

## Sobre o trabalho com o espaço teatral<sup>1</sup>

### Working on the theatrical space

Walter Lima Torres Neto

#### Resumo

Este artigo apresenta uma breve reflexão sobre o trabalho criativo acerca do espaço teatral e a colaboração entre diretor e cenógrafo.

**Palavras Chave** Espaço Teatral | Lugar Teatral | Espaço Cênico

#### Abstract

This article presents a brief reflection on the creative work on the theatrical space and on the collaboration between director and set designer.

**Key-words** Theatrical space | Place of performance | Scenic space

**Walter Lima Torres Neto** é ator e diretor de teatro formado pela UNI-RIO. é doutor em Artes do Espetáculo pelo Instituto de Estudos Teatrais da Universidade de Paris III, Sorbonne. Atualmente é professor de Estudos Teatrais no Curso de Letras e no Programa de Pós Graduação em Letras de UFPR em Curitiba. É autor de *Conversas sobre a encenação (7 Letras)*, e desde 1998, atua como co-editor da Revista *Folhetim*, periódico especializado no campo das artes cênicas, editado pela Companhia Teatro do Pequeno Gesto – RJ.

**Walter Lima Torres Neto** is an actor and a Theatre Director graduated from UNI-RIO. He holds a Ph.d. in Performing Arts by the Institute of Theatrical Studies at the University of Paris III, Sorbonne Nouvelle. Currently is a professor of Theatrical Studies in the Graduate program in literature and Languages at the Federal University of Curitiba (UFPR). He is the author of *Conversations about staging*, and since 1998, serves as co-editor of *Folhetim* periodical journal specialized in the field of performing arts, edited by Teatro do Pequeno Gesto – RJ.

---

<sup>1</sup> Esse artigo teve uma primeira versão: "Nota sobre o trabalho do diretor com o espaço teatral" in: *Teatro Transcende*, n.13. Blumenau. FURB/FITUB, 2004. Aqui o leitor encontra uma versão atualizada e aumentada decorrente de críticas e comentários recebidos pelo autor.

## Sobre o trabalho com o espaço teatral<sup>2</sup>

Walter Lima Torres Neto

Eu posso tomar qualquer espaço vazio e denominá-lo de cena. (Brook, 1977: 25).

Todas as dificuldades sobre as quais falamos, parece-me que giram em torno do problema da distância: distância psicológica e distância material, real, entre os diferentes participantes do espetáculo, entre os atores e os espectadores e entre o palco e a platéia. Estes são problemas de dimensionamento que se colocam e que vêm, em larga medida, do fato de que o teatro seja talvez, fundamentalmente, uma arte visual. (Francastel, 1988: 81-82).

Procurarei me deter em alguns aspectos gerais e outros mais particulares com ênfase no tocante à formação do aspirante a diretor teatral e seu trabalho em relação ao espaço. São propósitos em relação direta com o espaço teatral na concepção do espetáculo. Em primeiro lugar, retomarei algumas noções já consagradas e vulgarizadas tanto pela análise do espetáculo quanto pela sociologia e história do teatro tais como: lugar teatral, espaço cênico, cenografia, decoração; e me deterei, num segundo momento, em temas mais voltados ao processo de concepção do espaço cênico propriamente dito. Isto é, aquilo que é dado a ver ao espectador segundo a disposição espacial dos atores, dos dispositivos cênicos, cenário, e outros elementos visuais e sonoros organizados pelo diretor e sua equipe de agentes criativos.

### **Dois espaços, duas noções complementares: lugar teatral e espaço cênico.**

Como primeiro passo, seria importante lembrar a noção de lugar teatral. Isso se faz necessário, tendo em vista que a concepção de um projeto de encenação hoje, no âmbito da nossa cultura e prática teatral, não pode deixar de levar em conta a escolha pelo diretor e sua equipe, do lugar teatral adequado, para abrigar a experiência do fenômeno teatral,

---

<sup>2</sup> Esse artigo teve uma primeira versão: "Nota sobre o trabalho do diretor com o espaço teatral" in: *Teatro Transcende*, n.13. Blumenau. FURB/FITUB, 2004. Aqui o leitor encontra uma versão atualizada e aumentada decorrente de críticas e comentários recebidos pelo autor.

compartilhada com o público. Um público que, diga-se de passagem, encontra-se cada vez mais em estado de contradição, ora diversificado, ora segmentado.

Em linhas gerais, a noção estrita de lugar teatral surge e se desenvolve, segundo Patrice Pavis (Pavis, 1996:193), a partir das transformações “das arquiteturas teatrais”. Isto é, quando os práticos do teatro se recusam a utilizar o palco italiano, conseqüentemente, questionando-se acerca da eficácia, em tempos contemporâneos, da cena frontal em detrimento de um interesse por novos lugares: escolas, praças, mercados, museus, fábricas, igrejas, abrigos, porões, piscinas, residências, conjuntos habitacionais, presídios, etc<sup>3</sup>. Na verdade, surge assim uma demanda por apropriações de outros espaços tidos como não convencionais, e que estão relacionados à malha urbana de uma cidade. Este conjunto de novos espaços, eleitos pelos criadores da cena contemporânea, questiona a hegemonia de uma visão configurada pela condição tradicional que elegeu o edifício teatral com sua cena frontal como lócus primordial para a realização do espetáculo no ocidente.

Seguindo este raciocínio, o lugar teatral pode ser entendido também como o lugar, por excelência, que abriga uma ação, um acontecimento representado ou simplesmente apresentado por indivíduos a outros indivíduos. Podem ser consideradas assim representações ou apresentações de qualquer natureza artística abrangendo todas as subáreas das artes cênicas. Espetáculos cujas ênfases podem estar na palavra, no canto, na dança, na música, no gesto e no movimento, o dramático e o pós-dramático. Trata-se de um lugar de exibição, mas igualmente de encontro, de sociabilidade. Encontro entre atores, encontro entre espectadores, membros de um público. Presume-se, portanto, que neste local se estabeleça a construção provisória de uma relação de solidariedade, entre uma comunidade de atores e outra de espectadores. Encontro ao vivo, em face a face por um tempo determinado. O tempo de uma manifestação na qual ambos tomam parte de forma específica: aqueles que fazem e aqueles

---

<sup>3</sup> Vale lembrar aqui, no tocante ao teatro brasileiro, as já tradicionais experiências com espaços públicos realizadas pelo Teatro da Vertigem.

que assistem. Trata-se, naturalmente de um lugar de projeções ideológicas, o lugar eleito para as trocas simbólicas.

A título de exemplo sobre as particularidades do lugar teatral, poderíamos pensar, num primeiro instante, em termos convencionais, nos grandes monumentos da arquitetura teatral brasileira<sup>4</sup>. Ao folhear uma obra como a organizada por Serroni (Serroni, 2002), o leitor pode apreciar: as diversas fachadas desses monumentos; suas arquiteturas distintas de acordo com as tendências e estilos além das características climáticas das regiões do país; suas plantas-baixas; a decoração nos seus interiores e exteriores; suas diversas salas de espetáculo quando é o caso do edifício comportar mais de uma sala; as platéias e auditórios as ante-salas e *foyers*; os saguões; os jardins; os espaços destinados às atividades administrativas e técnicas de manutenção do edifício; as caixas cênicas das salas de espetáculo; o porão e o urdimento com suas maquinarias e os espaços dedicados às manobras e instalação de cenários; os espaços reservados aos atores, os camarins. Por fim, pode-se afirmar que não se trata, simplesmente, de um teatro, mas certamente de um complexo arquitetônico, um lugar teatral que possui uma organicidade e uma funcionalidade. O estudo da origem desses monumentos, as condições de suas construções e arquiteturas colaboram para o entendimento, tanto da dinâmica da cidade, quanto da própria sociedade que gerou a cada um desses lugares teatrais<sup>5</sup>.

Conseqüentemente, a relação que se estabelece entre o lugar teatral e a cidade que o abriga fica mediado pelas forças sociais. A situação não só geográfica do espaço, mas também simbólica é conseqüência do reflexo permanente da atribuição de valor que se destina a esses espaços por essa mesma sociedade. Entretanto, após definir em linhas gerais a noção de lugar teatral, como pensar a análise propriamente dita deste lugar teatral para acolher um projeto de encenação?

---

<sup>4</sup> Ao consultar esta obra, pode-se constatar através das imagens e documentos sobre os 892 teatros a supremacia de uma mentalidade que elegeu, entre nós, como modelo prioritário de arquitetura teatral a cena dita frontal ou *à italiana*.

<sup>5</sup> Nesse sentido, são incontornáveis dois exemplos de estudos de caso sobre a situação da cidade do Rio de Janeiro e de Lisboa. Consulte-se respectivamente: (LIMA, 1999) e (CÂMARA, 1996).

Se por um lado, o edifício teatral é resultado da sociedade que o construiu; por outro lado, ele é revelador da mentalidade artística, graças as práticas recreativas e lúdicas existentes no interior desta mesma sociedade. Poderíamos neste sentido lembrar de alguns teatros existentes ainda hoje pelas regiões do Brasil associados aos importantes ciclos econômicos: ciclo do ouro (Teatro de Ouro Preto), ciclo da cana de açúcar (Santa Izabel em Recife), ciclo do algodão (Teatro Arthur Azevedo em São Luís), ciclo do café (Teatro Ouro Verde em Londrina) ciclo dos tropeiros (Teatro da Lapa) ou ciclo da borracha (Teatro Amazonas em Manaus). É perceptível a associação do sucesso econômico de uma região ou cidade na construção desses grandes monumentos da arquitetura teatral brasileira.

Fica claro então, que o aparecimento de um lugar teatral “tradicional” como os monumentos citados acima, está, intimamente, vinculado às conjunturas de fatores econômicos, políticos, culturais e sociais de um determinado local, num determinado tempo preciso, tempo de abundância. Certo é que a construção desses monumentos está associada ao fomento por parte de segmentos específicos da sociedade que se mobilizam em seu favor. E neste sentido, o planejamento arquitetural desses edifícios teatrais, tanto do ponto de vista de sua pertinência no tecido urbano, quanto suas fachadas, espaços interiores decorados foram, exaustivamente, analisados do ponto de vista de uma semiologia do espaço por Marvin Carlson. Na sua obra, o autor demonstra, com uma série de exemplos, as múltiplas relações entre os artistas de teatro e os seus públicos, visto que cada período histórico gera “estruturas físicas”, matrizes teatrais específicas que mediam espetáculos e espaços de exibição (Carlson, 1989).

A título de contribuição para um estudo e análise preliminar do lugar teatral, seria necessário perguntar-se sobre: as relações entre as condições sociais e políticas; econômicas e técnicas do período, sobretudo no tocante aos avanços da cenotécnica e da arquitetura; bem como a relação do lugar teatral com as formas espetaculares e dramáticas produzidas no momento de sua construção; portanto o gosto de um determinado público é revelador de um tipo de espaço teatral, além da relação do teatro com as outras artes. Isto é, as práticas sociais passam a integrar as práticas teatrais desenhando uma cultura teatral, reflexo desse mesmo período da

construção que condiciona o desenvolvimento da planta do edifício e o estabelecimento da relação palco-platéia, especialmente nas tipologias ditas históricas como veremos abaixo.

É evidente que uma visita ao local pretendido a ser estudado é a melhor opção para que se perceba como o espaço se relaciona, fisicamente, com o seu visitante. Entretanto, pode-se pensar também em vestígios históricos adormecidos em arquivos, museus e pinacotecas: documentos iconográficos que auxiliem na reconstituição de um lugar teatral desaparecido. Finalmente, de posse destes documentos pode-se esboçar uma análise que se intensifica se pensarmos numa abordagem do edifício teatral que se realize da sua periferia para o seu interior, considerando-se, sobretudo: a) a situação geral deste edifício teatral em relação à cidade; b) a estrutura que o envolve; c) a situação do espectador no interior da sala segundo as possíveis hierarquias de localização e d) o repertório apresentado, entre outros componentes. Associando a estes procedimentos, pode-se passar a úteis comparações entre edifícios teatrais, principalmente no caso brasileiro, onde parte significativa de nossa cultura teatral de origem européia consolidou-se em profunda relação com uma cultura teatral latina: portuguesa, francesa e italiana.

Em relação ao teatro brasileiro, uma análise aprofundada e rigorosa sobre a situação dos edifícios teatrais, segundo este percurso que esboçamos acima, poderia colaborar na revelação e no entendimento de que no fundo a cultura teatral brasileira, ao menos acerca do edifício teatral, construiu ao longo dos séculos XIX e XX uma visão bastante conservadora. Isto é verificável na reprodução de um modelo de espaço que consagrou e consagra a cena dita italiana ou frontal como o lugar teatral por excelência.

Quanto ao espaço cênico, podemos inicialmente afirmar que ele é sempre originário de um trabalho de transposição e/ou criação cênica, oriundo de um vestígio ficcional ou não. Pensando-se de forma convencional, isto é, o espaço cênico em relação a uma dramaturgia, aquele consistiria na transposição e/ou criação de um "local da ação", sugerido por esta ficção: roteiro ou texto dramático. Costumeiramente, este espaço cênico veio sendo construído no interior desse lugar teatral monumental. O

espaço cênico seria assim um dos pólos deste lugar teatral, que é percebido desde essas duas unidades distintas como acabamos de verificar: o espaço destinado ao jogo dos atores e o espaço daqueles que assistem à exibição.

Encapsulado no lugar teatral, o espaço cênico emerge do atrito entre uma concepção de texto e de cena. As particularidades fisiológicas acerca deste espaço cênico estão intrinsecamente relacionadas com as várias possibilidades de níveis de relação entre espectador / ator em função de diferentes encenações. Na opinião de Patrice Pavis, “o espaço cênico é o espaço concretamente perceptível pelo público sobre o palco, ou sobre os palcos, ou ainda os fragmentos de uma cena que se divide através de um dispositivo cenográfico. É o que entendemos como o *palco* do teatro. De maneira rigorosa, o espaço cênico é demarcado para o espectador através do jogo do atores que vai circunscrever uma área determinada” (PAVIS, 1996: 121). Como se percebe, o espaço cênico, ao contrário do lugar teatral, não deve ser permanente, não possuindo vocação à perenidade de uma estrutura arquitetônica fixa. O leitor pode se remeter às suas próprias experiências de espectador e lembrar dos espetáculos que promovem inclusive uma ruptura dessas fronteiras, originalmente configuradas dentro do rigor que remontaria à noção de quarta parede.

Nota-se, entretanto, que ao longo da história do espetáculo no ocidente, o espaço dedicado à exibição e ao jogo dos atores foi sendo condicionado por uma tipologia de estruturas arquitetônicas fixas. Lugar teatral, por excelência, que apresentaria um espaço cênico pré-configurado. Considerando o espaço como meio de comunicação, essas extensões espaciais estabeleceram relações de perenidade entre palco e platéia. Isto é, por mais que os textos e roteiros mudassem, a estrutura espacial, de um teatro elisabetano, por exemplo, se manteria a mesma.

Uma rápida revisão destas tipologias espaciais históricas, nos permitiria verificar os princípios e fundamentos que esses espaços nos legaram e que ainda hoje estimulam a concepção do espaço cênico contemporâneo e o entendimento de determinadas experiências cênico-dramáticas.

## Uma tipologia histórica

Ao longo da história do espetáculo ocidental, como é sabido, alguns espaços teatrais se destacaram e se moldaram de maneira decisiva à concepção e organização do olhar, tanto dos fazedores de teatro, quanto dos espectadores. Esses espaços foram resumidamente denominados como: espaço greco-romano; espaço medieval; espaço elisabetano e espaço italiano.

O espaço dedicado às homenagens a Dioniso em meio a pólis grega; os altares, púlpitos e átrios das Igrejas Católicas; os espaços dos albergues e estalagens inglesas do período elisabetano, associados a estes os pátios dos *currales* do Século de Ouro espanhol; a sala do palácio de um soberano renascentista, todos estes espaços sejam eles laicos ou religiosos, abertos ou fechados, grandes ou pequenos, públicos ou privados podem ser caracterizados, antes de mais nada, como espaços de sociabilidade e de projeção do imaginário social. Eles são portadores de uma relativa teatralidade inscrita nas relações sociais mais ou menos verticalizadas que os próprios espaços estabelecem com o público. Isto é, são espaços de convívio, trocas simbólicas e comerciais, e que se firmaram na cultura teatral ocidental como matrizes, por assim dizer históricas, em relação à organização, concepção, exibição e recepção da representação teatral. Rapidamente, passaremos em revista o que supomos ser o seu legado associado aos seus princípios relativos à topografia destes espaços.

Em primeiro lugar, o espaço greco-romano que se caracteriza por ter se originado do rito consagrado a Dioniso. Apesar das transformações que ele sofre no período romano a disposição – *skené* / *orchestra* / *théatron* – se mantém e nos dá o cunho político-religioso do espetáculo que era exibido nestes espaços. Essa dimensão religiosa-social-política-pedagógica da tragédia e da comédia clássica, e posteriormente através dos jogos romanos, faz com que o espaço nos torne herdeiros da grandiosidade e da eloquência de uma temática de teor público, que reverbera nesse recinto. Lugar de convívio onde a experiência do trágico pode ser comparada em extensão no seu paralelo hoje com os estádios de futebol. O princípio dos grandes anfiteatros norteou a construção, posteriormente ao término da II



Guerra Mundial na Europa, das grandes salas do dito Teatro Popular. O legado desses anfiteatros greco-romanos é a condição do grande auditório para as grandes reuniões políticas, as grandes plenárias de discussão sobre a *res-pública*. Nos foi legado os espaços das grandes assembléias e das organizações dos parlamentos, da troca e da discussão de idéias, onde o debate deveria ser cívico pavimentando a relação do cidadão com a pólis.

Já a Idade Média, com sua fragmentação, com sua narrativa episódica juntamente com o aspecto itinerante na representação (cortejos, procissões, préstitos, presépios, etc), nos lega um espaço de inestimável valor simbólico e religioso fundado na vida de Jesus e nas histórias bíblicas. A sucessão desses "retábulos" ou quadros sacros organiza um olhar particularizado para cada personagem bíblico, para cada passagem do velho ou do novo testamento. Isto é, de mansão em mansão, de altar em altar, esta aparente fragmentação no decorrer da trama das diversas formas dramáticas religiosas encontrava a sua síntese num espaço simbólico que se realizava, na sua totalidade, na imaginação do fiel, do sujeito temente a Deus. Em termos de organização mental, essa exploração do espaço nos legou o lugar do altar, da capela, do nicho religioso. O altar privado ou público. Este lugar por ser fragmentado, religa-se gerando uma totalidade narrativa sagrada graças ao conjunto de outros fragmentos semelhantes que abrigam ações eivadas pelos valores religiosos.

Em terceiro lugar, o período conhecido como elisabetano, na Inglaterra, viu o surgimento de um edifício dedicado ao espetáculo comercial, tanto como arena para apresentação de animais adestrados e combates entre animais, quanto espaço de síntese para formulação dos aspectos estruturantes do drama. Nenhum dos outros modelos espaciais ditos históricos agregou maior valor ao espaço como sinônimo de ambiente de jogo. As múltiplas áreas de representação deste espaço cênico fixo promovem uma flexibilidade e fluidez em perfeita consonância com os textos do período. Aqui não haveria relação de precedência entre texto e cena. Hoje se tem a clareza de que era para esta tipologia espacial que o autor de *Hamlet* escrevia, tendo em vista a pluralidade de áreas destinadas à ação dos atores para o desenvolvimento da trama. Essa atitude criativa contraria a visão mono-espacial de um teatro clássico francês, por exemplo,

que fez a releitura de Aristóteles. O teatro elisabetano nos lega um espaço que narra por ele só. O espaço aqui pode ser entendido como o germe do drama. Um espaço estereofônico como dizia Jean Duvignaud. Por si só, a topologia do espaço e sua geografia favorecem a narratividade do drama ou da comédia.

Finalmente, em relação à cena frontal dita “italiana”, que teve a sua fixação, em grande parte, devido ao estudo e à aplicação da perspectiva a partir dos princípios do Renascimento, se observa que com a opção pela frontalidade se deu uma espécie de fechamento do espaço sobre a ação dramática. Isto é, ficou estabelecida a organização do quadro graças ao emolduramento da cena conforme parece ser natural dentro de uma tradição pictórica ilusionista e frontal. O olhar do espectador está focado. O ilusionismo está pronto para apreender e exibir a representação do real no Naturalismo do século XIX. Esse quadro, esse enquadramento conjuntamente com a perspectiva propicia um espaço cuja finalidade parece ser dupla: uma possibilidade de concentração da atenção na análise do comportamento humano representado e outra de propiciar o truque, favorecendo a fantasia e o insólito das transformações à vista<sup>6</sup>.

Esta disposição da cena frontal, que se consolida ao longo dos séculos XVII ao XIX, acarreta a adoção da convenção da quarta parede. Noção esta que será posta em questão por realizadores e encenadores posteriores a Constantin Stanislavski (1863-1938) e André Antoine (1858-1943). Na virada do século XIX para o XX, se observa o espaço cênico entre ambiente naturalista e atmosfera simbolista, além de experiências construtivistas que passam a compor o espaço de atuação dos atores. Já, ao longo da segunda metade do século XX, como chamou atenção Pavis, os diretores levam a encenação para locais até então inauditos rompendo com a hierarquização social do lugar teatral, abrigando a representação, graças a uma ruptura

---

<sup>6</sup> Note-se que é graças ao espaço frontal, oriundo no Renascimento, que inúmeros criadores cênicos, cujas produções na atualidade são consideradas pós-modernas, podem concretizar suas paisagens-sonoro-visuais ou suas visualidades. Isto se deu, por exemplo, com o trabalho pioneiro de Gertrud Stein. Consulte-se a esse respeito (FERNANDES, 2010: 43-58).

das convenções ilusionistas do mesmo palco frontal em relação a sua “quarta parede”<sup>7</sup>.

Assim sendo, esses lugares teatrais históricos devem ser conhecidos e considerados pelo aspirante a diretor teatral. Estas disposições espaciais já estão no nosso inconsciente teatral. Elas agem sobre a criação como uma espécie de museu vivo, parte da memória coletiva do próprio teatro. Elas atuam sobre a concepção do espetáculo como matrizes indutivas do nosso comportamento imaginativo em relação ao espaço. As ruínas greco-romanas ainda existem; a iconografia sobre a Idade Média legou-nos informações preciosas sobre os mistérios e autos e a disposição das mansões; os teatros elisabetanos estão até mesmo sendo reconstruídos como foram outrora; e a cena frontal, ninguém tem dúvidas, após seu surgimento sob o olhar do príncipe, foi se aperfeiçoando ao longo de um processo de aristocratização da sala. Aburguesado e condicionado pela comercialização da prática teatral, no decorrer da virada do século XVIII para o XIX, o olhar sobre a cena frontal foi a base para a estruturação do espaço imaginário do cinema.

### **O espaço cênico: uma tipologia moderna**

Francisco Javier (Javier, 1998) chama atenção em seu trabalho sobre o espaço cênico, para a percepção deste espaço graças a uma espécie de fricção que não chega a constituir necessariamente numa síntese, mas na observância de três níveis distintos de percepção do espaço. De maneira rigorosa, isto é, pensando um texto teatral e sua transposição, Javier chama atenção para três níveis de criação espacial que vão se contendo um ao outro. Em primeiro lugar, haveria o espaço determinado pela arquitetura teatral, aquilo que chamamos vulgarmente de teatro, ou lugar teatral, conforme demonstramos acima. Este complexo arquitetural engloba o espaço dedicado à cenografia e ao dispositivo cênico, e este por sua vez se apresenta como suporte ou anteparo para o espaço gerado pelas ações dos atores, espaço de representação e/ou apresentação cênica.

Como já demonstramos a natureza rigorosa do espaço cênico seria, em princípio, a sua condição representacional, mas ele não se reduz a isso,

---

<sup>7</sup> Leia-se sobre esta ruptura e problematização contemporânea da cena frontal no séc. XX o “Capítulo III. A Explosão do espaço”, in (ROUBINE, 1982).

na atualidade. Ambiente para uma narrativa disposta pela ação dos atores ou simplesmente local estilizado, o espaço cênico seria mutável na sua materialidade. Perceptível graças ao conjunto de objetos e elementos que o constituem, o espaço cênico também pode ser percebido, como Peter Brook e outros diretores afirmam, graças a sua condição de espaço vazio, delimitado, unicamente, pelo jogo dos atores. Porém na origem não é isso que ocorre com o espaço cênico.

No passado, um palco, como o do Teatro Olímpico de Vicenza (1580-1585), correspondia a um "cenário fixo" similar à estrutura de um espaço elisabetano. Através de uma espécie de "cidade cenográfica" instalada permanentemente, erguida em madeira e gesso, o teatro idealizado por Andrea Palladio (1508-1580), graças a ilusão de ótica, reforçava a idéia de uma cidade ideal. Uma cidade que elegia como o "local para qualquer ação" aquela estrutura decorativa e cenográfica. Situação de fixação de um espaço comum a qualquer texto ali representado, ou a presença incontornável da pólis que trás à cena suas discussões julgadas essenciais.

Até o final do século XIX, quando se dá a sistematização do trabalho do moderno diretor teatral, através das práticas de Stanislávski e Antoine, o espaço cênico vivia sob a forte influência dos pintores decoradores, cada qual com uma certa especialização para pintar as suas "vistas". Percebe-se assim o eco das subdivisões originárias no século XVI da sistematização de um Sebastiano Serlio (1475-1554).

Segundo Serlio, em acordo com Vitruvius (?-26 a-C), a cena trágica deveria ser representada nos telões por palácios, colunatas, escadarias, colunas com capitéis, estátuas portentosas e grandes ornamentos que enfatizassem o aspecto nobre e elevado da representação. Já as cenas de comédia representariam no telão de fundo moradias particulares, não palacianas, com janelas semelhantes às das casas ordinárias que dariam sobre uma praça, local de encontro de tipos cômicos; ficando a cargo da cena satírica as imagens que reproduzissem ambientes bucólicos ou naturais tais como cavernas, rochedos, penhascos, bosques etc. Cenário ideal para presença de ninfas, sátiros, pastores e similares advindos de um ambiente arcádico.

Esta sistemática de Serlio reforça o valor da cena frontal italiana em associação, por sua vez, com a construção de teatros, sobretudo na Itália, com predominância na centralidade “perspéctica” do foco visual, ao considerar o olhar soberano do príncipe. Isso tanto através da perspectiva frontal quanto da famosa cena a *l’angolo*. Com isto, o trabalho dos pintores-cenógrafos se intensificou e fez com que houvesse uma disputa pelo poder criativo na coordenação do trabalho teatral.

De um lado, já no século XVII, consolidam-se os textos estruturados como *pièces à machine* para a cena frontal de ilusão explorando-a até os limites da imaginação, com o auxílio da maquinaria; por outro lado, o teatro palaciano, de corte e acadêmico, submetido à normalização das poéticas revisitando Aristóteles e Horácio consolidando a regra das três unidades. Por fim, observa-se a permanência da noção de cenografia, que desde o Renascimento atravessando o período Barroco, chega ao século XVIII ainda significando “a arte de colocar os objetos em perspectiva, representando-os sobre uma superfície pintada”.

Certamente, é com o advento da moderna encenação que o espaço cênico ganha uma outra configuração, tridimensional, e outra função em relação à narrativa teatral, uma dramaturgia do espaço está aí em latência. Uma nova concepção da sua função poética torna o espaço cênico independente do regime ilusionista, tanto de fundo naturalista quanto realista romanesco. E neste sentido, as realizações e as idéias de Edward Gordon Craig (1872-1966) e Adolphe Appia (1862-1928) são fundamentais para este processo de emancipação poética do espaço. Percebe-se aqui um desejo de retorno ao princípio narrativo de um espaço histórico como o elisabetano. Isto é, o espaço, com sua organização cenográfica, é capaz de influir no espectador de forma criativa e não mimética.

Por um lado, teve-se com Appia uma revolução que promoveu a cena arquitetural na volumetria, na negação do realismo. Com seu jogo de sombras graças à combinação da iluminação cênica, essa cena arquitetural é capaz de revelar a dimensão de uma “poesia dramática” que advém do espaço construído sobre o palco. Por outro lado, com Craig teve-se a defesa de uma cena estimulada pela sugestão do poema dramático. Isto é, que a cena se harmonizasse, segundo Craig, com o pensamento do poeta e

demonstrasse isso graças a impressão de conjunto produzida pela cenografia e pelo movimento das massas. Esse comportamento criativo sugerido por Craig se opõe ao desejo de naturalismo do cenário e do jogo psicológico por parte dos atores. Tanto Craig quanto Appia defenderam a condição do teatro, e, por conseguinte da cena teatral, como uma arte do movimento cenografado, uma inscrição no espaço, estruturada a partir de linhas, cores, gestos, volume, forma, ritmo e outros elementos visuais.

Sem historicizar profundamente, ou entrar em questões de ordem estética acerca do caráter ilusionista ou sobre a problemática da ruptura da mimese em relação ao espaço, mas a título de exemplo deste processo de entendimento sobre a área de representação, lembramos, rapidamente, de alguns parâmetros referentes ao espaço cênico advindos por analogia das definições de encenações, elaboradas igualmente por Patrice Pavis.

O pesquisador classifica o espaço cênico como: espaço naturalista; espaço realista; espaço simbolista; espaço expressionista; espaço épico; espaço teatralizado (PAVIS, 1996:193-196). Classificação certamente sugestiva, que não engloba a totalidade da criação do espaço cênico. A esse repertório pode-se incluir outras matrizes tendo por referencial outras tendências e manifestações poéticas: o espaço construtivista; surrealista; e até mesmo o espaço vazio tão trabalhado por Peter Brook; o espaço ritual, ou o círculo mágico-religioso, etc.

O espaço cênico, a partir do advento do moderno diretor teatral, é alçado à condição de catalisador da transposição de uma escrita dramática ou lugar de criação de uma escrita cênica, um texto cênico. O espaço cênico é um potencializador da fábula, ou de um vestígio narrativo qualquer que é exibido, ou simplesmente essa tela "pintada" por realizadores, a exemplo, de Bob Wilson. Atualmente, a concepção de espaço cênico está subordinada à espetáculos que recusam o princípio representacional. Isso faz com que o trabalho criativo em relação ao espaço cênico corresponda igualmente a um esforço de não representar, mas de se comportar como um elemento-suporte e meio para amparar o trabalho dos atores e a enunciação de idéias contidas nas novas modalidades de espetáculos. De toda maneira, apesar da negação da representação no momento em que se olha para esse espaço, o espectador lhe atribui um significado, um sentido,

como bem lembra Francisco Javier quando chama atenção para o conjunto de signos que estrutura o espaço cênico conforme um sistema significante. E aqui o papel da tecnologia aparece com grande intensidade fazendo o cruzamento entre o espaço cênico percebido pelo espectador, no lugar onde ele se encontra, e o espaço cênico que advém das imagens projetadas pelos diversos suportes e efeitos da tecnologia do presente.

Como se percebe a condição do espaço cênico se problematiza mediante ao uso e emprego das tecnologias do tempo. O espaço passa a configurar uma inter-meditação cada vez mais delicada, e a partir daí não haveria mais como dissociar o trabalho de encenação do trabalho de concepção de um determinado espaço cênico. Com isso é fundamental perceber que o espaço passa a ser um conceito, uma idéia, um fundamento que, ao suportar a elaboração de uma encenação, alavancando as suas intenções poéticas, passa ele próprio a ser o sentido, o vetor que orienta a direção, ao mesmo tempo em que manifesta uma realidade teatral, dramática ou pós-dramática.

### **A colaboração: diretor – cenógrafo na criação do espaço cênico**

A prática teatral é enriquecida graças a uma dinâmica coletiva de trocas e interpretações acerca do comportamento humano e das soluções poéticas passíveis de serem encontradas, graças a um coletivo de agentes criativos no seu tempo. Esta condição coletiva é a particularidade do teatro em relação às outras artes.

O intuito aqui é chamar atenção para o necessário trabalho em colaboração entre o diretor e o cenógrafo, em relação ao espaço. Até para que diretor e cenógrafo saibam se escolher como parceiros de uma aventura poética para determinado projeto de montagem. E não obstante saber que o diretor precisa se comunicar, com eficiência e agilidade, com este parceiro, criador do espaço cênico, tarefa nem sempre muito fácil.

Partimos do princípio de que o diretor idealiza, mas não chega a criar ou executar propriamente o trabalho cenográfico, o mesmo acontecendo com a interpretação dos atores. O diretor, (com a noção de direção assimilada tanto no plano individual quanto no plano coletivo), induz, seduz, estimula e pavimenta o processo criativo na direção do sentido que lhe

interessa caminhar. Não resta dúvida de que esta é a dinâmica na qual se envolvem o cenógrafo e a equipe de criação e montagem de um espetáculo. Dentro deste trabalho em equipe, a imagem que nos vêm é oriunda do cinema. Por exemplo, o criador do argumento, no nosso caso o espaço, poderia ser sugerido pelo coordenador da cena, o diretor teatral. Esse argumento pode preceder a elaboração do espaço (cenário, dispositivo, elementos visuais, paisagem visual, etc) por parte do cenógrafo? Ou podemos criar a partir de um espaço que nos é proposto a título de estímulo? Como agiam, no passado, as estruturas fixas das tipologias históricas sobre a encenação?

Aqui entra em jogo uma engrenagem de afetos e dinâmicas criativas muito particulares e delicadas, que se associam desde “grandezas criativas” como: o tempo, o espaço e a memória. Essas três grandezas, ou categorias cênicas condicionariam ora mais, ora menos, dependendo da atitude criativa do coletivo teatral, o trabalho dos agentes criativos da cena. Apesar de todos os agentes criativos da cena estarem subordinados a essas três categorias e o que delas pode derivar, a título de exemplo, enfatizamos aqui o trabalho do diretor, do cenógrafo e do ator.

A grandeza do tempo, por exemplo, seria aquela mais percebida no trabalho do diretor: tempo de ensaio, duração do espetáculo, tempo da cena, tempo ritmo do jogo dos atores, tempo de maturação do espetáculo e tempo de execução, mediador do tempo fictício e do tempo real, árbitro do prazo de validade do espetáculo, etc. Enquanto que a grandeza do espaço seria aquela que age no âmbito do trabalho do cenógrafo e do iluminador: linhas, formas, cores, volumes, texturas, dinâmicas e movimentos entre as formas, seus volumes e suas sombras, etc. Já a grandeza da memória que propicia a emoção - razão e sentimento - estaria mais fortemente associada ao trabalho do ator e do figurinista.

Espaço = Memória/Tempo. Isto que sugeriria uma equação nada mais é do que uma tentativa de se perceber o procedimento sobre o trabalho da criação cênica, do elemento espiritual, como diriam os Simbolistas, que se encontra em latência na peça ou nas idéias a serem encenadas. O desejo de expressão humana que se encontra num roteiro ou numa sucessão de



situações que são improvisadas, segundo estímulos que tem como suporte orientador do sentido da cena o próprio espaço cênico.

A título ainda de sugestão especulativa, a criação e concepção do espaço cênico aqui são pensadas em duas etapas complementares, considerando-se o trabalho teatral segundo um texto dramático convencional, ou uma adaptação de qualquer outra forma não dramática ou roteiro, como estímulo inicial para o trabalho criativo.

A primeira etapa se dedicaria a determinar a escolha da matriz espacial que melhor se adequaria como suporte à montagem do ponto de vista da organização do olhar e da narrativa. Isto é, como queremos que o nosso espectador se situe diante da cena e, conseqüentemente, olhe o espetáculo. Onde o colocamos para que de sua posição possa desfrutar da exibição? É bem verdade que, por vezes, o diretor se vê obrigado a trabalhar num espaço predeterminado devido a um convite ou à falta de espaços adequados aos seus projetos de encenação. É aqui que entram em jogo as diversas organizações do olhar segundo os princípios legados pela tipologia dos espaços históricos descritos acima: espaço greco-romano; medieval; elisabetano e italiano. Isto é, são as variações acerca destes espaços pré-codificados que nos incitam a um espectro, certamente finito, mas bastante extenso de possibilidades espaciais a serem ressignificadas. Trata-se da instauração da organização do olhar do espectador. E aqui há diversas possibilidades a serem investigadas e exploradas acerca da distância do espectador em relação à cena e em relação aos atores.

Já a segunda etapa estaria mais associada à percepção do universo ficcional a ser transposto à cena. Isto é, não se trata de seguir ao pé da letra o texto didascálico, "o local da ação" descrito no texto, concebido pelo autor. E nesse caso há grandes exceções a esse respeito. É o caso do teatro de Samuel Beckett (1906-1989), o mais emblemático em relação a este problema. Mas trata-se de mergulhar no universo ficcional fabricado por este autor a fim de podermos voltar à superfície da cena revelando ou revestindo-a com as imagens recônditas, pertencentes elas também como extensão visual àquela obra. Isto é, precisamos interpretar, ler, a condição do espaço em determinado texto ou fragmento literário trabalhando para

descobrir as imagens poéticas aí contidas e transpô-las, com a materialidade específica da convenção teatral, à cena.

Trata-se, portanto de espacializar a palavra poética, mas igualmente os estados das personagens ou dos atuantes sobre a cena. Trata-se de esculpir a realidade teatral, a teatralidade. É nesta etapa que se discutem aspectos ligados à forma, textura, cor, volume, luz e sombra, relevo e, sobretudo o ritmo da sucessão e as possíveis oposições destas mesmas imagens poéticas propostas pelo autor ou selecionadas pelos agentes criativos. Essas imagens devem ser consideradas para que uma criação em termos espaciais possa reverberar exatamente aquilo que jaz nas entrelinhas do texto e das intenções estéticas do coletivo teatral. E neste sentido já se observa que estamos envolvendo a iluminação e todos os outros aspectos dedicados à confecção da indumentária e dos dispositivos integrantes da cena como objetos, máscaras, e complementos.

Tomemos, por exemplo, a imagem da água, pensando-se na figura do mar que domina todo o texto de *Otelo* de Shakespeare. Quando Stanislávski pensou sua encenação, ele estava preocupado com a questão histórica e o rigor geográfico em relação à montagem. Nas suas notas sobre a encenação de *Otelo*, sua preocupação é com o efeito de real possível de ser alcançado através da coerência de uma plausível reconstituição histórica. Esta era uma preocupação justa e inerente ao seu tempo (Stanislávski, 1973). Como Stanislávski já nos fez assimilar essa questão histórica, podemos avançar noutras direções sem o compromisso de refazermos o mesmo caminho, mas sim irmos mais além na direção que ele nos indica. Portanto, pensar o espaço cênico desta peça hoje significa não deixar de levar em consideração o quanto a imagem poética da água, como metáfora (fluidez e limpidez ou os seus contrários; isolamento e distancia...) é fundamental à cena, e está estreitamente associada, por exemplo, a pureza do caráter tanto do Mouro quanto de Desdêmona.

Um outro exemplo estimulante é a percepção da presença constante de referências ao Céu por parte do personagem título no *Don Juan* de Molière. A idéia de Céu, nesta peça, e tudo o mais que ela pode nos evocar, configura uma entidade personagem invisível-Céu que nunca aparece, mas que está sendo constantemente presentificada. Pode-se inclusive especular

a protagonização da religião apresentada de forma indireta. No mesmo sentido, voltando aos limites sugestivos de uma imagem aquática como a do famoso lago de *A Gaivota*, de Anton Tchécov (1860-1904). Qual seria a função poética e como se daria sua respectiva materialidade cênica? O jovem autor não consegue alçar seu vôo para além do lago, e seu fim é trágico. A jovem aspirante à carreira de atriz consegue fazê-lo apesar dos traumatismos do vôo.

Cada autor dramático ou cada texto cênico, mesmo que não parta de uma peça teatral, evidentemente, desde suas intenções teatrais e poéticas funda a sua galeria de imagens. Essa galeria de imagens que pode estar engravidada pelas palavras de um texto também pode ser oriunda de imagens idealizadas pelo criador cênico, independente do autor dramático. O caso é que esse fluxo de intenções necessita ser intermediado pelo olhar da encenação que se dá por meio do suporte do espaço. E neste ponto podemos pensar ser possível considerar o espaço da cena como meio. Não como o meio concebido pela corrente Naturalista da virada do século XIX para o XX. Mas como o meio-veículo, vetor, detentor de memória individual e coletiva, portador da concepção cênica espacial que ele ecoa, ao mesmo tempo em que a reverbera e amplifica o jogo dos atores. E o espaço para ser apresentado precisa estar organizado como um sistema significativo como nos ensina Francisco Javier.

Espaço é palavra, Shakespeare sabia disso muito bem. Espaço é igualmente imagem como não se cansa de demonstrar Bob Wilson. Portanto, a criação do espaço cênico resulta de um movimento de fluxo e refluxo sobre os valores que se quer exibir e ou esconder diante de um conjunto de espectadores. Ou como observa Pierre Francastel, se o teatro não é uma arte unicamente visual, no entanto ele só é teatro porque consegue ser visualizado, e para tanto é imprescindível que exista algo a ser figurado. Reside aí o desafio do trabalho teatral do diretor e do cenógrafo com o espaço cênico. Determinar quais elementos que melhor expressem a substância social e poética que condicionam essa visualidade, ou a teatralidade desse lugar imaginário.

## Referências

BABLET, Denis: *Le décor de théâtre* de 1870-1914. Paris, CNRS, 1975.

- BROOK, Peter: *L'Espace vide*. Paris, Seuil. 1977.
- CÂMARA, Maria Alexandra T. Gago da: *Lisboa: Espaços Teatrais Setecentistas*. Lisboa, Livros Horizontes, 1996.
- CARLSON, Marvin: *Places of performance: the semiotics of theatre architecture*. New York. Cornell University Press, 1992.
- CRAIG, Edward Gordon . *De l'art du théâtre*. Paris, Librairie Théâtrale, s/d.
- FERNANDES, Silvia: "Teatros Pós-dramáticos", in: *Teatralidades Contemporâneas*. São Paulo, Editora Perspectiva, 2010.
- FRANCASTEL, Pierre: "Le theatre est-il un art visuel?", in: *Le lieu theatral dans la société moderne*. Paris, CNRS, 1988.
- JAVIER, Francisco. *El espacio escénico como sistema significante*. Buenos Aires, Editorial Leviatán, 1998.
- LIMA, Evelyn Furquim Werneck: *Arquitetura do Espetáculo*. Rio de Janeiro, Editora da UFRJ, 1999/2000.
- PAVIS Patrice: *Dictionnaire du théâtre*. Paris, Dunod, 1996.
- PAVIS Patrice: *L'Analyse des spectacles*. Paris, Nathan, 1996, pp.193-196.
- ROUBINE J-J.: *A Linguagem da Encenação Teatral*. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1982.
- SERRONI J-C.: *Teatros, uma memória do espaço cênico no Brasil*, São Paulo, SENAC, 2002.
- STANISLÁVSKI, Constantin: *Mise en scène de Othello*. Paris, Seuil, 1973.