

O CAMPO AMPLIADO DA TEATRALIDADE PERFORMATIVA NA CENOGRAFIA CONTEMPORÂNEA

THE EXPANDED FIELD OF THE PERFORMATIVE THEATRICALITY IN THE CONTEMPORARY
SCENOGRAPHY

Cristiano Cezarino Rodrigues



Cristiano Cezarino Rodrigues

Professor Adjunto da Universidade Federal de Minas Gerais(UFMG)
Leciona na Escola de Arquitetura (ES/UFMG). Arquiteto,
Cenógrafo e Designer. Membro do grupo de pesquisa
Arquitetura, Humanismo e República.

Cristiano Cezarino Rodrigues

Associate Professor at Federal University of Minas Gerais (UFMG)
Teaches in the School of Architecture (EA/UFMG). Architect,
Set Designer and Designer. Member of the research group
Architecture, Humanism and Republic.

RESUMO

Este artigo é um desdobramento de minha tese de doutorado intitulada *Cenografia: um outro modo de experimentar e praticar*. Percebe-se que as artes cênicas e performáticas contemporâneas desenvolveram vários procedimentos que ampliam a performatividade do evento cênico, e isso repercute na noção de teatralidade. Assim, pretende-se compreender como a cenografia contemporânea é concebida como uma prática espacial relacional. Através de uma análise crítica da produção do espaço cênico contemporâneo este trabalho busca entender como as alternativas de abordagem da relação entre ação e recepção influenciam a concepção do espaço cênico e performático contemporâneo.

Palavras chave: Cenografia, teatralidade performativa, espaço cênico, participação

ABSTRACT

This article is a product of my doctoral thesis entitled *Scenography: another way of experiencing and practicing*. We realize that the scenic and contemporary performing arts have developed various procedures that extend the performativity of the scenic event, and this affects the notion of theatricality. Thus, we intend to understand how contemporary scenography is designed as a relational spatial practice. Through a critical analysis of the production of contemporary scenic space this work seeks to understand how the alternatives approaches of the relationship between action and reception influence the design of performative scenic and contemporary space.

Keywords: Scenography, Performative theatricality, Scenic space, Participation

O CAMPO AMPLIADO DA TEATRALIDADE PERFORMATIVA NA CENOGRAFIA CONTEMPORÂNEA

Cristiano Cezarino Rodrigues

Durante muito tempo na história do Teatro, o cenário era concebido como uma cópia de uma determinada fração da realidade, um simulacro fundado no regime de representação. A realidade da cena era construída no palco com base no real que se encontra fora do teatro. Quando o mundo real é apropriado pelo evento cênico, essa noção de representação se transforma. O limite entre o que é real e o que é teatral torna-se opaco. Assim, o que antes se estabelecia com base na representação, que se refere a uma dimensão de um objeto que representa algo além de si mesmo, um signo, muda de regime operacional. O cenário, que se constitui a partir da apropriação de espaços alternativos encontrados pela cidade, funda-se nessa noção de apresentação. Suas possibilidades de apropriação tornam-se ainda mais variadas, e o lugar da encenação teatral adquire mais fluidez e versatilidade.

Atualmente, qualquer espaço encontrado na cidade pode constituir um cenário de um evento cênico. Os vetores de atuação desse evento são fruto dos modos de ocupação das realidades encontradas nos espaços alternativos. A partir de uma negociação com o que é disponibilizado no espaço habitual cotidiano, traça-se uma espécie de cartografia de como o acontecimento será realizado, e, com isso, estabelecem-se as bases da cenografia. Nesse sentido, a definição da escala do evento é extremamente importante, pois é um procedimento que busca evitar a dispersão da ação pela cidade. Uma vez definido, o alcance do campo de atuação do evento, que é o que estabelece sua teatralidade, configura uma realidade teatral específica. Esta opera como um tipo específico de microcosmo que se estabelece entre o real e o teatral, abrigando o evento e se tornando o lugar da ação cênica. O espaço e o tempo cotidianos são apropriados e superpostos por uma espacialidade e uma temporalidade específicas do evento que definem um lugar e uma ocasião cênicos. O habitual e o eventual, mesmo que coincidindo, tendem a não estabelecer um diálogo harmonioso.

Alguns exemplos no que tange a proposições artísticas de caráter ambiental, e cuja pesquisa aponta para revelações contundentes sobre as implicações desta mudança, são encontrados nos trabalhos que seguem a vertente do teatro urbano. Nos trabalhos do Teatro da Vertigem e do grupo Punchdrunk, por exemplo, que se

apropriam da cidade e criam cenários habitáveis, propõe-se uma forma de percepção diferenciada da obra de arte. Em vez de contemplar a ação que acontece no palco, o espectador adentra o lugar da ação cênica e nele inicia seu diálogo com o que está acontecendo. Esse diálogo se dá nos interstícios do tempo e do espaço, e só se realiza em plenitude se o espectador aceitar as regras do jogo. Propõe-se uma liberação das amarras da tradição e de preconceitos do indivíduo, ao mesmo tempo que solicita uma utilização das vivências do espectador para que a obra de fato aconteça, ou seja, para que os sentidos possíveis da experiência do evento apareçam. Nos dispositivos criados, o espectador deve ocupar o centro da ação e deixa de ser um mero observador passivo de um produto acabado, participando, assim, do processo de construção do trabalho. Desgranges investiga e caracteriza esse outro tipo de recepção:

Um conjunto de imagens, textos, texturas, sensações, emoções, afetos, mais ou menos definidos, suscitados a partir da escrita do artista, e que, ainda que não façam parte do texto organizado pelo autor, se fazem presentes na leitura do espectador. Cabe a este, ainda, tecer relações e estabelecer sentidos possíveis entre os diversos conteúdos significativos suscitados durante o ato de leitura. Trata-se cada vez menos, nesse caso, de entender o que o autor quer dizer, de uma recepção contemplativa – que, como é característico do princípio dramático, vai, com maior ou menor envolvimento emocional, acompanhando a escrita, compreendendo e estabelecendo associações lógicas –, e, mais, de uma postura atenta e distraída, disponível a criar textos inauditos e sentidos improváveis a partir da proposta do autor (Desgranges, 2008, p. 17).

A introdução do espectador como parte ativa da obra, seguindo esse raciocínio, provoca o confronto entre a ação cênica e a sua recepção, fundamental para que a consciência desta desperte e amplie-se no espaço e no tempo. Fruir uma obra segundo esse tipo de proposição ultrapassa o limite da contemplação e vai além da experimentação visual. A cena funda-se na vivência que estabelece um diálogo com o espectador, tornando-o participante, senão um coautor da obra. O olhar não é suficiente; é fundamental penetrar a obra e experimentá-la em todos os seus pulsos e impulsos, por demais sinestésicos, que dizem ao corpo e à mente. O campo de ação da obra expande-se, e o que antes se limitava ao plano, alcança o espaço. O artista afasta-se do papel de gênio criador de objetos e passa a ser um suscitador que propõe experiências, motiva e orienta a ação. O espectador, em contato com o dispositivo proposto, recombina os

fragmentos que se encontram em suspenso no intuito de descobrir a obra, de viver a situação que é sugerida. Nesse sentido, o trabalho consolida-se em sua performatividade.

Ao estabelecer as características do espaço cênico contemporâneo, Hans-Thies Lehmann¹ (2006) afirma que o teatro clássico prefere um espaço de dimensões medianas. O autor classifica o teatro contemporâneo como pós-dramático, em que os eventos são concebidos de modo a deslocar o texto dramático do centro da criação. Para Lehmann, ao contrário do teatro clássico, um teatro dramático, a cena contemporânea baseia-se na experimentação de linguagens e na criação de eventos norteadas pela ação e pela concepção de imagens dramáticas, ligadas ou não a um texto condutor. Nesse sentido, os espaços de grandes dimensões e os espaços mais intimistas comprometem a estrutura fundamental do teatro dramático. Este se fundamenta na empatia e no reconhecimento do público com aquilo que é apresentado na cena. Para tanto, a escala empreendida na constituição do espaço cênico deve referir-se à escala do mundo cotidiano real para que se estabeleça uma correspondência mimética e o verossímil seja considerado convincente. Assim, é possível que uma transmissão simbólica e semântica ocorra.

Já o teatro pós-dramático altera essas relações de escala e distância. A relação entre cena e recepção é fundamental para o evento, e as diferentes aproximações denotarão diálogos diversos. “À medida que se reduz a distância entre o espectador e o artista tanto na ordem física quanto psicológica, tornando opacos os significados figurativos imediatos, o teatro, para Lehmann adquire uma nova conotação” (Rodrigues, 2008b, p. 65). Espaços com dimensões reduzidas possibilitam a geração de uma experiência cujo caráter é de compartilhamento de “energias”, de pulsões (Lyotard, 1981). Por outro lado, segundo Lehmann (2006), nos espaços de grandes dimensões, empreende-se uma outra dinâmica, baseada em uma percepção fragmentada e indeterminada diante de paisagens de grandes proporções, que possibilitam ações simultâneas e diversos conceitos. Diante dessa abertura às possibilidades alternativas de apropriação espacial, o espectador pode assumir graus variados de relação com a ação cênica, definindo graus diversos de participação.

O espaço cênico deixa de ser metafórico, fundado em uma relação de semelhança entre o sentido do espaço real e o do teatral do espaço cênico, para se apresentar como metonímico, para Lehmann,

1 A caracterização do que vem a ser o teatro contemporâneo receberá os mais diversos títulos. Lehmann o denominará “teatro pós-dramático”, enquanto outros contestarão tal termo, uma vez que faz uma referência a uma superação. Josette Féral, por exemplo, afirma que o teatro contemporâneo não supera alguma coisa, ele é outra coisa; nesse sentido, ela utiliza o termo teatro performativo. Apesar de a discussão ser interessante, não constitui o objetivo deste trabalho. Faz-se a referência no intuito de constatar a sua existência e a necessidade de relevá-la.

A figura retórica da metonímia cria o relacionamento e a equivalência entre dois sentidos substituindo uma parte pelo todo (*pars pro toto*: ele é uma mente brilhante) ou usando uma conexão externa (por exemplo, Washington nega...). Neste sentido de uma relação metonímica ou de contiguidade, podemos chamar um espaço cênico de metonímico se não for primariamente definido como substituindo simbolicamente um outro mundo ficcional, mas é ao contrário destacado como uma parte e continuação do espaço real do teatro² (Lehmann, 2006, p. 151, minha tradução).

O teatro pós-dramático pode acontecer em contextos variados. Para Lehmann, se ele ocupa o edifício teatro tradicional, trabalha o espaço de maneiras diferenciadas, baseando-se nessa noção de metonímia que tem um elemento real como ponto de partida, como nas encenações de Gerald Thomas *M.O.R.T.E.* e *The Flash and Crash Days* (Fernandes, 1992). Outra das possibilidades do teatro pós-dramático é o *site-specific theatre*, em que a ação e a recepção comungam do mesmo espaço. Todos são estranhos ao universo de uma fábrica, como, por exemplo, a *Cartoucherie de Vincennes*, sede do *Théâtre du Soleil*, ou a encenação da *Paixão de Cristo* dirigida por Michael Sheen para o Teatro Nacional do País de Gales, que aconteceu na cidade de Port Talbot. Não existe intimidade entre os que se apropriam do espaço, quanto menos entre os espectadores. Nesse caso, busca-se para o evento um lugar diferente, cujas especificidades auxiliem na constituição de um espaço que possa remeter a algum sentido do evento cênico.

Quando um piso de fábrica, uma central elétrica ou de um *junkyard* estão sendo performados, um novo "olhar estético" é moldado para eles. O espaço apresenta-se. Torna-se um cojogador sem ter um significado concreto. Não é vestido, mas tornado visível. Os espectadores, também, no entanto, são cojogadores em tal situação. O que é encenado nomeadamente através do teatro *site-specific* é também um nível de comunhão entre atores e espectadores (Lehmann, 2006, p. 152, minha tradução).³

² The rhetorical figure of metonymy creates the relationship and equivalence between two givens by means of letting one part stand in for the whole (*pars pro toto*: he's a bright mind) or by using an external connection (e.g. Washington denies...). In this sense of a relationship of metonymy or contiguity, we can call a scenic space metonymic if it is not primarily defined as symbolically standing in for another fictive world but is instead highlighted as a part and continuation of the real theatre space (Lehmann, 2006, p. 151).

³ No original: "When a factory floor, an electric power station or a junkyard is being performed in, a new 'aesthetic gaze' is cast onto them. The space presents itself. It becomes a co-player without having a definite significance. It is not dressed up but made visible. The spectators, too, however, are co-players in such a situation. What is namely staged through site-specific theatre is also a level of commonality between performers and spectators (Lehmann, 2006, p. 152).

O autor coloca que um razoável contingente de artistas trabalha na “reativação de espaços públicos”, que pode ser realizada de diferentes formas. O teatro desloca-se de seu centro exclusivo no edifício clássico e abre-se a espaços heterogêneos, espaços cotidianos que abrangem um espectro que vai desde a caixa preta até o palco emoldurado à realidade “não emoldurada” do dia a dia, que de certa forma definem, acentuam, alienam ou redefinem cenicamente um espaço.

Para Josette Féral (2009), o teatro contemporâneo não se caracteriza somente pela constituição do trabalho cênico a partir de premissas em que o drama não é o foco principal. Discordando de Lehmann, Féral observa que, na produção das artes cênicas contemporâneas, um dos elementos que constituem a teatralidade é a performatividade. Segundo ela:

A performatividade, nos diz Schechner, é ao mesmo tempo uma ferramenta teórica e um ponto de vista analítico orientado. Se toda realidade, objeto, acontecimento ou ação podem ser vistos do ponto de vista da performance, isso significa que como performance (as performance), há, portanto, performatividade em todas as coisas. Dito de outro modo, decidir ver em qualquer coisa seu “potencial” performativo, um funcionamento ou um estado que possui possíveis similitudes com a performance correspondente (Férral, 2009, p. 65-66).

Nesse sentido, ela avança a discussão do teatro pós-dramático para o teatro performativo. O teatro seria, para Féral, um dos beneficiários do contato com a performance, um dos intercâmbios que mudou substancialmente o modo de fazer o evento cênico. Os elementos fundadores do teatro sofreram modificações, constatando-se a

transformação do ator em performer, descrição dos acontecimentos da ação cênica em detrimento da representação ou de um jogo de ilusão, espetáculo centrado na imagem e na ação e não mais sobre o texto, apelo à uma receptividade do espectador de natureza essencialmente especular ou aos modos das percepções próprias da tecnologia (Férral, 2009, p. 198).

A ação em si passa a ser mais valorizada que a representação, se tomada em seu aspecto mimético. Assim,

quando Schechner menciona a importância da “execução de uma ação” na noção de “performer”, ele, na realidade, não faz senão insistir neste ponto nevrálgico de toda performance cênica, do “fazer”. É evidente que esse fazer está presente em toda forma teatral que se dá em cena. A diferença aqui – no teatro performativo – vem do fato de que esse “fazer” se torna primordial e um dos aspectos fundamentais pressupostos na performance (Féral, 2009, p. 198).

Um conjunto de ações é apresentado ao público durante o evento. Estas não têm, necessariamente, uma relação entre si. Cabe, então, ao espectador desse teatro performativo encontrar um sentido por si só, deixando-se levar pela performatividade da ação cênica. A performance estabelece um diálogo com o real em que inicia um jogo com os elementos dados e suscita seu aspecto lúdico. Isso conduz a recepção a se deslocar pelos diversos sentidos elaborados e elencados pelo jogo cênico performático. Não se observa uma representação fechada; pelo contrário, a cena apresenta-se como processo aberto em seus aspectos lúdicos, em que o sentido é produzido na relação direta entre a ação e a recepção. Veja-se, por exemplo, em trabalhos de Robert Wilson (*The Forest, Ka Mountain and Guardenia Terrace, Einstein on the beach*), bem como nos trabalhos de Renato Cohen (2004) (*Tempestade e ímpeto*). A performatividade é fruto desse fazer e desse mostrar fazendo da performance. No caso do teatro performativo, a teatralidade dá-se em processo que se funda na relação entre o trabalho e os sentidos que suscita no público. Abre-se a cena, então, para diversas alternativas de pontos de vista da recepção, em que esta pode penetrar e definir sua posição no jogo cênico. Ele pode deixar-se absorver e habitar o íntimo da ação, bem como pode afastar-se e assumir uma posição distanciada, em que se sobressai o estranhamento daquilo que se passa diante de si. Féral (2009, p. 205) ainda pondera que “o objetivo do performer não é absolutamente o de construir ali signos cujo sentido é definido de uma vez por todas, mas de instalar a ambiguidade das significações, o deslocamento dos códigos, o deslizamento de sentido”.

Como parte integrante do evento, a cenografia constitui-se a partir de premissas semelhantes. Ela abre-se para abrigar simultaneamente ação e recepção e estabelece o jogo de sentido entre o real e o que é apresentado pelo evento. É um dos elementos que contribuem significativamente para o jogo cênico que gera a tensão semântica que amplia o caráter processual da teatralidade. Esta apresenta, então, diversos sentidos que dependem da recepção para que sejam elencados em um processo performativo.

Fernandes (2011, p. 15), assim, afirma:

Jean-Pierre Sarrazac dá continuidade às reflexões de Dort quando observa que a separação entre palco e plateia foi abolida a partir do momento em que os espectadores foram convidados a se interessar pela ocorrência do próprio teatro no seio da representação. O teatro épico de Bertolt Brecht seria um dos marcos dessa transformação, por definir uma mudança de regime do espetáculo e incorporar o espectador à criação do simulacro cênico, e a seu processo produtivo. É evidente que, no caso de Brecht, a mudança visava a objetivos políticos bastante definidos. Mas a partir dela, o que se põe em ação é um mecanismo de revelação da teatralidade pelo esvaziamento do próprio teatro. [...] Para o filósofo francês, a teatralidade é o “por em jogo”, ou melhor, é o movimento de passagem para o jogo, viabilizado pelo gesto de mostrar a coisa em si, em sua fenomenalidade. De acordo com Guénoun, “o aparecer aí da coisa é a própria teatralidade”. [...] Essa exigência de manifestação literal produz uma teatralidade que deixa de fundar-se na obra acabada, para instaurar-se enquanto processo construtivo, cujo sentido nunca é global, mas local e fragmentário, já que o espectador torna-se um parceiro ativo de sua criação.

Segundo a autora, gradativamente o teatro deixa de ser uma obra acabada e torna-se um evento em que seus aspectos processuais são acentuados. Com isso, deixa de assumir um caráter de representação de outra realidade que a recepção deveria observar e refletir. A intenção do artista deixa de ser o mais relevante, uma vez que a experiência do evento torna-se a tônica no trabalho. Conseqüentemente, segundo Féral (2009), o papel da recepção muda, pois o evento suscita uma ampla gama de sensações que ultrapassa a possibilidade irrestrita de relação com a ação baseada somente na interpretação semântica. A teatralidade assume-se como ato performativo que opera no cognitivo. Ela deixa de ser um dado e emerge como processo de produção de sentidos na cena. O teatro contemporâneo enfatiza a realização da ação em detrimento da qualidade de representação, tão cara ao teatro clássico (Lehmann, 2006).⁴ O trabalho deixa de ser obra e passa a ser processo. O teatro não tem como produto final a cena, mas o processo de encenação. É só ao estabelecer um contato e algum tipo de relação com a recepção que o trabalho artístico completa-se. É na performatividade inerente ao teatro que a teatralidade manifesta-se. Com isso, o evento ou o trabalho

4 Ou teatro dramático, nos termos de Lehmann (2006).

artístico abrem-se para contaminações diversas, sendo uma das mais relevantes a contaminação do real. Quanto mais performativa a teatralidade, mais a arte aproxima-se da vida. No teatro urbano, essa aproximação dá-se pela apropriação da cidade e do cotidiano urbano. Nas palavras de Rancière (2005, p. 54), no teatro urbano existe uma “indefinição das fronteiras entre a razão dos fatos e a razão das ficções”.

A aproximação entre a arte e vida através das contaminações do real não só intervém na paisagem do cotidiano como opera como dispositivo de evidencição deste. O evento constitui-se de modo aberto, pois funda-se na relação estabelecida com a recepção. Assim, a cena como um todo e o espaço cênico, de modo específico, não possuem um controle prévio totalmente determinado, não são pensados como fábricas de sensações e não pressupõem, exatamente, o que deve ou não ser percebido.

A experiência do lugar e da ocasião proporcionados pelo espaço cênico contemporâneo remete aos dois modos de percepção da obra de arte apresentados por Walter Benjamin (1994) – a recepção tátil e a recepção ótica –, cujos fundamentos estão relacionados às ideias de distração e recolhimento. Quem se recolhe diante de uma obra de arte estabelece uma relação tão íntima que praticamente dissolve-se e adentra a obra. Essa intimidade baseia-se em uma componente ligada à contemplação, que, por sua vez, possui um fundamento ótico. Por outro lado, na distração, a obra de arte mergulha no observador, que a envolve, molda e absorve. Desgranges (2008, p. 16) pondera que “a recepção tátil se efetiva de modo inverso ao da recepção contemplativa, pois, ao invés de convidar o espectador a mergulhar na estrutura interna da obra, faz imergir o objeto artístico no espectador, atingindo-o organicamente – daí a noção de tátil”. Nesse sentido, a obra é percebida de uma maneira mais geral e, em parte, dispersa; a relação entre o observador e a obra acontece muito mais pelo que Benjamin classificou por hábito que necessariamente pela atenção. A recepção passa menos pela componente predominantemente ótica e abrange um campo mais sinestésico, categorizado como tátil. Essa recepção tátil é facilmente identificável na arquitetura.

Os edifícios comportam uma dupla forma de recepção: pelo uso e pela percepção. Em outras palavras: por meios táteis e óticos. Não podemos compreender a especificidade dessa recepção se a imaginarmos segundo o modelo do recolhimento, atitude habitual do viajante diante de edifícios célebres. Pois não existe nada na recepção tátil que corresponda ao que a contemplação representa na recepção ótica (Benjamin, 1994, p. 193).

Na cenografia criada segundo a ideia de uma teatralidade performativa propõe-se um espaço onde a recepção torna-se mais complexa se pensada sob o jugo do recolhimento. A maneira como se estabelece a relação entre dispositivo e espectador baseia-se menos na atenção, em uma tentativa de mergulho dentro da obra, de uma criação de um valor de culto, objeto de devoção e profundo distanciamento, que no hábito. Este determina, em grande parte, as maneiras como a percepção se dará. O cenário é um dispositivo espacial que introduz novos estímulos que desafiarão a percepção do indivíduo, uma vez que chegam a ser desconhecidos. As reações e mesmo a leitura de tais estímulos ocorre gradualmente, e é a condicionante do hábito, livre de preconceitos e das amarras da tradição, que proporciona esse processo contínuo e configura o que Benjamim caracteriza como recepção tátil. Essa totalidade é definida pelo intenso diálogo entre as matérias do espaço e do indivíduo, bem como pelos elementos virtuais que definem as relações e os acontecimentos. Dessa relação, estabelece-se uma consciência, dinâmica e ativa, que pode ser caracterizada como sendo o entendimento das regras do jogo cênico, senão as próprias regras. A história da cenografia aponta para uma trajetória que se inicia na pintura propriamente dita, em seu suporte tradicional, caracterizado pela bidimensionalidade da tela, da superfície, e segue ampliando seu campo de forças, incorporando novas dimensões e se expandindo. Contudo, a espacialização dos trabalhos não é da ordem da escultura, e sim da arquitetura; são criados ambientes, dispositivos em que se possa penetrar. Eis outra mudança significativa da cenografia contemporânea: o espectador da obra, que antes a admirava, contemplava-a mantendo uma distância, um distanciamento necessário à percepção, à recepção ótica, agora é aproximado do dispositivo de maneira que, para percebê-lo, teria de praticamente habitá-lo. Sua atitude dinamiza-se e sua relação com a obra modifica-se. Sua aproximação, via recepção tátil, oferece uma abertura a outro diálogo que possibilita àquele que percebe, que experimenta, tornar-se coautor da obra, fundindo-se de forma orgânica com o dispositivo.

Percebe-se então que o espaço cênico, nesse sentido, não é mais analisado como uma categoria estanque, que emite um significado e determina um ser e um fazer. Concebe-se o espaço da cena como um processo, capaz de potencializar significados e que é definido por uma ação em um determinado período de tempo. Desse modo, a cenografia (sobretudo a do teatro urbano, pois se apropria de espaços da cidade) será caracterizada como um espaço da ação, relacionando-se a um acontecimento. A tríade

espaço, tempo e ação configurará os elementos essenciais da cenografia. O foco, então, amplia-se para as relações entre os indivíduos e o espaço, seja aquele que potencializa a relação entre a cena e o público, seja aquele que promove o encontro com o outro.

A teatralidade performativa característica do teatro urbano aponta para outras possibilidades de ocupação do cotidiano, em alguns momentos subvertendo regras e extrapolando limites. Isso revela uma tensão entre o habitual e o eventual que produz abordagens inovadoras, senão críticas sobre o espaço que é apropriado. A teatralidade dependerá daquele que experimenta o evento para ser reconhecida. Ao mesmo tempo, a ação precisa estar acontecendo para que possa ser recebida e para que possa estabelecer a tensão entre o habitual e o eventual. Nesse sentido, ela dá-se em processo, e a teatralidade relaciona-se com o instante do acontecimento cênico. Sem que uma ação cênica esteja acontecendo, o espaço do evento apresenta apenas o que é próprio do seu cotidiano, o que dificulta a identificação da teatralidade.

Assim, essa mudança no modo de se pensar o teatral obriga a refletir sobre a cenografia, e um dos possíveis caminhos é encará-la sob um outro registro, no qual ela mesma é performática, um espaço em ação. Segundo esse registro da performatividade cenográfica, pode-se explorar outras estratégias mais dinâmicas e criativas em que o diálogo entre ação e cenário seja mais profícuo e ampliado. Várias propostas fundam-se em uma profunda investigação sobre o espaço, o lugar, a materialidade e as dinâmicas que definem o comportamento humano, pois, a partir desse substrato, é possível pensar as “regras” que ordenarão o jogo profícuo que se realiza na constituição da teatralidade. Abre-se, então, uma perspectiva de entendimento da cenografia como uma prática espacial que catalisa relações das pessoas (performers, encenadores, público) entre si e com o espaço cênico.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras Escolhidas; 1).

DESGRANGES, Flávio. Teatralidade tátil: alterações no ato do espectador. *Revista Sala Preta*, São Paulo, v. 8, n. 1, p. 11-19, 2008.

FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. *Revista Sala Preta*, São Paulo, v. 8, n. 1, p. 197-210, 2008.

FERNANDES, Sílvia. Espectador emancipado: apontamentos sobre a encenação contemporânea. *Revista USP*, São Paulo, v. 14, p. 70-73, 1992.

FERNANDES, Sílvia. Teatralidade e performatividade na cena contemporânea. *Repertório Teatro & Dança*, v. 16, p. 11-23, 2011.

LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatic Theater*. New York: Routledge, 2006. 215 p.

LYOTARD, Jean-François. *Dispositivos pulsionales*. Madrid: Fundamentos, 1981. 303 p.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2005. 72 p.

RODRIGUES, Cristiano Cezarino. *Espaço do jogo: espaço cênico teatro contemporâneo*. 2008. 123 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Escola de Arquitetura, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.