

Artaud, indiretamente, está fazendo a definição contemporânea de texto espetacular. Imagina um teatro construído através seus elementos específicos: gesto, som, música, dança, arquitetura, iluminação, cenário. Sabe que cada uma destas linguagens tem sua poesia própria, e depois uma espécie de poesia irônica quando se combinam entre elas (ARTAUD: 1999: 38).

O pensamento de Artaud é um pensamento anárquico. Ele mesmo sustenta que a poesia é anárquica, ao pôr em questão as relações entre os objetos, as formas e as significações. Um teatro que construa sua própria poesia no palco reveste-se da mesma força anárquica. Essa linguagem dinâmica, viva, de signos em constante interação e transformação - presentes no Teatro Balinês - Artaud considera necessárias no teatro ocidental. Mas a grande diferença do pensamento artaudiano, está no fato de ele considerá-las fora de toda submissão ao texto do autor, à palavra e ao logos.

Um teatro físico, no qual a palavra formadora de conceitos racionais seja deslocada pela materialidade e o jogo das formas. Mas esse teatro, não pode concentrar o peso da representação num lugar isolado do público: deve envolvê-lo. Sem a existência de uma divisão entre platéia e palco, Artaud imagina o espectador no centro de uma única sala, sentado numa cadeira giratória que lhe permita virar para abarcar a totalidade da ação que se desenvolve em torno dele. A ação é espalhada nos quatro cantos da sala interconectados entre si, através de passarelas que permitirão este efeito envolvente. No alto, a sala é imaginada atravessada por galerias para uso dos atores, conquistando diferentes níveis espaciais no intento de um aproveitamento rigoroso do espaço.

Para Derrida, o teatro da crueldade expulsa Deus do palco<sup>31</sup>, decisão central para quebrar com as velhas noções espaciais estruturadas a partir da palavra como eixo (Deus); mas para Derrida, a morte do autor também significa o fim da representação. O teatro *não viria a re-apresentar um presente que estaria em outro lugar antes* (no texto). Assim a representação teatral que Artaud procura é presença originária. É o gesto, a forma viva

---

<sup>31</sup> Deus no sentido daquele que comanda a cena de fora, e ao qual tantos diretores como atores estão submetidos no teatro ocidental, do qual Artaud fala. Deus, o autor, o verbo, o conceito estruturado logicamente através da palavra. (DERRIDA, 2002 : 154)

produzindo seu efeito em toda sua intensidade. Isto requer de um espaço o que nenhuma palavra pode expressar. O espaço apropriado para conter a manifestação materializada dos signos, isto é, a cena pura, longe do simulacro da representação é, para Artaud, um espaço total onde se utilizam todos os planos possíveis, todos os graus de perspectiva, todos os níveis de altura. Conceito que se fosse aplicado, inclusive pelo próprio Artaud, encontraria na década de 60 um grande eco na re-interpretação que dele fizeram pessoas como Juliam Beck e Judith Malina, ou pessoas que sem chegar a conhecer seus escritos se aproximaram na prática àquilo que Artaud já tinha dito há trinta anos.

Os meados do século XX pareciam ser o tempo certo para que uma série de transformações relativas ao espaço teatral acontecessem. Até esse momento, as colocações de Antoine, Craig, Copeau, inclusive as de Brecht, não quebraram a estrutura frontal na relação público-ator presentes na herança da sala à italiana. Evidentemente era preciso também uma série de condições sociais e políticas que evoluíram junto com pensamento científico para que a coragem de alguns artistas que se decidiam quebrar velhos paradigmas estabelecidos nas artes, tivesse uma aceitação favorável na recepção do público.

No terreno da Física, as descobertas de Einstein relativizaram os postulados newtonianos que sustentaram o conhecimento científico sobre as leis da natureza durante séculos. Newton liga a força à aceleração, estabelecendo deste modo um determinismo nos fenômenos físicos. O determinismo está dado porque através do conhecimento das condições iniciais de um determinado sistema, isto é, seu estado num instante qualquer, podem ser conhecidos todos os estados seguintes, bem como os estados precedentes. (PRIGOGINE: 1996: 19). Com Einstein a Ciência começa o caminho em direção à quebra das certezas quando formula que o tempo, o espaço, os deslocamentos não são entidades absolutas senão que dependem do ponto de vista do observador.

O prêmio Nobel de Química Ilya Prigogine, introduz a física no terreno da pós-modernidade quando afirma que nem as leis de Newton nem a relatividade nem a física quântica, realizaram uma distinção entre passado e futuro. Ele introduz dentro do pensamento das ciências duras o que denomina *flecha do tempo*, conceito que define o tempo como uma evolução, isto é, marcado por uma diferença entre passado e futuro e que toma das reflexões do físico vienense Ludwig Boltzmann, que acreditava poder seguir o exemplo de Charles Darwin na biologia e fornecer uma descrição evolucionista dos

fenômenos físicos. Todas estas mudanças teóricas levaram à revisão dos sistemas dinâmicos instáveis rejeitados pela física clássica, e que estão diretamente associados à idéia de caos. Assim aparece uma física do não equilíbrio que estuda os processos dissipativos irreversíveis:

*A irreversibilidade não aparece mais apenas em fenômenos tão simples. Ela está na base de um sem número de fenômenos novos como a formação dos turbilhões, das oscilações químicas ou da radiação laser. A irreversibilidade não pode mais ser identificada com uma mera aparência que desapareceria se tivéssemos acesso a um conhecimento perfeito. Ela é uma condição essencial de comportamentos coerentes em populações de bilhões e bilhões de moléculas.* (PRIGOGINE: 1996: 11).

O fato da ciência não abranger aos fenômenos que só apresentam estabilidade e previsibilidade, segue o princípio de liberdade democrática e de emancipação que dissemos, o projeto da modernidade teve, abrindo assim o caminho ao inesperado devido ao que já não se identifica mais ciência com certeza. Assim, o tempo se constitui em veículo de criação e de escolha, já que nada permite prever o comportamento de uma determinada partícula dentro dos processos irreversíveis. Dentro da física a distinção entre processos reversíveis e irreversíveis está dada pelo conceito de entropia. O segundo princípio da termodinâmica diz que a entropia do universo cresce em direção a um máximo. Assim, nos processos reversíveis, a entropia permanece constante (movimento pendular, por exemplo), nos processos irreversíveis (processos físicos onde não se pode voltar para trás, pois a cada passo do tempo os valores mudam) se produz entropia. Para Prigogine, o crescimento da entropia designa a direção do futuro, o que faz da modernidade de acordo com o que já se disse, um sistema entrópico: movimento que foge do passado em direção a um constante progresso.

Uma explicação do conceito de entropia feita por Gell-Mann é que na medida em que se deixam as coisas evoluírem ao acaso, pode-se prever que num sistema fechado, caracterizado por uma ordem inicial, evoluirá para a desordem. Qualquer sistema fechado, descrito de maneira exata pode achar-se num grande número de estados distintos, chamados de microestados. Na mecânica quântica, estes são os estados quânticos possíveis do sistema. Para Gell-Mann a entropia pode ser considerada uma medida da ignorância já que

quando sabemos que um sistema está em um determinado macroestado, a entropia do macroestado mede o grau de ignorância sobre o microestado do sistema.

Mas este ponto de vista ainda está longe do alcance da intuição de Prigogine, para quem a irreversibilidade não apenas está associada a um aumento da desordem. Ele sustenta que os desenvolvimentos da física e da química de não equilíbrio mostram que a *flecha do tempo* pode ser uma fonte de ordem:

*Evidentemente as moléculas, por exemplo, de hidrogênio e de nitrogênio dentro de uma caixa fechada evoluirão para uma mistura uniforme. Mas aqueçamos uma parte da caixa e esfriemos a outra. O sistema evolui então, para um estado estacionário em que a concentração do hidrogênio é mais alta na parte quente, e a de nitrogênio na parte fria. A entropia produzida pelo fluxo de calor, que é um fenômeno irreversível, destrói a homogeneidade da mistura. Trata-se, pois, de um processo gerador de ordem. Um processo que seria impossível sem o fluxo de calor. A irreversibilidade leva ao mesmo tempo à desordem e à ordem. (PRIGOGINE : 1996: 29)*

Considero de importância o desenvolvimento da teoria da incerteza, já que abre um campo epistemológico novo e interfere de maneira direta nas construções simbólicas. Num mundo onde o tempo é considerado em seu papel construtivo e onde os processos nem sempre dão conta do estado final, a partir do conhecimento dos estados iniciais, o posicionamento do ser humano frente ao mundo muda. A criatividade tem sua margem, longe de um positivismo que pretendia o controle total da natureza. Nem todas as trajetórias podem ser previstas, porque agora o novo conceito é o das probabilidades. O estado inicial, como o estado final, estão formados por um conjunto de probabilidades que não podem ser conhecidas previamente. O homem, seguro de si e dominador da natureza, se encontra frente a uma realidade que não pode abarcar totalmente, frente a uma sociedade em constante mutação pela busca da novidade, onde a incerteza fragiliza seu ego produzindo também a ruptura de sua identidade. A função da arte, sempre foi a de opor aos processos sociais desnaturalizando-os, porque faz evidente aquilo que se apresenta na vida. Mediante essa oposição, a arte devolve à vida aquilo que está sendo-lhe arrebatado e assim torna a realidade mais suportável. Assim, num mundo cheio de incertezas, onde os velhos parâmetros de verdade estão em xeque, propostas estéticas que valorizam e defendem o fim

da representação, a procura de outros parâmetros de verdade cênica, encontram uma maior possibilidade de aparecer. Se o templo teatral do positivismo iluminista se concretizou na sala à italiana, é claro que na modernidade tardia e na pós-modernidade, momentos culturais tão diferentes do projeto iluminista, o templo da representação teatral deveria explodir em milhares de pedaços.

A experiência que tiveram nos anos 50 nos Estados Unidos artistas provenientes de diferentes áreas conduzidos pelo músico John Cage foi significativa para que o teatro desse um passo importante em relação a fazer explodir a estrutura da sala à italiana. O acontecimento que reunia artistas plásticos, músicos, dançarinos, poetas e que mais à frente tomou o nome de *happening*, conseguiu constituir elementos-chave, que depois estimulariam a renovação do teatro: por um lado, a interdisciplinaridade, onde nenhuma linguagem era subsidiária da outra. Por outro lado, a estruturação espacial totalmente distinta em relação à sala italiana.

Em relação ao primeiro ponto mencionado, o fato da coexistência simultânea de linguagens sem a hegemonia de nenhuma delas, teve para o teatro uma forte significação, visto que no teatro as diferentes linguagens aparecem em função de um elemento estruturante fundamental: o texto dramático. A partir do *happening*, as diferentes linguagens que conformam o espetáculo começam a ser valorizadas como portadoras de um discurso independente com seu próprio valor semântico. Como já tinha percebido Artaud, a palavra não só estruturava o discurso da encenação ao colocar os elementos cênicos em relação a ela, senão que também estruturou o espaço: um público frontal e passivo, era a melhor coisa para um teatro que só se propunha ser visto e ouvido. Um teatro que desse à plástica do movimento, ao gesto, à música o mesmo peso dramático que o parlamento do autor, precisava de um âmbito físico diferente: as características físicas da voz através da qual se expressa o texto não são as mesmas que as do movimento. A voz recorre à distância que separa o emissor do receptor de forma imediata. Se o objetivo é a recepção clara e legível de um texto, então as condições acústicas e espaciais da sala italiana são ideais, porque a distância não atrapalha a clareza da emissão. Mas o movimento do dançarino ou do ator está em relação direta com as direções, as distâncias, e todas as coordenadas espaciais através de uma democratização que permite uma evolução igualitária de todas as linguagens, é preciso quebrar as amarras da frontalidade. Uma democratização do palco que

coloque a experiência teatral como um sistema instável onde nem todas as condições do espetáculo podem ser controladas, deixa uma brecha para a experiência de confronto entre atores e público, e cada apresentação abrirá um conjunto de probabilidades diversas.

Quando Allan Kaprow no ano 1959 convida ao público da Reuben Gallery de Nova York para assistir a seus dezoito *happenings*, dá continuidade às pesquisas de Cage e promove uma forma de espetáculo que vai se expandir rapidamente pelos Estados Unidos e pela Europa:

*“En efecto, la simultaneidad de los hechos combinada con la división de los espacios, colocaba al público en una situación completamente nueva: no frente a un espectáculo sino dentro de él; más aun: no frente a un solo espectáculo al cual asistir, sino dentro de varios espectáculos o mas exactamente, de varios hechos en los cuales participar” (De Marinis.1988:70)*

Com estas experiências, das quais o futuro teatro iria a se nutrir, estavam se concretizando as visionárias reflexões artaudianas: o público imerso na ação, simultaneidade de acontecimentos distribuídos na totalidade do espaço, o que proporcionava ao espectador uma grande quantidade de estímulos sensíveis e a quebra da lógica racional, que promovia o teatro textocêntrico. Tudo isto também proporcionou um crescimento da “espectacularidade”. Isto é, a valorização do significante sobre o significado. Uma tendência cada vez maior à construção do signo visual, à manifestação espacial dele, além da clareza que ele apresentava em relação ao discurso geral do espetáculo. A palavra não só servia como matriz lógica do texto, mas como material sonoro, vibração auditiva que interagira com os sentidos do espectador, como matéria sonora independente de seu lugar na frase.

O funcionamento simultâneo de signos dentro do espetáculo, a diversificação dos espaços onde aconteciam ações também simultâneas marcava a tendência a reforçar aquela parte do signo que é sua parte sensível, sobre o conceito ou significado que ele evoca. O significado era uma construção individual, resultado de um livre percurso do espectador pelos espaços e as ações de sua escolha.

Um novo conceito de ator também acompanhou estas mudanças, compatível com as visões que o teórico francês teve em *O teatro e seu duplo*: a rejeição de um ator que represente (a construção que um autor determinou) e a busca de um ator que manifeste sua

presença. Conceito que redefiniu o fenômeno do encontro entre atores e público como um encontro vivo e estimulante, que precisava de outras condições espaciais: um espaço que o incluísse na ação, que o aproximasse ao ator a ponto de poder perceber seus mínimos gestos.

Esse novo conceito de espaço teatral entendia um espectador estimulado, vivo, com a capacidade de decidir por ele próprio a organização dos signos, que deixavam de se manifestar de forma consecutiva e frontal, para se manifestar também de modo simultâneo e sem um único lugar estabelecido para a ação.

Estas idéias mencionadas apareceram antes nos trabalhos de Lucca Ronconi, Ariane Mnouchkine e Grotowski. Os dois primeiros, nas encenações de *Orlando Furioso e 1789* respectivamente, ambos procuraram um espaço teatral que nada tivesse a ver com a sala italiana, onde o espectador se diferencia do ator por sua função e não pelo espaço que ocupa. Não é de meu interesse nesta pesquisa fazer uma descrição precisa das encenações destes diretores porque já foram focos de estudo de muitos teóricos.<sup>32</sup> Mas acho pertinente destacar as características mais importantes dessas encenações em relação ao espaço teatral.

E quanto a Ronconi, seu *Orlando Furioso* fez um aproveitamento de todas as dimensões do espaço, inclusive tal como pedia Artaud, na sua verticalidade através da construção de um *hipogrifo* ( pássaro gigante) que voava movido por uma maquinaria sobre a cabeça do espectador. O plano horizontal também se abria constantemente, através da intervenção de carrinhos que passavam a altas velocidades transformando a passividade do espectador em um alerta constante. O espaço sofria constantes mudanças ao longo da representação, que colocavam o espectador dentro de grandes campos de batalhas, de ambientes reduzidos onde se produziam relações de intimidade com o ator ou transitando por labirintos. O espaço cênico não mostrava seus limites, representando para o espectador uma área potencialmente infinita em relação às suas possibilidades de transformação. E tal como sustenta Roubine, o espaço teatral construído por Ronconi não dava ao espectador a segurança de um ponto de vista único. A fragmentação de um único espaço da ação em vários espaços cênicos, empurrava o espectador a um estado de alerta e risco constante onde tudo era surpresa.

---

<sup>32</sup> Pode-se constatar isto nos trabalhos de Francisco Javier *El espacio escénico como sistema significante* e de Jean- Jacques Roubine *A linguagem da encenação teatral*

Um dos objetivos do *happening* era quebrar a passividade do espectador frente à obra de arte. Os iniciadores deste movimento artístico queriam despertar o público do letargo em que por anos foi colocado pela arte burguesa. Os recursos para conseguir isto muitas vezes foram violentos. Em maior ou menor grau, grande parte do teatro que se desenvolveu durante os anos sessenta instalou através de um certo desconforto, produto da incerteza na qual é colocado o público, um tipo de violência para tirar sua passividade.

Grotowski, que centrou sua busca teatral na relação ator espectador, considerou que não bastava tirar a divisão palco platéia, senão fazer do espectador um elemento específico do espetáculo *integrandolo materialmente al lugar teatral y a la acción escénica en cada ocasión de modo distinto y conveniente, según las exigencias de la representación* ( DE MARINIS, 1988 : 111). Assim, o espectador se sentava em torno da mesa onde ia acontecer a última ceia de Doutor Fausto. Evidentemente, o público se transforma num actante da representação. Mas o próprio Grotowski refletiu sobre a manipulação e a violência da qual o público faz parte, considerações que experimentou em seus trabalhos posteriores.

Como bem fala De Marinis, não se tratava de voltar à sala à italiana com a separação bem definida entre palco e platéia. Senão de superar o conceito de que para ter um espectador ativo, tem que se contar com sua participação física.

Mas o verdadeiramente interessante de todo este processo de busca e experimentação, é que o espaço teatral passou por redefinições substanciais que abriram outras direções para a encenação contemporânea.

## **2.5 Espaço e corpo**

Os *happenings* e as performances que proliferaram durante as décadas do 60 e 70, e que constituíram uma linguagem artística com princípios ideológicos e procedimentais claros, tiveram, como já se falou, uma incidência importante no teatro. Estas manifestações artísticas junto à descoberta americana dos princípios artaudianos, as pesquisas de Grotowski e a declaração de princípios dos movimentos de vanguarda surgidos no pós-guerra foram o caldo de cultivo para uma redefinição da Arte e entre elas a do teatro.

Tanto os *happenings* como as *performances* tiveram sua origem nas artes plásticas, sua característica fundamental é que são a evolução dinâmico- espacial dessa arte estática

(COHEN, 2002: 29). Para a existência de uma performance, é necessário que alguma coisa esteja acontecendo num determinado espaço e para um determinado público.

Os termos usados para a definição anterior são extremamente próximos à definição de teatro, já que supõe um espaço que reúna executantes e receptores de uma ação que se desenvolva em função desse espaço e do tempo. As fronteiras que separam o teatro da performance hoje são verdadeiramente muito fracas e escorregadias, já que o teatro também se alimentou de alguns conceitos e bases filosóficas provenientes da performance. A aparição de manifestações híbridas (o teatro essencialmente é um híbrido) como a dança-teatro está muito relacionada com a hibridez da performance, ao ponto de falar que os espetáculos de Pina Bausch não são “teatro” é tão limitado como dizer que são espetáculos de dança. Tanto uma definição como a outra deixaria de contemplar alguns aspectos da obra.

De qualquer maneira, a linguagem da performance em seu início se diferenciou do teatro em vários aspectos. Mas aos fins deste trabalho, vou me deter na diferença entre o *performer* e o ator e nas razões pelas quais se pode dizer que o *performer* utiliza seu corpo como espaço.

Do ponto de vista da tarefa do intérprete, a performance não se propõe à representação de uma personagem como no caso do teatro. Neste último caso, por mais realista que a interpretação seja (identificação quase absoluta entre ator e personagem) quando Julieta morre o público sabe que morre a personagem e não a atriz. O ato de representar sempre gera, pela convenção da qual o teatro é parte, um distanciamento entre realidade e ficção. O intérprete sabe que ele não é a personagem e ainda manifestando seu próprio corpo na cena, ele fica protegido pela máscara da personagem.

No caso da Performance, o ator não representa personagem nenhuma. É ele próprio executando a ação. Tanto na performance como nos *happenings* as ações realizadas não correspondem a um universo textual, não são colaboradores subalternos de um discurso maior. Isto não significa que o *performer* se comporte no espaço como em seu dia a dia, já que tudo na performance funciona com uma lógica diferente da lógica da vida. Renato Cohen sustenta que a livre criação e a colagem formam a estrutura da performance. As ações, os objetos, os textos como cada um dos elementos que compõem a performance são

tirados de sua função no mundo, e re-colocados como numa colagem na tridimensionalidade do espaço. A livre justaposição dos elementos, além de qualquer tipo de lógica, reforça seu conteúdo simbólico que com a ação do *performer* adquirem um caráter ritual: ele próprio está presente, simbolizando a partir de suas ações e sendo simbolizado por elas. Na medida que é o *performer* quem está presente no aqui e agora da ação e não um ator representando uma personagem, se abrem as possibilidades para um contato direto e intenso com o público, já que a ação em muitos casos passa ao público deixando a posição estática de observador, para assumir a posição ativa de quem é parte de um rito.

Se compararmos o funcionamento da performance com o modelo mais fiel ao ilusionismo realista no teatro, que parte de uma disposição frontal palco-platéia gerando uma clara separação física entre ator e público, estaríamos comparando dois modelos colocados em posições quase extremas, que manifestam características bem diferenciadas e úteis de ressaltar: o teatro ilusionista se preocupa em mostrar esteticamente uma coerência absoluta com a realidade. Ele está governado por uma *força centrífuga* que joga a percepção do espectador em direção à realidade exterior. O público afastado fisicamente da cena, a abarca a partir de sua percepção que é conduzida para a realidade que ela tenta imitar. O objetivo de muitos realistas, de fazer com que o público esqueça que está dentro de um teatro e fundir o acontecimento ficcional com a realidade, ressalta esta condição centrífuga. Podemos esquematizar o caminho que segue a percepção do público usando como exemplo extremo o que já dissemos sobre a sala à italiana: o ponto de fuga da tela pintada que organiza a perspectiva e a espacialidade da cena. Tudo nessa disposição é subsidiário da viagem em direção ao ponto de fuga. E nessa viagem, o ator, o texto, os cenários, se diluem, perdem sua teatralidade. A força centrífuga os dissolve em sua busca do real.

A performance, no entanto, segue um princípio de funcionamento contrário ao descrito anteriormente. O *performer* está tomado por uma *força centrípeta* que aproxima a percepção do espectador ao corpo do *performer*, se transformando em espaço simbólico: o corpo como signo, como espaço onde se constrói uma gestualidade significativa. O *performer* não representa, é ele próprio presente no espaço e se comunicando com tudo o

que está acontecendo, inclusive com aquilo que não está planejado, mas forma parte desse instante:

*“À medida que se quebra com a representação, com a ficção, abre-se espaço para o imprevisto, e portanto para o vivo, pois a vida é sinônimo de imprevisto, de risco”*  
( COHEN, 2002 :97).

Podemos ver como do ponto de vista conceitual, a vida é trazida para o acontecimento performativo, mediante um processo centrípeto: de fora para dentro. É isto o que reforça a intensidade do instante presente, do momento da ação. O ator-performer na medida em que não tem que representar uma personagem justifica seu estar no palco através do desenvolvimento de suas habilidades e do domínio de sua energia.

Renato Cohen sustenta que o processo de construção da performance é Gestaltico. É a forma, seu livre jogo de combinações, o ponto de partida na construção da performance e não o conteúdo. O corpo do ator às vezes é frente e às vezes é fundo de um objeto, de uma luz. A performance rejeita os mecanismos do teatro convencional porque é parte de sua função ser uma oposição aos padrões culturais que considera fossilizados. Por isso, ainda estando muito próxima da disciplina teatral, ideologicamente recusa a forma de organização espacial do velho teatro. E se a performance, como muitas formas de teatro pós -moderno não precisam de cenário, entre outras coisas, é porque no corpo do ator se concentra a espacialidade. O corpo do ator é a matéria para uma arquitetura de signos que se aproximam ao ideal artaudiano de quebrar com um espaço fixo, em busca de uma *linguagem de gestos feitos para evoluir no espaço, e que não podem ter significado fora dele.* (ARTAUD, 1999: 65)

## CAPÍTULO TERCEIRO

### PÓS-MODERNIDADE E A ENCENAÇÃO TEATRAL: UMA APROXIMAÇÃO DO GRUPO “TEATRO DA VERTIGEM”

#### 3.1 Características pós-modernas em diferentes aspectos da cultura.

Boa parte do período da modernidade esteve centrado no progresso linear, nas verdades absolutas e no planejamento racional de ordens sociais ideais. O positivismo científico que supunha um conceito de homem superior pela força da sua razão, e que o colocava como dominador da natureza foi um impulso que levou o sujeito da Modernidade a se afastar das trevas nas quais mergulhava a ciência em seu casamento com a religião do período pré-moderno. Mas essa mesma reação positivista em relação com o projeto capitalista e de reconstrução política, econômica e urbana no pós-guerra, levou os arquitetos planejadores à realização de um tipo de construção padronizada e funcional, claramente assentadas na relação causa-efeito com um sentido altamente determinista dos comportamentos humanos. O efeito dessa política produziu a rejeição direta a todo tipo de ornamento e jogo artístico que não tivesse uma utilidade imediata. Le Corbusier impregnado e estimulado pelo protagonismo crescente da máquina, da fábrica e dos diferentes aparelhos da modernidade imaginou a casa como uma máquina para a vida moderna, aproximando-a uma fábrica.

Mas o Pós-modernismo, além de possuir uma coerência em si mesmo, enquanto movimento cultural, emerge também como uma forte reação às formas do Modernismo canônico, um movimento de artistas surgidos nos anos 60, considerado por todos como opressivas, sufocantes, mortas. Os grandes estilos dos artistas modernos não existem na Pós-modernidade porque os artistas hoje já não têm nada para inventar. Todos os mundos possíveis já foram inventados na Modernidade e ao Pós-modernismo apenas lhe resta a combinação desses estilos<sup>33</sup>. Assim, na arquitetura Pós-moderna a diversidade aparece como uma marca. A funcionalidade nas construções é substituída pelo monumento que se expressa a si mesmo além de sua utilidade. As construções Pós-modernas mergulham em um jogo livre sem sentimento de culpa pelo exagero e pela falta de sentido e de funcionalidade.

---

<sup>33</sup> Idéia sustentada por Fredric Jameson nos artigos “postmodernism and consumer society” e “Postmodernism the cultural logic of late capitalism” no livro organizado por Ann Kaplan (1993 pg.30)

Ao não ficar amarrada aos estilos, a arquitetura Pós-moderna usa todos os elementos de significação dos estilos anteriores que quiser e os re-combina. Com esta operação o Pós-modernismo bate outro postulado moderno, já que volta ao passado, mas não para evocá-lo como verdade reivindicada, senão como pastiche<sup>34</sup>.

Se a arquitetura pode ser entendida como a arte de organizar o espaço, produzi-lo, criá-lo, o espaço Pós-moderno vem marcado pela abstração, ou o anonimato em termos da sua prática. Paul Virilio diz no *Espaço crítico*, que os rituais de entrada, as procissões de ingresso, o fato de atravessar o arco como passagem às cidades foi substituído na pós-modernidade pelo aeroporto, que se erige como nova porta de ingresso aonde os indivíduos são interceptados em seu trajeto pelos diferentes mecanismos de controle. Esta imagem simbólica que mostra a intromissão dos aparelhos de poder entre a pessoa e seu próprio percurso mostra como a identidade pessoal foi substituída pela identificação como forma de autodefesa para um hiper-espaço, que não fica reduzido a seus habitantes e sim aberto ao mundo. As cidades pós-modernas já não são aqueles espaços que outorgavam identidade a seus habitantes pelo compartilhar de lugares e atividades comuns. A Pós-modernidade quebrou a unidade da cidade e a transformou numa proliferação de lugares com características e estilos diferentes, como um conjunto de cidades diferentes dentro da mesma cidade. As diferentes indicações que proíbem, organizam, ordenam, estabelecem as pautas para o uso certo do espaço, são as possibilidades que oferecem as cidades pós-modernas para que os que a transitam não fiquem perdidos nesse labirinto heterogêneo.

A prática das cidades é ajudada pela sinalização, entre outras coisas, porque agora a igreja se parece a um ginásio esportivo e a universidade a um anfiteatro (TEIXEIRA COELHO, 2001: 74); porque o código não nos conecta com os velhos referentes. A

---

<sup>34</sup> Conceito desenvolvido por Fredric Jameson (Kaplan,1993:28) para definir uma das características da pós-modernidade. Ele esclarece que o pastiche não deve ser confundido com a paródia, se bem ambos implicam a imitação ou a mímica a outros estilos. A paródia, por exemplo, destaca a particularidade dos estilos, tendo um campo importante de ação na modernidade, período cultural onde aparecem estilos inconfundíveis como os de Faulkner, Lawrence e os grandes escritores. A paródia destaca a particularidade desses estilos, ressaltando sua excentricidade em função de um código lingüístico ou uma maneira de falar que é de uso comum. Assim, por trás de toda paródia existe uma norma lingüística em contraste, sobre a que é possível zombar dos estilos dos grandes modernistas. Na sociedade pós-moderna, onde cada grupo passou a falar sua própria língua, cada profissão passou a desenvolver seu próprio código, seu próprio dialeto é impossível parodiar algum estilo, já que não existe uma norma única. Aí surge o pastiche, que é a imitação mas uma prática neutra dessa mímica, porque não existe modelo de comparação. Assim o pastiche, é uma parodia vazia, que perdeu seu senso de humor.

arquitetura pós-moderna se conforma como um *patch-work*, como uma montagem de elementos de estilos e tempos diferentes.

A grande diferença entre o Modernismo tardio e a Pós-modernidade em relação à fragmentação de elementos ao descontínuo e ao caos, é que a Pós-modernidade não está preocupada em encontrar no instante a essência universal das coisas, isto é, o conteúdo eterno e imutável. A Pós-modernidade flui na diferença sem se preocupar por achar aquilo que seja transcendente e que sobreviva ao fluxo da mudança.

A desarticulação das grandes verdades que serviam de marco teórico dos diferentes acontecimentos físicos, psíquicos, sociais, econômicos deu passo a uma grande quantidade de verdades parciais. Não existem na Pós-modernidade, e esta é a tese que sustenta Lyotard, as grandes narrativas mediante as quais todas as coisas possam ser conectadas, ligadas a uma única compreensão dos fatos. As grandes verdades universais foram substituídas por uma multiplicidade de discursos que coexistem como jogos de linguagem. Isto significa que na pluralidade de situações que oferece a sociedade contemporânea o sujeito pula entre os diversos papéis que tem que representar assumindo códigos diferentes.

Para Lyotard, a linguagem que nos expressa segue caminhos diferentes segundo seu uso pelas instituições que legitimam o saber ou por indivíduos comuns em situação de comunicação. Para ele a fala é como um combate no sentido de jogo, onde seus participantes experimentam diferentes lances e cujas regras permitem uma grande flexibilidade de enunciados. Numa discussão entre amigos eles lançam mão de todos os meios, mudam de jogo entre um enunciado e outro: a interrogação, a súplica, a asserção, o relato, são lançados confusamente na batalha. Existe uma grande liberdade da fala coloquial em relação ao discurso científico, que precisa de *experts* que outorguem legitimidade a esse enunciado. Isto é, reunir provas das verdades que sustentam e convencer mediante a organização sistemática dessa provas sua pretendida universalidade.

Mas o povo não só precisa conhecer. Também precisa legislar, ou seja, estabelecer enunciados que não só tenham o valor de verdade senão também valor de norma: criar prescrições sem pretensão de verdade senão de justiça. O modo de legitimação que o relato introduz, pode assumir para Lyotard duas direções: conforme represente ao sujeito cognitivo como herói do conhecimento, ou conforme represente ao sujeito prático como herói da liberdade. Em função desta alternativa a legitimação não tem sempre o mesmo

sentido e o “relato” não pode dar já uma versão completa dessa legitimação (LYOTARD 1986: 55).

As diferentes comunidades, grupos, profissões falam por si mesmas sem se subordinar a nenhum discurso com valor de verdade universal. Cada fatia da sociedade produz seu próprio jogo, e para que o funcionamento social desse conjunto heterogêneo aconteça sem atentar contra a pluralidade, não pode existir uma única verdade como narrativa que aglutine os diferentes setores. É essa concordância com a alteridade que a pós-modernidade tem e que a aproxima do conceito de “Heterotopia” de Foucault: para ele existe uma coexistência num espaço só de um grande número de mundos possíveis, fragmentários isto é, espaços que são superpostos uns a outros. A consequência disso é a impossibilidade de desvendar o mundo como se este se apresentasse como uma realidade unitária. Nesses espaços múltiplos são os diferentes nós do sujeito os que têm que interpelá-los. O sujeito pós-moderno é assim um sujeito cuja identidade está sendo continuamente descentrada devido às diferenças e contrastes constantes que a realidade contemporânea acrescenta.

Fredric Jameson associa essa personalidade fragmentada, constantemente dividida na adaptação do sujeito num mundo heterogêneo, com a esquizofrenia. Jameson utiliza o conceito laciano de esquizofrenia, como uma ruptura na cadeia significativa de sentidos dentro de uma frase simples. Assim, dentro da frase essa ruptura gera uma série de significantes diferentes que não conseguem se conectar na unidade da frase: como consequência aparece uma série de significantes desconexos. Se a identidade pessoal é constituída pela unificação temporal entre passado presente e futuro e se as frases seguem a mesma trajetória, a impossibilidade de unificar passado presente e futuro dentro da frase constitui par Lacan a impossibilidade de unificar passado presente e futuro dentro da própria experiência biográfica. Deste modo, a sociedade esquizofrênica representa uma série de presentes puros sem relação no tempo (HARVEY, 1992: 57), o que faz viver a experiência do presente com uma intensidade aumentada.

O presente esquizofrênico tem uma energia aumentada, porque não projeta o desenvolvimento de sua tensão dentro duma seqüência temporal de acontecimentos. Ao não existir união que marque a evolução natural dos fatos, todo se concentra na eloqüência do presente, do instante. Daí que para Teixeira Coelho os postulados de Artaud representem o

início de uma concepção pós-moderna no teatro, já que para o teórico francês o teatro se constrói a partir dos elementos materiais, da contundência do encontro entre atores e públicos, dos signos sensoriais que se constituem no presente de toda cerimônia e que com a força da peste, destrói os órgãos conduzidos pela vontade humana como o pulmão e o cérebro.

O teatro da sensorialidade viva, proposto por Artaud, é uma defesa do acontecimento presente, do encontro material entre os elementos que os sentidos podem perceber junto com um espectador envolvido num espaço dinâmico que estimula sua sensorialidade perceptiva. É a força do instante, a carga ritual desse presente o que expulsa a racionalidade intelectual, a estrutura verbal e verborrágica do teatro ocidental que Artaud rejeitava. A ruptura da lógica temporal das seqüências, que é a característica esquizofrênica da Pós-modernidade, ao desvincular o presente de toda possível evolução em direção ao futuro, intensifica o presente outorgando-lhe ao instante um caráter absoluto.

Daí que os *happenings* e as formas teatrais que nos anos 60 foram chamadas de *performance* produziram uma sobre-valorização do instante com o qual se re-valorizou o sentido cerimonial do acontecimento teatral. O teatro como experiência, a valorização do espetáculo como acontecimento que reúne num tempo-espaço atores e público. O espetáculo com seu sentido inacabado que é fechado pela leitura semiótica do espectador no momento que a experiência perceptiva acaba.

A organização que a arquitetura pós-moderna fez dos espaços urbanos, também seguiu o princípio de segmentação esquizofrênico que se vinham produzindo nos diferentes âmbitos da cultura. Os diferentes espaços das cidades se organizavam como pequenas cidades dentro de outras cidades, fugindo de todo projeto esclarecedor e unificador que era visto como autoritário pelos pós-modernistas e que formava parte do ideal racional dos planejadores da modernidade. Assim, a Modernidade tentou expulsar a diversidade e, no entanto, a Pós-modernidade se organizava a partir da diferença: espaços fechados e finitos sem a relação de nenhum conteúdo homogeneizador. Assim, a diferença de estilos convive gerando um espaço eclético, que como diz Garcia Canclini é co-presença tumultuosa de tudo, o lugar onde o culto e popular se encontram constituindo processos de hibridação.

Mas se como sustenta Jameson a Pós-modernidade surge como lógica cultural do Capitalismo Tardio, seria bom entender os processos culturais também sob a luz das

transformações econômicas iniciadas com a modernidade, e que produziu uma virada qualitativa a partir dos anos 60, comprometendo de forma ativa os meios de comunicação para a aceleração dos tempos de giro do capital, a partir da criação de novas necessidades sociais com a utilização, por exemplo, da publicidade. A constante criação de mercadorias, a conversão dos meios em fins, gerou nas sociedades pós-modernas a propensão ao espetáculo, onde a produção de imagens e a criação de simulacros é constante. A publicidade segundo Harvey deixou de ter o sentido de informar ou promover o sentido comum, voltando-se cada vez mais para a manipulação dos desejos e gostos mediante imagens. Para as empresas não só é importante a produção de mercadorias, senão a criação e a imposição de uma imagem que através das mídias possa dar conta do produto e estimular o desejo a possuí-lo. Assim, o capitalismo tardio também produz imagens como mercadorias e a constante produção de imagens substitui a matéria, substitui a mercadoria e em muitos casos, também substitui o sujeito.

O Capitalismo instalou nas sociedades contemporâneas um sistema de signos imagens. Um aparelho de produção de significantes ligados a significados que colocam ao sujeito que as possui do lado da moda, do poder, do status. Desta maneira a pós-modernidade também é produtora de simulacros, ou seja, réplicas cuja diferença com seu original é quase imperceptível: a imagem constrói o político, o empresário, o homem público, podendo o “ser” estar distanciado do que essa pessoa vende através de sua imagem.

No ano 1914, o Fordismo inaugurava, através das oito horas de trabalho diário e cinco dólares como retribuição para os trabalhadores da linha de montagens de carros, uma certa filosofia do capitalismo que servira de base para o crescimento modernista e que depois evoluirá para o sistema econômico que David Harvey denomina de “acumulação flexível” (HARVEY, 2002:135) na pós-modernidade. Para Ford, a produção em massa significava padronização do produto e consumo em massa, política que não se conseguia sem um forte protecionismo estatal; foi assim que o forte crescimento econômico de pós-guerra só foi possível a partir do tripé formado pela organização de trabalho, o capital corporativo e a nação-estado. Assim o capitalismo florescente avançou em meio às suas eternas contradições, produzidas pelas desproporções entre os setores “monopolistas” e aqueles de menor competitividade que dependiam de salários fracos e baixa garantia de

emprego. Neste panorama o papel do estado apontava a ter uma redistribuição equitativa dos direitos sociais entre os mais afetados, e levar os benefícios do Fordismo a todos os setores: assistência médica, educação e moradia.

Mas o estado recebia duras críticas pela implementação de uma dura racionalidade burocrática que não discriminava entre as diferenças sociais, e empreendia projetos monumentais e funcionalistas, por exemplo, a nível de organização urbana, com a mais absoluta despersonalização. Assim todo um movimento contra-cultural, fazia oposição à racionalidade burocrática da modernidade, tomando a voz dos marginais do sistema, no momento que o Fordismo parecia ter o maior sucesso. Mas o processo protecionista do estado para as rígidas estruturas de produção levou à impossibilidade de realizar gastos públicos, já que o protecionismo restringia as expansões fiscais. A única forma de solucionar o problema era a possibilidade de imprimir moeda a qualquer momento, como uma necessidade de manter a economia estável. Isso levou a um grande processo inflacionário que se agravou na guerra árabe-israelense do ano 1973 pela decisão dos países árabes de embargar as exportações de petróleo para o ocidente.

Esta forte crise no capitalismo levou a uma virada dos processos econômicos e a uma re-estruturação da economia que Harvey denomina de acumulação flexível:

*“Ela se apóia na flexibilidade dos processos de trabalho, dos mercados de trabalho, dos produtos e padrões de consumo. Caracteriza-se pelo surgimento de setores de produção inteiramente novos, novas maneiras de fornecimento de serviços financeiros, novos mercados, e, sobretudo, taxas altamente intensificadas de inovação comercial, tecnológica e organizacional. A acumulação flexível envolve rápidas mudanças dos padrões de desenvolvimento desigual, tanto entre setores como entre regiões geográficas, criando, por exemplo, um vasto movimento no emprego no chamado setor de serviços, bem como conjuntos industriais completamente novos em regiões até então subdesenvolvidas” (HARVEY, 2002:140).*

Esta mudança estrutural da economia capitalista é o processo que Jameson denomina de transnacionalização do capital, situação que se desenvolve a partir da busca de novas geografias para o desenvolvimento de indústrias e do consumo de bens materiais, a necessidade da aceleração do tempo de produção e de consumo da mercadoria. Todas estas

mudanças se levaram a cabo pelo crescente desenvolvimento dos sistemas de transportes, as comunicações por satélites e o crescimento da informática. E trouxe como consequência a instauração de sistemas de serviços públicos que funcionam como o imenso tecido do capitalismo para a aceleração dos tempos de fluxo da mercadoria baseados no conhecimento cada vez mais exaustivo do mercado de consumo e na criação de um sistema publicitário que funciona sobre as necessidades de consumo e a criação de modas. As modas cuja função é a aceleração dos tempos de consumo, morrem no momento mesmo que são instauradas, já que é necessário que a velha moda morra para o instantâneo aparecimento de outra.

A estabilidade que, do ponto de vista econômico, representava o sistema econômico fordista, cede lugar a um sistema pós-moderno instável, que se sustenta sobre a necessidade do efêmero, do fugido, do des-regulamento e da inovação financeira, comandadas por operações de telecomunicação instantâneas, e que instauram no seio da cultura a percepção do efêmero, do fugaz.

Neste panorama, o sujeito pós-moderno transita num terreno onde nada permanece fixo nem seguro. A inexistência de teorias estabilizadoras tem como contrapartida o aparecimento de uma quantidade de discursos que tem validade na particularidade do âmbito onde ele aparece. Assim, a multiplicidade de pontos de vista produz uma realidade heterogênea com suas diferentes nuances que convivem juntas sem uma razão unificadora.

O labirinto, o caos, a colagem, o azar, a incerteza, estruturam um universo bem diferente daquele onde o fio condutor que unia os diferentes assuntos era claro e compaginava as coisas dentro de um projeto consciente e unitário. Neste marco, a crescente expansão do capitalismo e sua consequência direta: o desaparecimento das fronteiras na sua tentativa constante de busca de novos territórios para o crescimento do mercado, novas formas de organização espaço-temporais na reestruturação econômica foram produzindo processos de globalização com a compressão de distâncias e tempos. Os avanços na tecnologia de comunicação e nos meios de transportes fizeram um mundo mais interconectado e produziram também o desaparecimento das identidades culturais, e o aparecimento de novas identidades híbridas que substituem as anteriores. Com a moda e o fluxo vertiginoso ao qual aponta a economia, o sentido do efêmero se instalou no universo cultural e nos costumes do homem contemporâneo, que faz uma prática constante do

fragmentado e do efêmero até quando assiste televisão: a prática de uma percepção que integre início, meio e fim é substituída pelo *zapping* pelo qual o ato de assistir à televisão se transforma em constantes pulos da imagem onde a atenção não se concentra na evolução de um evento, senão numa montagem de fragmentos desconexos. Tendência que é desenvolvida pela MTV e pelos *Cartoons Networks*, onde a velocidade de mudança das imagens segue um ritmo tão acelerado que é impossível acompanhar sem que a percepção faça um exercício de acomodação ao novo código.

A Pós-modernidade transformou as coordenadas espaço-temporais e com ela todas as formas de organização de suas representações simbólicas. Se o ser humano se expressa através de coordenadas espaço-temporais a idéia do espaço e do tempo que está inserida e praticada na cultura aparece nas manifestações artísticas. Os diferentes discursos que para Hall são modos de construir sentidos que influenciam e organizam tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos (HALL, 2003:53), funcionam como instrumentos de construção de identidade. Assim, as pinturas clássicas através de suas formas bem reguladas, de suas paisagens controladas, mostram uma identidade bem diferente daquela que simbolicamente é expressa através dos planos fraturados, dos fragmentos que expressam diferentes pontos de vista do objeto representado na obra de Picasso.

Para Teixeira Coelho (Moderno Pós-moderno) a relatividade na qual o sujeito, a ciência e o mundo foram colocados com Copérnico, Darwin, Einstein e Freud, também é percebida por Picasso e expressada no Cubismo. Picasso quebra o ponto de vista único instaurado pela perspectiva renascentista e que aparece como conceito que norteia a forma de apresentar o objeto cênico no teatro à italiana. As formas se organizam dando privilégio ao “olho do príncipe”, único lugar da sala a partir de onde tudo se percebe, onde o conjunto de linhas e planos da perspectiva são totalmente captados e fora de onde a percepção se debilita e a totalidade não é percebida. Picasso quebra o ponto de vista único. Para o cubismo continua existindo um observador, mas o objeto é relativizado mostrando, num mesmo instante, aspectos diferentes ou mostrando diferenças dos distintos ângulos no qual ele é enfocado.

A descontinuidade que já aparecia como constante nas representações simbólicas do alto modernismo e se acentua nos diferentes aspectos da cultura pós-moderna, trouxe uma

nova idéia sobre vazio. Na Pós-modernidade o vazio é visto como uma entidade possível e que não tem que ser necessariamente preenchida pelo fluxo da continuidade; a existência de espaços em branco é entendida não como ausência e sim como algo que tem um valor em si mesmo. A partir de tudo isto, não é por acaso que alguns termos como vazio, pausa, silêncio, passaram a ter dentro dos processos de criação artística uma nova significação. Da música indeterminada de Cage, discípulo de Schönberg, - para quem o silêncio, como contrapartida necessária das distintas sonoridades presentes na vida, é a condição inicial para a composição musical - passando pelos conceitos de Peter Brook no teatro e seu espaço sobre a importância do espaço vazio, e passando também pelo conceito Grotowskiano de “via negativa” na formação do ator e a detenção do movimento na dança moderna, pode-se encontrar um fio condutor que os coloca num mesmo patamar: o distanciamento com a hiper-atividade clássica do artista através da aceitação do descontínuo .

Para Cage na música, tanto como para Duchamp nos *ready made*, o artista mais que um produtor é um ouvinte: ouvinte da música que já se encontra na natureza e que ele percebe através de um silêncio interior. Para Brook, a construção do espaço parte do vazio. Vazio ligado à idéia de uma negativa a se associar às velhas estruturas espaciais para a criação de uma montagem teatral, sem ouvir suas necessidades particulares que talvez estejam precisando de outras soluções. Para Brook, cada peça, cada grupo de atores, cada circunstância histórica fala por si mesma e cada espetáculo é um processo de construção conjunta, na qual é necessário ouvir a todos os momentos, antes de tomar determinações prévias.

Pina Bausch, numa reportagem feita a propósito de “Café Müller” dizia que o grande conflito que tinha com sua companhia, quando voltou dos Estados Unidos para a Alemanha, foi que pedia para seus dançarinos tirarem movimentos, ao invés de agregá-los à seqüência da coreografia. Eles ficavam em crise ante a impossibilidade de mostrar suas destrezas, tão incentivada pela dança clássica, e pela pressão de explorar o silêncio e a pausa.

A via negativa no trabalho do Teatro-Laboratório de Grotowski apontava para uma filosofia não acumulativa, onde o ator vai se desprendendo de todas suas resistências e onde

o ponto culminante é o encontro vivo entre ator e público sem nenhum tipo de obstáculo que atrapalhe a relação.

Outro aspecto importante presente nos fenômenos artísticos pós-modernos e ligados a estes conceitos de descontinuidade, é o que Teixeira Coelho denomina de *parataxis*: criação feita de blocos independentes do ponto de vista do sentido e que se unem sem que exista uma razão aparente. Muitas vezes, nem o produtor nem o receptor são conscientes das razões que ligam os blocos, onde a construção final do sentido é muito mais do que a soma dos significantes parciais dos blocos. O sentido final é o resultado de um percurso, de uma exploração, como se entre o conjunto dos blocos e a significação final, mediasse um vazio que tem que ser preenchido pela ação de um espectador dinâmico.

### **3.2 A re-significação do espaço na proposta do Grupo Teatro da Vertigem.**

Meu objetivo neste capítulo é realizar, como anuncia o seu título, uma aproximação ao teatro do grupo *Teatro da Vertigem* de uma perspectiva que considera sua linguagem como pós-moderna. Minha idéia tampouco é tomar o grupo como referência e modelo de produção teatral pós-moderna. Mas a intenção de escolhê-lo como ponto de análise também não é arbitrária: sustenta-se no fato de ser um grupo teatral contemporâneo que faz, do ponto de vista do trabalho do espaço teatral, uma pesquisa singular abrindo um horizonte de análise muito importante para estudar a incidência da pós-modernidade na escolha e o modo de utilização do espaço teatral.

Das três produções mais conhecidas do Teatro da Vertigem, a saber, *Paraíso Perdido*, *O Livro de Jó* e *Apocalipse 1.11*, espetáculos que se desenvolveram respectivamente em uma igreja, um hospital desativado e uma prisão, pode se ver que o ato de eleição do espaço cênico e teatral não passa só por uma escolha estética sem pretensão de continuidade entre um espetáculo e outro.

O fato de abandonar a sala convencional para realizar suas produções dentro de construções espaciais que, dentro do tecido social possuem funções e significações diferentes a qualquer sala teatral por serem parte do uso e do imaginário social, marca um caminho de busca de uma linguagem própria que não pode deixar de estar atravessada pelas características culturais da pós-modernidade.

O peso simbólico de uma prisão, de um hospital e de uma igreja coloca esses espaços como altamente significantes dentro do funcionamento de qualquer sociedade, por estarem inseridos nas práticas reais e simbólicas coletivas. O fato de que o grupo se aproprie desses espaços para a criação de espetáculos teatrais estabelecendo uma relação mais que evidente entre o espaço, a idéia e o texto e tomando esse espaço não como objeto acabado, mas sim como uma entidade dramaturgica em evolução, mostram a intenção do GTV de utilizar espaços não como significantes vazios, sem significado e sim com toda sua carga simbólica. Se a pós-modernidade, como sustenta Augé é geradora de Não-lugares, lugares esvaziados de significação, uma das conseqüências do trabalho do GTV é a re-semiotização do lugar escolhido. Isto coloca a velha arquitetura, quase abandonada e já quase estragada pela passagem do tempo num espaço brilhante de significações, num símbolo renovado pela intervenção da arte que revitaliza e re-direciona a força simbólica da construção urbana que já tinha começado a desaparecer dentro da nova fisionomia da cidade pós-moderna.

Mas, apesar da pós-modernidade ser geradora de espaços que não estimulem a troca simbólica, o relacionamento e a identidade, existe dentro do tecido urbano uma série de lugares e locais que as possuem. Ou seja, espaços com uma identidade maior, altamente significativos para uma sociedade e que por isso são capazes de conter uma carga de sentido que incide nos comportamentos sociais. É muito difícil encontrar algum morador de cidade contemporânea que não tenha tido alguma experiência dentro de um hospital. Nesse caso, é muito pouco provável que esse lugar destinado ao atendimento das doenças dos seres humanos seja para esse cidadão só um espaço que cumpre uma função determinada e que o cidadão de referência possa abordá-lo só racionalmente, só como uma coisa funcional. O imaginário humano - a possibilidade de criar imagens, símbolos e mitos numa atitude dialógica entre imaginação e realidade e que constrói uma nova realidade a partir do cruzamento entre o objetivo e o subjetivo - faz transcender o entendimento intelectual das coisas levando-as a ocupar outras categorias. Isso certamente pode ser generalizado para todos os espaços sociais onde a vida se desenvolve, mas a conotação imanente dos espaços escolhidos pelo Teatro da Vertigem, já indicam o potencial simbólico de cada um deles, pois são lugares (Auge) onde acontecimentos cruciais se manifestam.

Hospital igreja e presídio interagem com o imaginário das pessoas através de significações ligadas à dor, vida, morte, sagrado, profano, violência e exclusão.

O grupo Teatro da Vertigem considera o espaço como signo desde o momento de sua escolha: uma realidade significativa vinculada a um significado que é aquele construído pelo imaginário social. O presídio escolhido como espaço teatral possui o peso de sua história e a intensidade de sua significação antes do processo de montagem começar.

O espaço como arquitetura - que ao estar desativado já está atravessando o processo de sua própria destruição, do esquecimento da sociedade como lugar específico, particular e como história - é recuperado pela intervenção da arte e recuperado não em sua funcionalidade, isto é, na sua utilidade prática, mas sim como signo, como objeto que possui significações. A impenetrabilidade dos muros, a umidade que evidencia a pouca entrada do sol, a frieza das grades, o eco que dá conta do vazio, o estreitamento dos corredores, elementos que estão presentes no espetáculo, também estiveram presentes desde o início da montagem, com toda sua presença e potencialidade, dispostos a interagir com o texto, a música a luz e as ações dos atores. O espaço teatral do GTV não é um espaço neutro, senão carregado de significações desde o início do processo criativo.

O espaço teatral, que é neste caso a apropriação de um espaço social para fins artísticos, é marcado pelo fluxo do funcionamento teatral e como tal se transforma num produto construído; mas o espaço também constrói. O espaço teatral na proposta do GTV não é anulado na sua própria história. Diferente de todo ato de colonização, onde o espaço conquistado é apagado em suas particularidades culturais, o Grupo vai em busca de um espaço para aproveitar o que ele tem como característica própria. O trabalho do Grupo evidencia a vontade de querer ouvir o próprio discurso do espaço, que é aquele formado pela voz de sua arquitetura e pela voz do imaginário construído sobre esse espaço.

Assim, o espaço assume um papel dinâmico e construtivo nos processos de criação, deixando de lado as imposições estruturais das salas convencionais onde existe, na maioria das vezes, uma série de legados que vêm por herança da tradição: a sala convencional predetermina a localização do público e, portanto, padroniza um tipo de percepção, ou os criadores propõem um espaço cênico que muitas vezes vai além das possibilidades da sala, ou também acontece que é a sala que limita e impede a realização plena de alguma idéia espacial que não pode caber em suas possibilidades físicas.

O tratamento do espaço do Grupo de Teatro da Vertigem vai além destas dificuldades, por haver assumido uma decisão política que é a que o espaço fale sua própria língua como espaço histórico e seja atravessado pela língua própria do teatro. Assim o espaço é tomado em sua função ativa e organizadora. O espaço que está preenchido de significações sociais propõe caminhos de construção cênica, dialoga o tempo todo com o grupo durante o processo de criação e recebe a proposta que o Grupo lhe faz porque existe um acordo inicial entre o espaço e a idéia.

Montar a história de Jó, paradigma bíblico do sofrimento humano, da desesperança, do abandono e a desesperança, no interior de um hospital desativado, é decidir aproveitar tudo o que o espaço entrega à história. O hospital, seus elementos instrumentais, seu cheiro característico, seus sons típicos, propõem um encontro com o projeto teatral, neste caso o episódio bíblico de Jó, e não deixa de ser um encontro entre realidade e ficção, entre um planejamento artístico e um espaço social com sua história. O resultado desse encontro está longe de ser a agonia de uns desses pólos em favor do outro: o que se percebe é um processo de hibridação entre ficção e realidade. O fato de não ser no espaço capitalizado na sua funcionalidade, mas sim como metáfora do sofrimento, o produto não é realista. Isto produz o aproveitamento da contundência do real, mas é superado pela potência de seu significado, e essa potência é carregada de poesia através da intervenção da história e da linguagem teatral. É por isso que o produto que se obtém ao final do processo, do ponto de vista do espaço não é nem um nem outro: nem puramente real, nem puramente ficcional. O espaço é assim re-significado, mas não tirando sua velha significação. O seu significado histórico, antigo é re-direcionado pela intervenção da ficção teatral dando como resultado um diálogo que expressa um processo de hibridação. Neste sentido o espaço social é re-significado na produção do grupo, mas o espetáculo também é re-significado pelo espaço. A agonia de Jó dentro da sala de cirurgia, deitado na cama cirúrgica e sob a potente luz da lâmpada, e rodeado pelos espectadores que só nesta última cena deixam de ser livres “passantes” do espaço - por localizar-se à vontade numa arquitetura que não predetermina o lugar do espectador - para ser observadores inativos da condição humana. Sua morte (para os que não acreditam em Deus) ou sua salvação (para os que acreditam em Deus), como cena final da seqüência espetacular no âmbito duma sala real de cirurgia e com os elementos instrumentais mais representativos, conecta e amplifica o sentido próprio da cena

através do forte impacto simbólico que uma sala de cirurgia tem para cada um de nós. Mas o real não se impõe sobre a ficção, porque em momento nenhum o espaço se impõe na sua utilidade prática. O espectador não esquece, porque também não é a intenção do grupo, que está tomado por uma vivência artística e o espaço real se apresenta na sua dimensão poética.

O uso particular do espaço teatral que o Grupo da Vertigem faz tem, neste sentido, uma característica própria da Pós-modernidade: não é uma exaltação dos significantes como no caso da modernidade tardia. É uma exaltação do significado, mas afastado da obviedade do realismo. É o significado como metáfora, como uma nova construção de sentido pela mistura de elementos que não se aproximam de modo espontâneo não se juntam naturalmente, e só se unem através da metáfora que estabelece suas próprias regras e constrói sentidos novos.

Se o projeto modernista se caracterizou pela rejeição do passado, o aniquilamento da história com o propósito de um progresso que se sustentava na idealização da máquina como poder transformador e no racionalismo cartesiano como filosofia, a pós-modernidade fez um resgate da história. Mas não é a história pura a que se resgata na pós-modernidade e sim elementos do passado que compartilham o mesmo espaço com outros elementos de tempos diferentes o que produz uma mistura de estilos, e com eles uma mistura de discursos. Das três montagens realizadas pelo grupo duas delas foram feitas em espaços que não estavam funcionando em sua totalidade, espaços que já começavam a dar sinais de fraqueza para o desenvolvimento certo de suas funções sociais. A desativação parcial do edifício mostra também a possibilidade de sua desativação total. É ali onde a ação do grupo da Vertigem, de recuperar parte da história do edifício resgatando seu profundo valor simbólico, aproxima a história desse espaço – que era parte do tecido urbano- com a ficção teatral. Esta ação se dirige a preservar a identidade, já que o espaço continua se expressando no interior da proposta artística. Assim, o espaço teatral na concepção do grupo é gerador de textualidade e de intertextualidade: a história do espaço não é apagada e sim reconduzida.

O próprio espaço escolhido pelo GTV fala como signo de si mesmo, faz evidente os significados que cada cultura constrói em torno desses espaços e se expressa por si mesmo. Mas ao mesmo tempo é tomado pelo espetáculo em sua totalidade e o espaço começa a

gerar outras significações a falar outras vozes. Assim as grades, os corredores estreitos os muros compridos do presídio expressam o isolamento, a falta de liberdade, a fragilidade da condição humana, porque é um espaço que a degrada desses valores. Além disso, a fragilização da condição humana expressa no espaço teatral é um conteúdo que se redireciona em seu cruzamento com o Apocalipse bíblico, possibilitando sua relação com o massacre dos 111 presos no presídio de Carandiru. Assim o espaço é receptor do texto histórico já que foi num presídio aonde aconteceu realmente a massacre, e receptor do texto ficcional que coloca o julgamento e a condenação dos considerados moralmente inferiores pelos que se consideram moralmente superiores e expõe, além disso, sua própria simbologia.

O espaço teatral contém essas diferentes vozes sem priorizar nenhuma delas pelas quais o jogo das intertextualidades é assim potencializado, dependendo de cada espectador as possíveis combinações para a construção do sentido.

### **3.3 O espaço teatral como experiência sensível**

A concepção de espaço teatral que Artaud propõe no teatro e seu duplo se afasta, como já se mencionou, das diretrizes convencionais do espaço italiano. A disposição frontal é transformada por uma envolvente onde a ação cênica se desenvolve em todos os pontos do espaço, inclusive por sobre a cabeça do espectador, abrindo eixos de percepção que até o momento não tinham sido explorados. Nos anos sessenta alguns grupos de teatro como o Living Theater levaram ao terreno da prática a interpretação que fizeram das propostas artaudianas e a partir daí o espaço teatral experimentou transformações inusitadas que colocaram a experiência teatral muito mais perto do sensível que do racional: o público envolvido pela ação se transforma em parte dela. Ou seja, que a grande batalha de Artaud contra o texto, contra o teatro de autor, que para ele era a causa que definia a tendência logocêntrica do teatro do ocidente, é recuperada por aqueles que defendiam a idéia de um teatro sem distâncias físicas entre atores e público, onde o espaço se organize em função de uma dinâmica da ação que aponta a uma percepção também dinâmica.

Se a experiência urbana nas cidades contemporâneas é a de um percurso por um labirinto onde a pessoa perde o rumo por se enfrentar com situações sempre imprevisíveis,

onde a adaptação é constante e os papéis são múltiplos, o espaço teatral nas diferentes propostas do Grupo da Vertigem, coloca ao espectador, como no caso das cidades pós-modernas, numa função ativa dentro do espetáculo. O espaço não mostra de forma clara qual é o lugar reservado para o espectador. O espaço se constrói como um labirinto imprevisível que apresenta cada um dos lugares, das diferentes cenas, com suas regras diferentes. Em alguns lugares do espaço teatral o público permanece em pé, escolhendo o ângulo e a distância sobre a qual vai se posicionar em relação à cena. Em outros lugares, ao contrário, o público é conduzido até cadeiras de onde assistirá a cena, ou a corredores estreitos onde tem que permanecer em pé e se apertando com os outros espectadores. Entre uma cena e a outra o público transita na arquitetura do espaço indo ao encontro da situação dramática seguinte, que espera o trânsito dos espectadores como no caso dos mistérios medievais. A certeza de um lugar fixo, a segurança da poltrona da sala convencional não forma parte da concepção espacial dos espetáculos do GTV. O trânsito dos espectadores coloca-os numa situação de mudança constante e o destino é sempre diferente no sentido da resolução espacial das cenas: o espaço mantém sempre sua imprevisibilidade no sentido de se negar a revelar uma estrutura lógica de funcionamento.

Neste sentido, aparece a inexistência de uma lógica de funcionamento que produza uma certa tranqüilidade, de forma a fornecer uma estrutura sobre a qual cada espectador possa construir seus mecanismos de defesa e a percepção do trabalho deixa de se localizar principalmente no racional. O sentido latente do risco que o espectador experimenta através da falta de clarezas e certezas que se desprendem dessa organização espacial, orienta a experiência da percepção em direção ao sensível: o corpo do espectador é um corpo alerta que interage com os diferentes códigos teatrais, mas está obrigado a pisar a sangue que cai das feridas abertas de Jó, subir as escadas acompanhando como procissão religiosa o percurso da personagem, estabelecer, enfim, uma dinâmica real dentro do itinerário do espetáculo que apaga as fronteiras espaciais com o trabalho do ator, deslocando também o processo perceptivo do aparelho intelectual ao introduzir o espectador numa experiência de trânsito. O fato de não saber qual vai ser o funcionamento espacial da próxima cena, faz do espectador um sujeito que entra num jogo de constantes adaptações e que tem que re-estruturar a cada momento sua posição em relação ao objeto artístico. O espectador que participa do jogo cerimonial do GTV entende que a representação simbólica que lhe é

oferecida não é um todo homogêneo, senão uma realidade fragmentada cujas tensões, em determinada coordenada espacial, apresenta valores diferentes e frente aos quais tem que se adaptar para sintonizar o código que cada cena, com seu lugar cênico particular, estão propondo-lhe. Isto faz com que o público tenha que perceber que atitude cada cena está solicitando.

O espaço teatral nas representações do GTV reafirma a inexistência de um ‘sujeito’ único – totalizante no público como acontece via-de-regra nas salas, porque a própria ordem caótica dos espaços da encenação implica na reafirmação do espectador como indivíduo particular que constrói seu próprio ângulo de leitura do espetáculo desde a concepção da encenação.

O espaço teatral como um todo: igreja, presídio, hospital, que outorga coerência semântica ao espetáculo e re-atualiza seu conteúdo simbólico é dividido e fragmentado em blocos independentes que possuem suas próprias regras de funcionamento. O que liga as diferentes cenas que se desenvolvem em diferentes lugares do espaço teatral, é o percurso dos espectadores que acompanham em peregrinação os acontecimentos dramáticos. O público, colocando à disposição seu compromisso físico, através dos deslocamentos e reacomodações constantes, participa do jogo cênico e deixa seu rol de observador para se transformar em testemunha das situações dramáticas. Quando uma pessoa se transforma em testemunha de um fato, fica envolvido no processo judiciário assumindo uma participação que será avaliada pelo tribunal, para decidir o futuro do processado. A testemunha não fica de fora da situação, não é um observador distante, é alguém que deixa de ser um observador descomprometido para entrar no universo da ação do processo e se transformar em participante ativo.

O funcionamento do espaço nos espetáculos do Grupo da Vertigem faz que o público se aproxime e acompanhe a ação apagando as fronteiras espaciais com o ator e também faz que o público assuma um compromisso vital com o espetáculo: não pode ficar afastado da ação, seu corpo se relaciona com o espaço teatral e ao construir um percurso real que o conecta com a materialidade da arquitetura, fica envolvido no jogo da representação que ainda respeitando seu papel dentro do espetáculo, abre o espaço para que ele tenha um contato direto. O Grupo da Vertigem toma um espaço social, reconduz sua força simbólica e ao fazê-lo parte de uma construção espetacular que é devolvida à

sociedade que agora no papel de espectadores percorrem suas instalações acompanhando o destino de personagens teatrais. Assim o público, como testemunha das *peripécias* das personagens, assume um compromisso físico que realimenta a relação simbólica que ele tinha com o espaço - e que forma parte do jogo de construção de sentidos - numa troca entre suas velhas experiências com esses espaços e aquela que o espaço na sua nova função espetacular consegue fazê-lo vivenciar.

O espaço teatral promove uma experiência sensível, aproveitando a história simbólica do edifício que se mistura com a história ficcional e abrindo trilhas para um percurso físico que coloca ao espectador frente a situações de adaptações constantes e frente a estados de alerta que re-atualizam o ideal Artaudiano.

*Essa lógica do espaço que compromete o espectador pareceu proliferar em experiências cênicas contemporâneas tais como, por exemplo, no trabalho da Organización La Negra (Argentina), La Fura Dels Baus (Espanha), Pesce Crudo (Itália), (E)xperiência Subterrânea (Argentina), o que permite dizer que esse funcionamento que se observa na perspectiva do Teatro da Vertigem pode ser considerado uma tendência exploratória que tem repercussões em diferentes sistemas teatrais. (CARREIRA: 2003).*

O espetáculo contemporâneo deixa um espaço aberto para a exploração do público, o que produz, como já foi enunciado no capítulo primeiro, a cerimônia, uma aproximação ao rito, ao apagar, por momentos, as fronteiras que separam o lugar destinado ao público do lugar da ação dramática e transformar o espetáculo num evento onde todos estão envolvidos na ação. O espaço cênico deixa de ser um espaço com limites rígidos, para se definir como uma criação dinâmica, flexível e com capacidade de metamorfoses. Isto é, um lugar entendido como lugar de acontecimentos, que implica para o espectador readaptações constantes, risco e surpresa. O espaço teatral pós-moderno é, nas encenações do GTV, como também nas dos grupos mencionados, uma caixa de surpresas que envolve o espectador através da dinâmica do espetáculo, levando-o a viver uma experiência que é fundamentalmente corporal.

### **3.4 O espaço pós-moderno e a força do instante**

O espaço teatral nas encenações do Grupo de Teatro da Vertigem, não evolui por via de um palco único, através das transformações produzidas pelas mudanças de cenário, pela intervenção das luzes e a incorporação de elementos ou dispositivos cênicos, ou a ação dos atores. Todos esses procedimentos naturais do teatro convencional tomam outras diretrizes nas encenações do grupo. Os diferentes lugares cênicos nos quais se desenvolve a ação dramática são os espaços interiores dos prédios escolhidos: o jardim, as escadas, os corredores os muros. Cada espaço, com sua característica particular determina a ação, como também a posição que deverão adotar os espectadores para assistir essa cena. O espaço mostra sua fisionomia e às vezes é re-adaptado com algum aparelho técnico ou re-significado pela incidência da luz. Mas é a característica própria de cada lugar cênico que é aproveitada ou escolhida em função da cena: o real se faz presente com toda sua força material e simbólica através de grades, escadas, corredores escuros, muros e salas deterioradas. Como se disse, não existe uma evolução do espaço cênico, o que evolui é a história, a trama do argumento que apresenta um fio condutor e estrutura a unidade do espetáculo junto com a arquitetura como um todo. Mas cada lugar cênico que apresenta sua independência formal é um bloco independente, um compartimento que se manifesta sem uma continuidade com a resolução espacial anterior ou posterior. O espaço é parcelado e o espetáculo se distribui em cada uma dessas parcelas possibilitando o aproveitamento particular de suas condições espaciais.

O estreito, o alto, o fechado, o transparente, o inclinado, o horizontal, o vertical o interior, o exterior serão características que se explorarão em função das possibilidades de cada reduto cênico. Assim, o espectador tem consciência que está realizando um percurso por um hospital ou um presídio, mas desconhece o que vai acontecer no trânsito até o próximo lugar cênico. As alterações das diferentes possibilidades espaciais se modificam entre uma cena e a outra, porque o espaço que manifesta suas diferenças em cada reduto é aproveitado com suas características particulares. As diferentes cenas que acontecem em lugares diferentes possuem características também distintas, o que leva a percepção a se acomodar constantemente. Isso faz com que os códigos espetaculares sejam re-atualizados no decorrer do espetáculo, levando o público a se posicionar de maneiras diferentes frente às distintas cenas. Neste sentido, o espaço nas encenações do grupo é usado de forma

fragmentada, acentuando o sentido esquizóide presente na cultura pós-moderna, o que acentua a força do instante.

Essa característica “esquizofrênica” do espaço se dá porque ao invés de evoluir de uma unidade núcleo, como no caso do espaço cênico das salas convencionais, se reinicia em cada novo lugar onde a cena se instala com uma força renovada. Cada lugar cênico não tem passado nem futuro, é ele próprio na contundência desse instante, apresentando-se aos espectadores que o consomem completamente no encerramento da cena: nada relativo à cena que está se desenvolvendo fica para o futuro da representação, nem cada lugar cênico mantém contas pendentes com os lugares cênicos das cenas anteriores. Neste sentido o espaço teatral se apresenta como um labirinto com diferentes compartimentos que se constituem como locais da ação quando o espectador ingressa e fica reduzido a cinza, quando a cena finaliza e o espectador o abandona.

O lugar cênico nas encenações do Grupo Teatro da Vertigem é um território sem fronteiras entre espectadores e atores, entre representação e realidade: a realidade material das grades, a realidade histórica da prisão, a realidade simbólica desses espaços que estão presentes no imaginário das pessoas, se misturam com a ficção dramática gerando um processo de hibridação com a produção de novos signos. Cada um dos elementos que constituem os espaços cênico, teatral e de ficção se re-contextualizam com a presença simultânea de ficção e realidade e intensificam sua força como signo, já que se re-definem na troca com o espectador e dentro deste novo intercâmbio simbólico que a concepção teatral do grupo impõe. O público não sabe com o que vai se encontrar, porque a construção da cena não está padronizada, não pertence a nenhum cânone estético hegemônico, e quando começa a entender as regras dos novos códigos espetaculares a cena muda, e com ela também suas leis internas.

A tendência esquizofrênica da pós-modernidade a que Jamenson faz referência, também pode ser experimentada nas representações do GTV, já que a ruptura com a continuidade leva a viver a experiência do instante como aquela onde se concentra tudo, onde se potencia a intensidade do espetáculo por pertencer a um presente puro não relacionado no tempo.

Os diferentes espetáculos do GTV parecem propor que o público perca o sentido da sua situação ou tenha dificuldade momentânea de perceber seu lugar no processo da cena: o

público perde sua identidade por momentos já que não sabe, frente a determinadas cenas, se deve ser ator ou espectador do que está ocorrendo.

Em Apocalipse 1.11, em algumas transições de cena, por exemplo, o público é levado por personagens mediante a força a abandonar o lugar cênico que ocupava, para se colocar em outros espaços. A ação se realiza de forma tal que o público é colocado no papel de um actante que participa da ação dramática.

Os limites que asseguram o lugar de privilégio do espectador como observador intocável da ação dramática são quebrados. Se o simulacro, por definição, é uma simulação que apaga os limites entre o verdadeiro e o falso, entre ficção e realidade, a função espectador é construída como simulacro dentro das encenações do GTV, o que não deixa de produzir uma divisão no sujeito. O espectador, neste sentido não encontra sua identidade de espectador em função dos velhos códigos e é impulsionado a viver uma experiência esquizofrênica já que constantemente está precisando recompor seu papel dentro do funcionamento do espetáculo.

### **3.5 A des-territorialização das artes: o apagamento das fronteiras no teatro.**

A lógica do capitalismo na Pós-modernidade foi gerando uma paulatina desterritorialização, isto é, a construção de um mundo global sem a diferença que as identidades culturais dos diferentes países impunham. Esse processo de perda de identidade, como já foi dito em parágrafos anteriores, não se produz por acaso senão no marco de transformações culturais onde prevalece a incidência das mídias, o desenvolvimento tecnológico dos meios de transporte, a recepção simultânea dos acontecimentos em lugares distantes, a velocidade de transmissão da informação e uma necessidade cada vez maior, por parte dos países desenvolvidos, de ocupar territórios dentro de países em vias de desenvolvimento para o assentamento de indústrias e a criação de novos mercados para seus produtos.

O funcionamento das sociedades pós-modernas dentro desta lógica global vai afastando alguns conceitos que apareciam como naturais dentro de outros padrões culturais, como a pureza, o essencial e a especificidade das diferentes linguagens. Hoje essa carência de fronteiras políticas e econômicas parece estender-se aos diferentes âmbitos da nossa

cultura e da mesma forma como o culto e o popular se misturam, as línguas se misturam nos limites de fronteiras pelas constantes migrações de países pobres a países ricos. O passado e o presente compartilham um mesmo espaço, o real e a representação do real, através da imagem, criaram uma unidade indissociável e indistinguível, como também as artes perderam sua rigidez dogmática -aquilo que as definia e as diferenciava- com os processos constantes de hibridação com as outras artes.

Hoje nada permanece puro e a aceitação da diferença do outro, compartilhando os distintos espaços ao invés de criar redutos desconexos, permite a mistura de estilo e o aparecimento de novas realidades, onde o híbrido se constitui como parte da condição pós-moderna. O derrubamento da pureza também produz como consequência natural a quebra das verdades universais, e dos conceitos hegemônicos sobre os quais o mundo era definido e entendido, visto que a concepção hegemônica de espaço teatral, isto é, a que está instalada no imaginário da maioria das pessoas (não falamos nem de especialistas nem de público especializado que constituem uma minoria) é a sala italiana com as características já descritas dela. Hoje na contemporaneidade, as diferentes possibilidades de mistura que permitem casamentos em outros momentos impensáveis como a união entre a ficção e a realidade, entre a arquitetura urbana e o teatro, entre espaços com uma determinada função social e a arte nos marca uma tendência em direção ao desaparecimento dos dogmas. Deste modo se entende o aparecimento de novas condições de teatralidade, onde o espaço teatral se re-define, e com ele todo o fenômeno perceptivo.

Se a arte conceitual quis eliminar o suporte material de toda obra de arte eliminando assim o produto, a manufatura, a forma, seu objetivo apontava ao questionar a enorme produção de objetos que todo capitalismo impõe e o processo constante de reificação, isto é, o processo pelo qual os meios substituem os fins dos objetos e eles se transformam em mercadoria. O conceito desta forma pretende invalidar o produto para impedir seu consumo capitalista. Este constante processo de esvaziamento das artes, de transformação a mercadoria, onde a forma vai perdendo seu valor original, seu sentido primeiro, foi percebido pela arte conceitual que rejeitou uma cultura do produto, uma cultura com tendência a embasar a arte num museu ou transformá-la num valor econômico. A arte conceitual pretendeu colocar o valor da arte fora do alcance do sistema capitalista: fora da

forma que pode ser degradada, fora de toda estrutura que se pudesse constituir como produto.

A interpretação de Derrida sobre O Teatro e seu Duplo, coloca Artaud perto de uma concepção de teatro próxima à cerimônia onde a representação, no sentido de produto feito previamente para ser mostrado, é cancelada. A construção da forma que vai se desgastando com o decorrer do tempo, que se afirma na palavra como principal suporte e que se produz num espaço que separa atores e público, com o fim de produzir uma percepção racional passiva da obra, similar ao tipo percepção de quem se depara frente a um quadro pendurado num muro, é atacada por Artaud. Ele propõe, ao contrário, apagar as barreiras entre atores e público e a criação de um acontecimento onde o compromisso psicofísico do ator, a articulação de seus gestos e signos, aconteceria num espaço ao redor do público, que seria envolvido pela ação viva e intensa da ação dramática. O ator ao invés de representar, está presente no ato de comunicação, criando um fluxo de energia onde os sentidos são continuamente estimulados, aonde se supera a percepção passiva e racional da obra de arte.

O muro que separa atores e público é derrubado e com ele a forma de uma enorme estrutura estereotipada. Se na arte conceitual o conceito protegia a arte da ferragem do capitalismo, levando a arte a um acontecimento efêmero, o teatro através de Artaud e Grotowski, eliminando a idéia de representação como forma esvaziada que vem de um teatro descomprometido e intelectual, mergulhou nas águas do ritual através de um espetáculo que colocava o ator num nível de entrega total, num ato voluntário de auto-sacrifício dirigido a um público presente e próximo. O espaço teatral à italiana, símbolo de um tipo de teatro erudito que marcou a hegemonia da disciplina, não conseguiu dar conta dos novos requerimentos culturais que a modernidade tardia e a pós-modernidade estavam solicitando.

O grupo teatro da Vertigem, através de suas representações teatrais leva ao extremo esta inexistência de fronteiras, confrontando através de uma experiência artística os velhos domínios do teatro com edifícios urbanos alheios à arte e cuja função social, também longe dos territórios da arte, está presente no dia a dia das pessoas. A igreja, o hospital e o presídio se constituem como espaços teatrais porque frente à inexistência dos limites e fronteiras, à inexistência dos territórios e domínios particulares na contemporaneidade,

nenhuma sala teatral, nenhum cenário montado no palco, poderia igualar a eficácia desses espaços no marco da pós-modernidade e da própria idéia de teatro sustentada pelo grupo.

A busca profunda do sentido, a rejeição da forma vazia, do funcional e do racional, presentes no projeto da modernidade, leva o grupo da Vertigem a eliminar todo tipo de preconceito sobre a arte teatral em busca daqueles espaços que, embora alheios ao teatro, possam re-dimensionar o poder simbólico da temática. O uso do espaço que o GTV faz não é ilustrativo. O espaço é capitalizado em seu valor simbólico e o público transita na sua arquitetura, nos diferentes lugares da representação teatral, cientes da riqueza da mistura entre a carga simbólica da arquitetura e a carga simbólica da ficção.

A inexistência de limites na pós-modernidade abre novas possibilidades de troca entre domínios e disciplinas que em outros momentos permaneciam afastados evitando o perigo de algum tipo de contaminação. Ao sair das salas, o teatro deixa também seu domínio, o lugar que tradicionalmente lhe pertence e vai em busca de espaços que são domínio de outras funções sociais. O teatro no presídio, na igreja e no hospital, não joga seu jogo de local. Os sujeitos que configuram o texto espetacular são estrangeiros nesse espaço e terão que explorar suas possibilidades da mesma forma que o público. Mas para que o público possa explorar tudo aquilo que o presídio aporta a essa experiência espetacular, o espaço proposto pelo GTV não apresenta limites, lugares que são de domínio do público e lugares que são de domínio da representação. Tanto atores como público compartilham de um mesmo espaço, numa distância tão próxima que o sentimento de risco é mútuo. O ator, ao sentir a presença dos espectadores ao alcance de sua mão, nunca deixa de estar presente, toma consciência de um sentimento de alerta produzido por um contato quase físico com os espectadores, que como pretendia Artaud, são parte da ação, são envolvidos pela ação e percebem toda a energia amplificada da cena.

Cabe dizer que o GTV tem dentro de seu projeto um desejo de busca de identidade, isso fica claro no fato de que o projeto se articula em primeiro lugar como grupo estável e que os discursos de seus componentes apontam para a busca de um tipo de trabalho e de ator que se particulariza pela busca do risco e da sensação de vertigem (GARCIA, Silvana, *Apocalipse 1,11: a redenção pelo teatro*. In Sala Preta. Ano 1, n.1 São Paulo)

### **3.6 O GTV e uma experiência do espaço fora do âmbito das certezas**

O abandono dos espaços que se estabeleciam como naturais para o desenvolvimento de determinadas atividades (a sala teatral para a produção de um espetáculo por exemplo) produz em seus usuários, uma sensação de instabilidade. A mudança, além de representar uma considerável transformação de hábitos e costumes, é um pulo ao vazio que requer a re- adaptação a um novo contexto, tanto para os teatristas quanto para o público. Se no terreno da física newtoniana e da filosofia dessa época eram necessárias e suficientes as condições iniciais dos fenômenos, para estabelecer suas condições finais, hoje a observação de uma série de fenômenos dá conta da impossibilidade de previsão dos estados finais, ainda conhecendo-se perfeitamente seus estados iniciais. O tempo deixa de ter uma incidência inócua dentro dos processos, que agora evoluem em função de probabilidades e não de valores únicos, abrindo (em diferentes processos naturais) inúmeras possibilidades de resultados e não um único esperável. Ou seja, que a inexistência de valores iniciais conhecidos estabelecem possibilidades de percursos diferentes para o desenvolvimento do processo e não um único percurso, possível de se calcular e determinar com antecipação pelo conhecimento prévio de algumas de suas coordenadas.

A arte, diferentemente das ciências duras, sempre esteve assentada num terreno onde a certeza é relativa, já que os resultados finais não só dependem de condições objetivas, senão de uma série de fatores subjetivos por parte dos emissores e dos receptores e que não podem ser controlados. Não obstante, a cultura transitou por fases onde o incremento da racionalidade, a obstinação crescente por um planejamento intimamente ligado à relação causa-efeito (por exemplo, nas propostas de urbanistas da modernidade), a aproximação da arte a seu aspecto funcional e sua ligação aos sistemas de produção industrializada (como no caso da Bauhaus), determinavam uma direção claramente positivista, ligada a uma idéia cartesiana de progresso, onde os resultados eram controlados mediante um planejamento rigoroso tentando deixar a menor quantidade de elementos nas mãos do acaso.

Neste marco, a modernidade e seu culto à máquina, símbolo do progresso infinito, tentou excluir ainda dos produtos artísticos seus componentes subjetivos, apagando a individualidade do artista em procura de signos universais.

A Pós-modernidade aceitando a impossibilidade do controle absoluto dos fatos, ainda no terreno da ciência, abre a possibilidade de incerteza nos fenômenos artísticos como assim também em outros aspectos da cultura. O GTV, por exemplo, ao não aceitar como espaço de representação a sala de teatro, o edifício construído e institucionalizado para essa função, quebra os códigos vigentes, as leis que regulamentam o funcionamento normativo entre produtores e consumidores de teatro, estabelecendo novas pautas de funcionamento onde nada fica pré-estabelecido. As condições da comunicação artística são entendidas pelo público no mesmo momento em que o acontecimento se produz estando sempre latente as possibilidades de situações não previstas na estrutura do espetáculo.

O trabalho sobre o espaço cênico que o GTV faz, não é gerador de segurança nem para o público nem para o ator. O espaço é explorado como se fosse uma folha em branco sobre a qual vai se escrevendo o contrato, as bases da experiência artística. O ator não fica protegido dentro do conjunto de elementos que configuram o universo do teatro. O novo espaço sobre o qual vai a se desenvolver a ação teatral é um espaço inóspito cuja geografia requer a adequação certa de alguns aspectos físicos por parte do ator, já que o espaço não foi construído pensando em sua acústica ou nas condições do olhar. Mas ainda assim, o espaço não está absolutamente controlado, e apesar do preciso planejamento do roteiro espetacular existe uma série de condições que ficam fora de toda possibilidade de controle permitindo o aparecimento de zonas em branco, vazios que serão preenchidos de maneira diferente em cada representação, segundo as características do público e segundo as próprias condições emergentes no lugar da representação.

O artista pós-moderno e a obra que apresenta não estão norteados por regras pré-estabelecidas, o que faz com que ele não possa ser julgado através de categorias conhecidas. A obra se coloca na procura de regras que se estabeleceram ao final do processo criativo. Neste sentido, a pós-modernidade funciona com um modelo inverso ao de outros períodos culturais, já que não são as normativas as que precedem a construção do produto artístico. Cada evento se situa fora de qualquer precedente e se ele toma elementos do passado, o faz fora do contexto do original transformando também seu significado.

A arte pós-moderna, eu diria, não está procurando regra ainda que as encontre para cada evento em particular, de maneira que cada trabalho artístico se estruture como um evento único. Um evento único que constrói seus códigos a partir do encontro com o

público, o que significa, no caso do teatro, a partir do olhar, da distância entre observador e a cena, dos ouvidos, das condições particulares do espaço teatral. No caso do GTV não só o espetáculo funciona como um evento particular alheio às especulações normativas do acervo cultural da arte dramática, senão que cada cena propõe normas de funcionamento diferentes, exigindo do público uma contínua acomodação em função das normativas de cada cena.

O GTV com sua recusa aos cânones do teatro se coloca num lugar que também é comum à arte pós-moderna e que encontra seu sentido longe da forma e mais perto da construção de significado. É um constante convite à interpretação e re-interpretação que se faz aos espectadores, o que aproxima a obra de uma experiência cerimonial: o espaço de encontro entre artista e público, âmbito no qual a obra adquire seu sentido, representa o momento pelo qual as próprias normas se constituem como tal. O espaço teatral eleito em cada espetáculo do GTV não representa um significante cuja verdade reside na realidade exterior, não busca um referente concreto na vida, não esgota seus significados dentro do que representa para o comum das pessoas o âmbito hospital, igreja ou presídio. Cada um desses espaços funciona no interior da representação teatral em constante interconexão com todos os fenômenos materiais da escritura espetacular que encerram seu significado com a vivência do público. A obra de arte pós-moderna, e neste caso a concepção espacial do GTV, não funciona como uma entidade fechada, como a captação de uma verdade exterior que foi recolhida pela expressão artística e que expressa na contemplação do público a totalidade de seu conteúdo. O espaço teatral nas encenações do GTV, longe de ser um âmbito físico onde se realizam ações humanas, como poderia ser uma fábrica, uma rua, uma praça, é um catalisador que possibilita a aparição do significado, mediante um encontro multi-direcional: a fábula, o ator e sua pesquisa cênica, os signos da representação e o trajeto do público que mergulha num espaço sem regras pré-estabelecidas e que está preenchido de conteúdo simbólico por sua função cívico-urbana.

São todos estes fatores os que constroem o sentido da representação teatral e que colocam o espetáculo como uma não-representação. Como um objeto despojado de seu sentido original, isto é, como um simulacro. O espaço teatral não dirige o espectador a seu sentido primeiro. O espectador não considera que a personagem de Jó desenvolve seu sofrimento num hospital. Mas ao estar a personagem num hospital que funciona como

espaço teatral e espaço cênico, é a idéia do hospital ou a idéia de presídio com toda sua carga simbólica a que constrói o significado da obra de arte em interação com todos os outros componentes já mencionados. Neste sentido pode se dizer que a concepção do espaço teatral nas encenações do GTV funcionam como catalisador, já que como ponto de convergência dos diferentes elementos da representação proporciona uma experiência dinâmica que encerrará os sentidos de maneira diferente em cada apresentação. Assim, a experiência de espaço para o GTV tem o caráter de evento. Por isso, na arte pós-moderna os significados vão em busca dos signos, e o caminho de construção de sentido não é fechado senão que emerge nos processos de interação e interpretação recusando qualquer solução autorizada. O hospital não é hospital. Se for um hospital, a riqueza simbólica e a multi-direcionalidade de sentidos correria o risco de se perder num espectro de possibilidades muito mais fechadas e pré- direcionadas pela contundência da obviedade. O espaço teatral não é um hospital, mas pode-se dizer que é seu simulacro.

Para alguns teóricos, o simulacro funciona de maneira semelhante às doenças psicossomáticas: alguns sinais fazem perceber a existência de uma alteração na saúde, mas a doença não aparece. O paciente se submete a exames que não mostrarão desequilíbrios orgânicos. Então, há ou não há doença? O simulacro abre outro tipo de interrogação, mas a semelhança é contundente: é verdadeira ou é uma simulação? Quando na Pós-modernidade se fala de simulacro o sentido do conceito não é engano. Em uma mentira quem engana oculta a verdade, mas tem perfeita consciência dos limites entre verdadeiro e falso. No simulacro pós-moderno esses limites já não existem: a realidade pós-moderna se apresenta através de uma aparência de realidade e nesse jogo já é difícil distinguir se essa aparência não é tão real quanto a verdade que oculta.

Nas encenações do GTV, o espaço se apresenta como simulacro, entretanto recuperado de sua própria destruição pelo fenômeno teatral, re-direciona seu significado em relação ao cruzamento com a ficção. O edifício urbano se transforma em símbolo, já que longe de ser o que ele era quando funcionava na vida, conecta o espectador a uma série de significados que são parte de sua história, mas transcendendo-a. O hospital, a prisão e a igreja se encontram sob o efeito de uma simulação na qual a força material do significante se encontra plena, mas seu significado original não aparece como no caso das doenças psicossomáticas. Não considero que os espaços usados pelo GTV sejam Não-lugares

porque estiveram esvaziados de sentido. Esses espaços são Não-lugares porque o sentido originário que eles tinham na vida social adquiriu um novo rumo. A arte se apropriou desses espaços que não são presídio, nem hospital, nem igreja, mas também não deixam de sê-los.

Se na vida moderna a sala teatral convencional era o edifício destinado para o ato de representação, na vida pós-moderna a estetização de todos os fenômenos sociais provocou uma necessária mudança de paradigmas que é capitalizado pelo GTV: o espaço teatral deixa de ser um edifício destinado ao jogo de representações enquanto a vida apresenta a realidade. O espaço cênico pós-moderno nas produções do GTV não representa um espaço que não é. Ele é através da contundência da sua arquitetura, mas como foi dito, não é presídio nem hospital em seu valor icônico ou funcional dentro da representação. E é aqui onde se entende o simulacro, onde aparece essa realidade sem limites entre o verdadeiro e o falso, entre realidade e ficção. É sobre este terreno que as certezas se desmancham e a condição pós-moderna começa a dar conta de um espaço de representação que é absolutamente coerente em seu funcionamento cultural.

## **CONCLUSÕES**

As representações simbólicas são manifestações particularmente sensíveis dos fenômenos culturais, e, portanto suas manifestações espaciais expressam os valores mais fortes dessa cultura. Por isso se pode dizer que o espaço teatral constitui um sistema de relações e significados, um Lugar praticado através do conjunto de hábitos e costumes, como realidade primeira sobre a qual se estrutura o espaço de ficção e como o Lugar onde se pré-determinam os códigos sob os quais vai se estabelecer o acordo entre espectadores e o espetáculo. O espaço teatral se constitui como uma realidade dinâmica inserida nos marcos da cultura e portanto, pré-disposta às suas transformações. Desta forma cada período cultural, através de cosmovisões, convicções científicas e filosóficas, impregna os artistas enquanto sujeitos históricos que expressarão em suas produções os discursos e contradições do momento cultural no qual vivem.

Não se trata de entender essas diretrizes culturais como uma forma de determinismo que congela a criatividade e padroniza as produções, mas sim como o contexto dentro do qual cada artista como sujeito histórico trabalha e interage.

A obra de arte não deixa de ser uma expressão que manifesta uma tomada de posição individual em relação a valores e contradições. Mas o processo de espacialização (toda obra de arte constitui esse processo, até um poema escrito, já que as palavras que fluem na oralidade ficam fixas nas coordenadas da folha, através duma estrutura de ritmo, sentido e forma que as governa) compromete aspectos objetivos e subjetivos, determinações pessoais e outras que transcendem o sujeito. As decisões estéticas, políticas e ideológicas que cada criador assume com seu produto artístico, determinam diferentes modos de percepção que incidirão na recepção do trabalho. Muitas dessas decisões se relacionam diretamente com o contexto histórico. Baudelaire percebeu que, o fluxo, a mudança, a efemeridade e a fragmentação formavam parte da vida moderna e também sustentou que todo artista devia aceitá-los, rejeitá-los, dominá-los ou apenas circular entre eles, mas nunca ignorá-los.

Da mesma forma, nenhuma produção artística se encontra impermeável à ação dos macro mecanismos da cultura. Portanto, se existe uma vontade individual que marca o estilo de cada artista criador, a obra artística é a resultante do diálogo entre o estilo e a cultura. Entre a pessoa e sua vida em sociedade.

A modernidade conseguiu afastar a religião do terreno da ciência, das artes e da moral para centrar seu olhar no sujeito humano como indivíduo criador, racional e todopoderoso, possuidor da verdade e realizador de projetos arrogantes que perseguiram essa verdade única fundada na certeza. A Pós-modernidade, no entanto, libertou o homem dessa verdade única fazendo-o conviver com a diferença. Não é casual que os grandes regimes totalitários surgidos na modernidade, que se sentiam portadores e representantes de uma verdade inquestionável, se apoiaram em narrativas totalizantes e unificadoras que favoreciam a concentração de poder.

Não é por acaso que a sala à italiana, com seu ponto de vista único que privilegiava o olhar do príncipe e que se enquadrava dentro das leis homogeneizantes da perspectiva, tenha se proliferado com o iluminismo modernista. Também não é por acaso que na Modernidade tardia e no início da Pós-modernidade aparecessem uma série de propostas

espaciais nos espetáculos teatrais que quebraram com a estrutura da sala à italiana e também com as velhas regras de percepção e recepção.

As novas organizações espaciais da Modernidade Tardia e da Pós-modernidade no teatro trocaram as certezas e tudo o que vem ligado a ela, como a ordem, a “unidirecionalidade”, a comodidade, a fabricação de um discurso construído dentro de regras e padrões estáveis, por um acontecimento espetacular fundado na incerteza e no caos.

Mas, o caos da Pós-modernidade trouxe consigo o jogo da pluralidade, a possibilidade do outro, a aceitação da diferença. E como consequência disso propõe uma forte sensação de liberdade, já que dentro da cultura pós-moderna compartilham-se os espaços sabendo que não representam antagonismos que lutam entre eles pela anulação do contrário. Na Pós-modernidade as diferenças se apresentam como as diversas possibilidades da realidade, que deixou de ser percebida do ponto de vista único e hegemônico. Para alguns teóricos da cultura a variedade é a possibilidade da liberdade humana. As diferentes opiniões ou crenças, ao invés de se anularem mutuamente, representam para o sujeito uma possibilidade de emancipação da visão dominante e seu livre percurso por qualquer uma delas.

A Pós-modernidade abre para o sujeito múltiplos caminhos possíveis de serem transitados porque não defende a idéia de uma única verdade, senão (ainda sendo uma aparente contradição) de múltiplas verdades. A relativização dos discursos hegemônicos permite ao sujeito pós-moderno conviver com uma diversidade de discursos e jogos de linguagem, sabendo que através de um exercício de liberdade ele assumirá vários desses jogos, segundo os diferentes papéis que é obrigado a assumir na sociedade contemporânea. O sujeito pós-moderno sabe que frente à pluralidade de opções o uso de sua liberdade o leva a realizar constantes exercícios de escolha. Cada escolha implica na decisão (talvez momentânea) de deixar de lado algumas crenças importantes e correr riscos, porque nunca se sabe se o que se deixou não teria sido uma melhor escolha. Mas tudo forma parte do exercício da liberdade, porque na Pós-modernidade não existe o censor que decide o que é bom do que é ruim, o que pode ser aceito ou não. As ditaduras militares que devastaram os países latino-americanos, como todos os totalitarismos, nos acostumaram à figura da censura, a um ponto de vista único daquele Ser Supremo portador da verdade que fez acender fogueiras onde se queimaram obras de arte e artistas.

Sem querer defender a condição pós-moderna que pode ser alvo de críticas importantes, com absoluta justiça, considero justo ressaltar o valor da pluralidade, o desterro das grandes certezas, o uso da liberdade e a escolha consciente no seio da vida social contemporânea, para poder analisar como tudo isso interage nas representações simbólicas, especialmente na forma de funcionamento do espaço teatral.

O espaço teatral, em algumas encenações contemporâneas, manifesta a ausência de certezas, a inexistência de um discurso hegemônico, e o exercício constante de escolhas, que são condições que se repetem dentro da cultura contemporânea. A análise das encenações do GTV mostra que o grupo parte de uma idéia de público livre, que é capaz de realizar seu próprio trajeto dentro do espetáculo, em um espaço que não mostra os limites entre platéia e palco e implica em experimentar situações de risco constante. O público é descentrado em todo momento de seu papel de espectador e levado a viver situações onde é muito difícil determinar se está dentro ou fora da ação dramática.

O espaço teatral fora de todo tipo de regra nega as verdades da cultura teatral e constrói um espaço que funciona como um labirinto onde a cena que segue não tem necessariamente relação de continuidade com a anterior. O espaço se fragmenta, porque sua unidade, ou seja, aquilo que diz que se está em um presídio ou em um hospital, ou igreja, é uma unidade aparente, isto é, um simulacro.

Se o conceito de simulacro define a uma cópia cuja semelhança com seu original é tão grande que se confunde com ele, ou seja, que a cópia termina por apagar o próprio original tomando seu lugar, neste caso o simulacro se constitui por outros princípios, e se estabelece porque o edifício é tomado com toda sua materialidade significativa, mas seu significado é redirecionado em função da idéia espetacular. O signo se re-semantiza e o hospital se transforma num Não-lugar que é recuperado por uma intervenção artística. Aquele Lugar onde deveria se desenvolver o espetáculo já “desapareceu” e deu origem a uma nova circunstância do espaço.

Por tudo mencionado anteriormente pode-se dizer que a arte pós-moderna se constitui através da construção de significantes que vão em busca de significados. Esses significados são produzidos pela participação de um público que constrói durante a representação a própria trama de sentidos. Deste modo, o espaço teatral pós-moderno faz da

representação teatral um evento performativo que supõe um espectador livre e capacitado para tomar escolhas decisivas como sujeitos construtores de sentido.

A partir desta pesquisa sobre o espaço teatral na contemporaneidade foi possível identificar uma série de questões que abrem novas possibilidades de reflexão sobre o tema para um desenvolvimento posterior relacionando o espaço teatral. Considero que a reflexão feita sobre o espaço teatral desde uma perspectiva cultural, me permitiu uma necessária contextualização dos fenômenos artísticos: o necessário esclarecimento de causas que as vezes transcendem as vontades estéticas. Mas também considero que a exigência que demandou um estudo da cultura deixou de lado algumas conceitualizações específicas sobre o espaço cênico e o teatro como cerimônia dentro do presente trabalho. É por isso que um possível caminho pelo qual pode continuar minha pesquisa seria colocar o objeto “espaço cênico” como centro da análise. Invertir o ponto de vista e estudar o espaço no teatro e sua cerimônia como foco de resistência aos vazios da pós-modernidade.

## **REFERÊNCIA BIBLIOGRAFICA**

- ANTOINE André *Conversas sobre a encenação* Ed 7 Letras. Rio de Janeiro. 2001
- APPIA Adolphe *A obra de arte viva*. Ed. Arcadia. Lisboa 1919
- ARTAUD Antonin, *O teatro e seu duplo*. Ed. Martin Fontes. São Paulo 1999
- AUGÉ Marc. *Los no lugares. Espacios del anonimato*. Ed. Gedisa. Barcelona 1994.
- BACZKO Bronislaw *Los imaginarios sociales* Ed. Nueva Visión. Buenos Aires 1991.
- BARTHES Roland. *Lo obvio y lo obtuso* Ed. Paidós. Barcelona 1986
- BAUMAN, Zigmunt *O mal-estar da pós-modernidade* Ed. Jorge Zahar. Rio de Janeiro. 1998
- BROOK Peter. *O teatro e seu espaço*. Ed. Vozes limitada. Rio de Janeiro 1970
- CARLSON Marlvín. *Teorias do teatro* Ed. Unesp São Paulo 1995.
- CARREIRA Andre *El Teatro Callejero en la Argentina y en el Brasil democráticos de los años 80 – LA pasión puesta en la calle*. Ed. Nueva Generación. Buenos Aires 2003
- \_\_\_\_\_ *Teatro de rua como apropriação da silhueta urbana: hibridismo e jogo no espaço inóspito*. Rev. Trans/Form/Ação São Paulo 24:143-152, 2001.
- \_\_\_\_\_ *O teatro como construção do texto espetacular*. Rev. Travessia. Florianópolis 34-35: 11-20. 1997
- \_\_\_\_\_ *O ator periférico: a busca de identidade*. Rev. O teatro Transcende. Blumenau 10 : 14:20, 2001
- CEBALLOS Edgar *Notas para una morfología de la dirección escénica*. Rev. El Público. Madrid. 23: 15-27, 1987
- COHEN Renato *Performance como linguagem*. Ed. Perspectiva. São Paulo 2002
- CRUCIANI Fabrizio *Arquitectura Teatral* Ed. Col. Escenologia México 1994
- DE CAMPOS Jorge L. *Do simbólico ao virtual: a representação do espaço em Panofski e Francafé*. Ed. Perspectiva São Paulo 1990.
- DE MARINIS Marco *El nuevo teatro 1947-1970* Ed. Instrumentos Paidós. Barcelona 1987
- \_\_\_\_\_ *Comprender el teatro. Lineamientos de una nueva teatrología* Galerna Buenos Aires. 1997
- DEBORD Guy *La sociedad del espectáculo*. Ed. La Marca. Buenos Aires 1995.
- DERRIDA Jacques *A escritura e a diferença*. Ed. Perspectiva . São Paulo 1967.

- DORT Bernard *La condición sociológica de la puesta en escena* Rev. El Público Madrid 23: 5-13, 1987
- DUVIGNAUD, Jean *Sociología del teatro. Ensayo sobre sombras colectivas*. Fondo de Cultura económica. México. 1966
- \_\_\_\_\_ *Espectáculo y sociedad* Ed. Tiempo Nuevo. Caracas. 1970
- ECO Umberto *A estrutura ausente: introdução à pesquisa semiológica*. Ed. Perspectiva. São Paulo 1991.
- FÉRAL Josette. *Acerca de la teatralidad*. Ed. Nueva Generación. Bs. As. 2003.
- GARCÍA CANCLINI Nestor. *Culturas híbridas* Ed. Paidós. México 1990.
- GEIROLA Gustavo *Teatralidad y experiencia política em américa latina* Ed. Gestos. USA
- GORDON CRAIG Edward *El arte del teatro* Ed. Col Escenologia. México 1995
- GROTOWSKI, Jerzy *El montaje en el trabajo del director*. Rev. Máscara. México 11-12: 56-61, 1993
- GUINSBURG, J *Stanislavski, Meyerhold e Cia*. Ed. Perspectiva. São Paulo 2001
- HALL Stuart *A identidade cultural na pós- modernidade*. Ed. DP e A Rio de janeiro 2003.
- HARVEY David. . *Condição pós- moderna* Ed. Loyola São Paulo 1992
- JAMESON Fredric “*O método Brecht*” Ed Vozes. Rio de Janeiro 1999
- \_\_\_\_\_ *As sementes do tempo* Ed. Atica. São Paulo 1997.
- \_\_\_\_\_ *O marxismo tardio, Adorno ou a persistência da dialética*. Ed. Unesp São Paulo 1997.
- JAVIER Francisco Dianna Ardissonne, *Los lenguajes del espectáculo teatral*. Facultad de Filosofía y Letras. Buenos Aires. 1986
- \_\_\_\_\_ *El espacio escénico como sistema significativa* Ed. Leviatan. Buenos Aires 1998.
- KAPLAN E. Ann *O mal estar no pós- modernismo*. Ed. Jorge Zahar , Rio de Janeiro 1993.
- LAVELLY, Jorge *La libertad de escribir en el espacio*. Rev. El Público. Madrid. 31: 27-35, 1988
- LYMA Evelyn *Concepções espaciais: O teatro e a Bauhaus*. Rev. O Percevejo. Rio de Janeiro 7:44-60, 1999
- LISBOA, Elliane *A teatralidade do texto dramático*. Rev. Urdimento Florianópolis 2: 22-40:1998
- LYOTARD Jean François *O pós- moderno*. Ed. José Olympio. Rio de Janeiro 1986.

MAGALDI, Sábato *O balcao*. Rev. O percevejo Rio de Janeiro 7: 8-9:1999

MICHALSKI, Yan *O balcao: teatro visto na vertical*. Rev. O Percevejo 7:15-20:1999

PAVIS P. *Dicionario de teatro* Ed. Perspectiva. São Paulo 2001.

PRIGOGINE Ilya *O fim das certezaas*. Ed. Unesp. São Paulo. 1996.

ROSENFELD Anatol, *O teatro épico*, Editora perspectiva São Paulo 1985.

ROUBINE Jean- Jacques *A linguagem da encenação teatral* Ed. Jorge Zahar. Rio de Janeiro 1998

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

RYNGAERT Jean- Pierre *Introdução à análise do teatro* Ed. Martins Fontes. São Paulo 1995

\_\_\_\_\_ *Ler o teatro contemporâneo*. Martin Fontes Saõ Paolo. 1998.

SAADI Fátima *Um novo olhar da cena*. Rev. O teatro transcende. Blumenau 10: 6-13, 2001

SCHECHNER Richard. *El teatro ambientalista* Ed. Arbol. Mexico 1988

SUBIRATS Eduardo *Da vanguarda ao Pós-moderno* Ed. Nobel. São Paulo 1991

TCHEROSKI José *El teatro de jorge Lavelli* Ed. Belgrano. Buenos Aires 1983.

TEATRO DA VERTIGEM *Trilogia bíblica* Ed. Arthur Nestrovski. São Paulo 2002

TEIXEIRA Coelho *A construção de sentido na arquitetura* Ed. Perspectiva. São Paulo 1979.

\_\_\_\_\_ *Uma outra cena* Ed. Polis. São Paulo 1983

\_\_\_\_\_ *Moderno Pós-moderno*. Ed. Iluminuras. São Paulo 2001

UBERSFELD Anne. *La escuela del espectador* Ed. Asociación de directores de escena de España. Madrid. 1997

\_\_\_\_\_ *Semiótica teatral* Ed. Cátedra, Madrid 1989

\_\_\_\_\_ *Diccionario de términos claves del análisis teatral* Ed. Galerna. Bs. As. 2002

VERNANT Jean- Pierre *As origens do pensamento grego* Ed. Diefel. Rio de Janeiro 2002.

\_\_\_\_\_ *Mito e pensamento entre os gregos* Ed. Paz e Terra. Rio de Janeiro 1990

VIRILIO Paul. *O espaço crítico*. Ed. 34 Rio de Janeiro 1993.

ZUMPTHOR Paul *A letra e a voz*. Ed. Companhia Das Letras. Sao Paulo 1993

# Livros Grátis

( <http://www.livrosgratis.com.br> )

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)  
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)  
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)  
[Baixar livros de Matemática](#)  
[Baixar livros de Medicina](#)  
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)  
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)  
[Baixar livros de Meteorologia](#)  
[Baixar Monografias e TCC](#)  
[Baixar livros Multidisciplinar](#)  
[Baixar livros de Música](#)  
[Baixar livros de Psicologia](#)  
[Baixar livros de Química](#)  
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)  
[Baixar livros de Serviço Social](#)  
[Baixar livros de Sociologia](#)  
[Baixar livros de Teologia](#)  
[Baixar livros de Trabalho](#)  
[Baixar livros de Turismo](#)