

EM BUSCA DO PALCO LEGÍVEL

Práticas cenográficas da atualidade e suas denominações

ON SEARCH OF THE READABLE STAGE

Scenographic practices nowadays and its denominations

Andréa Renck



Andréa Renck

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)
Professora Assistente do Departamento de Artes Cênicas
da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do
Rio de Janeiro (EBA-UFRJ). Cenógrafa.

Andréa Renck

Federal University of Rio de Janeiro (UFRJ)
Assistant Professor in the Performing Arts Department,
Fine Arts School of the Federal University of Rio de Janeiro
(EBA-UFRJ). Setdesigner.

RESUMO

O texto propõe um questionamento sobre as práticas cênicas da atualidade e suas nomenclaturas. Utilizando como base teórica textos de Pavis, Aronson e Howard, os termos em língua inglesa *space design*, *scene design*, *set design*, *performance design* e *sound design* serão discutidos a partir de uma seleção de espetáculos, instalações cênico-artísticas e experiências cênicas realizadas recentemente.

Palavras-chave: cenografia; espaço cênico; *performance design*; Quadrienal de Praga; *sound design*.

ABSTRACT

The article aims to discuss contemporary scenic practices and their nomenclatures. Using as theoretical basis concepts of Pavis, Aronson e Howard, terms like *space design*, *scene design*, *set design*, *performance design* and *sound design* will be argued from a selection of theatrical spectacles, scenic-art installations and performing experiments recently performed.

Keywords: scenography; scenic space; performance design; Prague Quadrennial; sound design.

EM BUSCA DO PALCO LEGÍVEL Práticas cenográficas da atualidade e suas denominações

Andréa Renck

INTRODUÇÃO

“A cenografia morreu”. A afirmação, feita por Gianni Ratto (1916-2005) nos anos 1990, demonstrava uma profunda percepção do mestre italiano sobre a função e as modificações pelas quais passava a cenografia naquele momento e antecipava, de certo modo, uma questão presente nas pesquisas e práticas cênicas da atualidade. É claro que a cenografia não acabou e não era esse o entendimento que, segundo a nossa interpretação, Ratto queria que tivéssemos sobre sua declaração. Ele afirmava naquele momento que aquela cenografia destinada à ilusão, construída para uma caixa cênica fechada, já não fazia sentido. Ratto explica sua afirmação ao ser entrevistado para o filme documentário sobre sua vida e obra *A mochila do mascate: Um homem de teatro no cinema* (Europa Filmes, 2006), dirigido por Gabriela Greeb:

[...] A cenografia morreu. No sentido católico da palavra. A cenografia não existe mais. O que existe são espaços, momentos, fulgurações (Ratto, em entrevista a Aimar Labaki, 2003).

O artista, na sua maturidade, considerou o palco italiano anacrônico e sonhou com um teatro em um espaço sem limites, onde todos se encontrassem como uma “grande ágora” e do qual surgiria a palavra, as ideias. Ratto se dizia em busca da síntese, da identificação e eliminação do que seria inútil para a verdadeira compreensão de um espetáculo. Ele afirmou:

Hoje eu não quero fazer nenhum tipo de cenário e de espetáculo que não seja realmente a resultante [...] da identificação de um valor dramático profundo. Eliminei tudo o que me incomodava tentando identificar uma ideia. Para mim, hoje, uma cenografia é algo que registra uma ideia. É a convergência de buscas de possibilidades de se alcançar isso (Ratto, em entrevista a Aimar Labaki, 2003).

Gianni Ratto, em seus últimos trabalhos, optou por cenografias sintéticas, com poucos elementos, moduladas pela iluminação. E em algumas fichas técnicas, eliminou o crédito “cenografia” e utilizou o termo “espaço cênico”, decisão que demonstra o desenvolvimento do seu trabalho, em coerência com o seu pensamento sobre a cenografia e o reconhecimento de seu testemunho sobre as muitas transformações que esta arte milenar vem sofrendo nas últimas décadas.

Fica claro que Ratto, do alto dos seus oitenta e tantos anos, percebeu que o palco precisava refletir sua época, o sentido de busca da legibilidade da qual Arnold Aronson vai tratar em seu texto *Looking in to the abyss* (2005). Aronson vai relacionar a problemática da imagem refletida no espelho - que está presente no quadro *Las Ninas*, de Velazquez - e a conceituação de utopia e heterotopia de Michel Foucault, com questões fundamentais da cenografia hoje: a sua recepção (decodificação) e as práticas contemporâneas. A partir de conceitos filosóficos de Foucault e Nietzsche, e também amparado na física, na ciência, e até na geografia, Aronson questiona como o palco e a cenografia - como um trabalho teatral - pode ser legível para o público contemporâneo. O autor trata o palco como uma forma de espelho, “uma complexa combinação de utopia e heterotopia”, reflete sobre as diferenças dos espaços cênicos das diversas sociedades e defende que cada uma destas sociedades percebeu o teatro como reflexo do seu mundo. A questão fundamental deste texto de 2005 talvez seja como tornar o palco legível (para que nos reconheçamos nele), que práticas cênicas fariam sentido para os artistas e o público contemporâneo, ou “o que deve refletir o espelho do teatro hoje”.

O palco teatral, é claro, não opera óticamente como um espelho; não reflete de volta, automaticamente, o espaço físico e os objetos com os quais se defronta. Não obstante, tudo que se situa no palco é cuidadosamente construído ou arranjado para criar a ilusão metafórica de uma reflexão. Ao contemplar o palco como um espelho, o que nós frequentemente desconsideramos é que com o propósito de nos reconhecermos - ou o nosso mundo - precisamos ser capazes de compreender o palco tanto visualmente como espacialmente, assim como nós compreendemos o mundo que vemos no espelho dos nossos próprios quartos. O palco, em outras palavras, precisa ser legível (Aronson, 2005: p.104).

O autor defende a ideia de que, ao haver uma mudança de concepção de mundo, a imagem do palco precisa mudar também. Ele justifica o fim da linearidade e da narrativa que marcaram o século XX a partir da constatação de que o mundo do século XXI já não estaria baseado em estruturas sequenciais. Segundo Aronson

A espacialidade seria o novo paradigma (claro que o ilusionismo e o realismo continuam no teatro, mas tais gêneros tornaram-se anacrônicos ou irônicos). Cada vez mais o palco tornou-se um significante de si próprio; ou seja, o palco representa o palco – um espaço amorfo que contém inúmeros espaços potenciais e raramente especifica nenhum espaço detalhadamente. O palco seria um espaço de relações e justaposições (Aronson, 2005:p.109).

Esta profunda reflexão nos remete a uma investigação sobre as transformações que vem se processando na cenografia nas últimas décadas. As transformações se mostram não só na cena e seus processos de realização, mas também no emprego de novos termos surgidos para designar aspectos relacionados à espacialidade e a visualidade das experiências cênicas.

A palavra *cenografia* (*stage set*, *set design* e *scenography*), vem sendo substituída (na tradução da língua inglesa) por *desenho da cena* (*scene design*) e mais recentemente, *desenho da performance* (*performance design*). As mudanças no pensar e no fazer a cenografia contemporânea são tão perceptíveis nas novas concepções cênicas que se refletem até mesmo na nomenclatura do maior encontro do tema: a *Prague Quadrennial of performance design and space*. O evento, que ocorre a cada quatro anos na República Checa – desde a sua fundação em 1967 – não se define mais como um encontro sobre cenografia e arquitetura cênica, mas como um encontro sobre espaço e desenho da performance (ver o catálogo *Prague Quadrennial of Performance Design and Space* de 2015). Se as palavras *stage design* ou *set design* já não são suficientes para definir a arte múltipla e ampla em que se transformou a cenografia contemporânea, o novo termo *performance design* procura abarcar a extensão do que é ou pretende ser a cenografia hoje.

Aronson (2013) sublinha a importância de retomar a etimologia da palavra cenografia para analisar sua definição. A palavra *skēnographia* surgiu com o teatro grego para designar a grafia da *skéné* (cena). O radical grego *graphía* provém do

verbo *graphein*, que literalmente significa escrever. Já a palavra na língua portuguesa “cenografia”, de acordo com Ratto (1993: p.2230) surgiu no século XVIII, a partir de *scenographia*, versão em latim do grego *skenographia*. Aronson entende que a tradução literal – a escrita da cena ou escrita cênica – pode ser entendida como “criação de um texto visual” (Aronson, 2013: p.11). Ao abordar as origens desta arte e seus percursos através da sua nomenclatura, ele afirma que

[...] em muitas línguas, cenografia significa o desenho do espaço cênico, sendo sua definição associada a imagens visuais, cenário e à representação visual de um espaço ou local [...]. Em nenhuma língua, necessariamente, cenografia compreende luz, figurino, projeção, som, maquiagem, ou qualquer outra forma de arte que geralmente incluímos na designação genérica de design (Aronson, 2013: p.11).

Investigando as nomenclaturas, questionamos se o termo *design da performance* poderia dar conta deste caráter multidisciplinar e complexo daquilo que também começa a ser entendido como cenografia na atualidade.

Voltemos a refletir sobre a nomenclatura da Quadrienal de Praga: em 2011, o website da 12ª Edição incluía como *design da performance* a criação de cenografia e adereços para o “palco”, figurinos, concepção de iluminação e sonoplastia. O termo espaço compreenderia a arquitetura teatral, o *site specific* ou qualquer espaço que se torne cênico pela proposta do artista. O novo nome do evento reflete não só a variedade de manifestações artísticas que contempla atualmente como também se reflete na própria premiação da edição de 2015: as características das obras vencedoras na Seção dos Países e Regiões e na Seção dos Estudantes reforçam as questões sobre as novas práticas cenográficas e os rumos da cenografia hoje.

Sem desconsiderar que a curadoria da seção de Países e Regiões da edição de 2015 propôs *política* como tema instigador dos trabalhos, e que isso obviamente condicionou escolhas, é interessante perceber que o prêmio máximo do evento, a Golden Triga, para o melhor *performance design* de um país, contemplou uma ideia e o processo de representação desta ideia: o projeto *Unified Estonia*. A complexidade e amplitude do que vem a ser o *performance design* pode ser percebida neste trabalho vencedor da República da Estônia, um pequeno país do norte europeu.

A Estônia não propôs uma cenografia inovadora, nem transformou o espaço destinado aos seus artistas em algo surpreendente, mas teve uma ideia que tocou a todos: afirmar o tênue limiar entre política e teatro. O projeto *Unified Estonia* testou os limites desta relação ao encenar uma campanha política: cerca de um ano antes das eleições parlamentares, uma companhia teatral forjou a criação de um novo partido político, lançou atores como candidatos fictícios e em dois meses de campanha, conquistou 25% de apoio nas pesquisas reais. O grupo utilizou reconhecidas formas de manipulação política para criar uma nova realidade e esta foi assimilada e aceita pela população, atravessando a fronteira entre realidade e ficção. O projeto culminou com uma assembleia do "movimento *Unified Estonia*" realizada no auditório de um dos maiores centros de convenções da Europa, com a presença de sete mil espectadores.



Assembleia do projeto *Unified Estonia* (foto da web-jornal Postimees)

Este movimento político fictício e a sua repercussão na sociedade foi registrado e disponibilizado no espaço expositivo da Estônia na PQ15. A proposta visual do espaço não era diferente de um moderno escritório da atualidade: recebeu um piso acarpetado, cadeiras brancas de *design*, cartazes dos atores/políticos, equipamentos para interação digital, como *tablets* e fones de ouvido e uma sala para projeção de vídeo, onde era apresentado um filme-documentário sobre o projeto.



Projeto Unified Estonia- espaço expositivo do trabalho vencedor da PQ15
(foto do site do evento: www.pq.cz/en/program/estonia)

O trabalho foi considerado pelo júri o *performance design* com a abordagem mais inovadora, pela maneira como foi realizado. Segundo os jurados, o projeto mostra as possibilidades existentes no desenho de *performance* quando a essência do teatro é aplicada para os meios sociais e políticos, reforçando as maneiras que o design e a narração podem se fundir.¹

Podemos citar também o trabalho contemplado com a Medalha de Ouro na categoria desenho de som (*sound design*): a exposição da Polônia. A equipe polonesa criou uma instalação sonoro-visual denominada *Post-apocalypse*, a partir de interpretações sobre o último trabalho de Jerzy Grotowski, *Apocalypse cum figures*. A proposta do trabalho foi proporcionar um "ecossistema de comunicação híbrida entre o homem, a tecnologia e as forças naturais" (catálogo PQ-2015: p.213-214). A sala foi inteiramente pintada de branco, inclusive o piso, e nela inseridos pedaços de troncos de árvores estruturados por vergalhões de ferro enferrujados que se sustentavam verticalmente através de outra

1 A partir do texto "This outstanding project has already won the award for the most innovative approach to performance design and the impressive way in which it was realised caused it to be mentioned for several other categories as well. In the exhibit here for the PQ, the original project is presented using performance and design to extremely good effect and thus further reinforcing the ways that design and narration can be fused. The project has far-reaching implications for what it is possible to do with performance design when we take the essence of theatre and apply it to the social and the political. Publicado em <http://www.pq.cz/en/program/international-competitive-exhibition/pq-awards>.

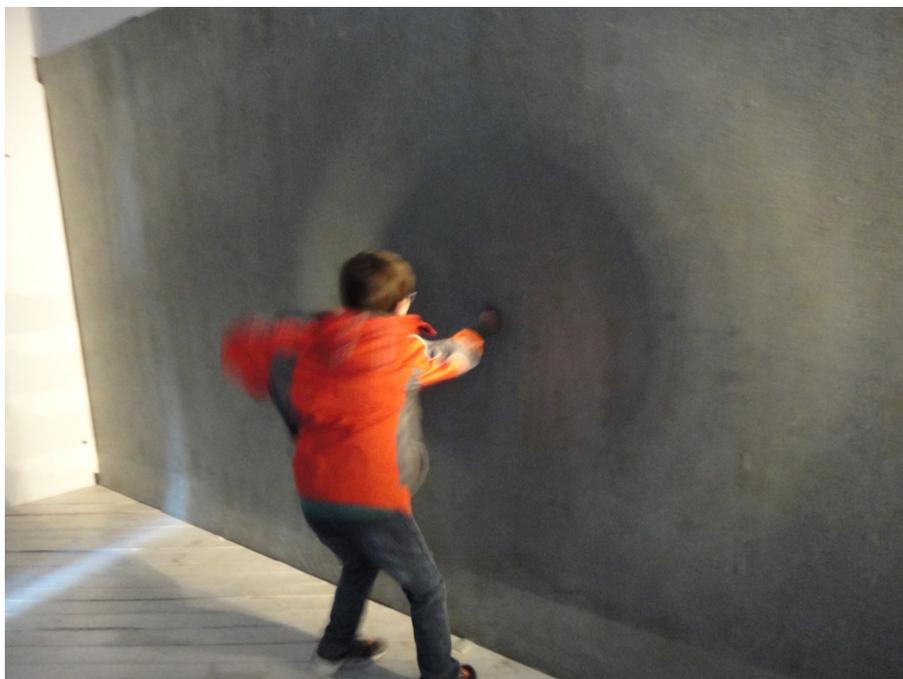
estrutura de ferro, superior. Estes troncos continham pequenos aparelhos de som que reproduziam um áudio – criado a partir de dados meteorológicos – quando o visitante aproximava seu ouvido. Também havia um texto que poderia ser ouvido: *Description of the painting*, de Heiner Mueller. A instalação propunha uma interação entre o visitante e elementos naturais transformados tecnologicamente.



Post-apocalypse – trabalho da Polônia na PQ15
(foto do site do evento: www.pq.cz/en/program/poland)

Outro exemplo relevante é o trabalho *The other side*, da Finlândia, contemplado como a melhor proposta da Seção de Estudantes. Acadêmicos de duas universidades de Helsinki, de diversas nacionalidades, uniram-se para produzir um elemento bidimensional interativo, que dividiu o espaço da sala destinada à proposta da Finlândia em duas partes de dimensões similares. Tratava-se de uma espécie de tecido feito de látex, com pouca espessura e formato retangular, disposto verticalmente no centro de uma sala branca. Este elemento remeteu a um muro: o público pôde acessar cada um de seus dois lados, mas não o transpassar. O *telão* foi equipado com sensores capazes de produzir sons quando em contato com o corpo do visitante, e os sons produzidos tinham uma variação conforme a intensidade ou velocidade do contato do corpo (ou partes do corpo) do visitante com o elemento. Essa interação com o *muro de látex* proporcionou, entre outras sensações, a de se estar muito próximo e ao mesmo tempo separado de

alguém que estivesse *do outro lado*. Os estudantes optaram por colocar no catálogo do evento não um texto explicativo ou uma justificativa, mas um poema, duplicado, que trata das barreiras que construímos (e rompemos) e da opção de se “conhecer o outro lado” ou simplesmente ir embora. Os componentes do júri consideraram que este trabalho, feito de um único elemento, teve a capacidade de revelar muitos aspectos da *performance design*.



The other side - PQ15. Foto Andrea Renck, 2016.

Os trabalhos citados acima ajudam a aprofundar a questão sobre o que vem a ser designado como *performance design*, ao mesmo tempo em que possibilitam uma reflexão sobre a cenografia atual. Se a premiação da Quadrienal de Praga pode nos fornecer pistas sobre os rumos da cenografia contemporânea, as transformações que vêm ocorrendo no próprio evento, desde a edição de 2011, têm recebido críticas de diversos profissionais. Proponho aqui uma questão: a cenografia se mesclou tanto às outras artes a ponto de perder a sua especificidade? Ou é somente um direcionamento dos atuais organizadores da Quadrienal de Praga neste sentido? O fato é que o rompimento das fronteiras entre as diversas formas de artes – as artes visuais, a

escultura, o teatro, o cinema, a música – é uma questão atual que vem instigando e mobilizando pesquisadores, teóricos e práticos da cena, e assim se fez presente na última edição da *Prague Quadrennial*.

Um exemplo que apresenta esta quebra de fronteiras, entrelaçando artes e linguagens, somada a uma proposta espacial que mistura público e performance é o espetáculo *A floresta que anda*, última peça de uma trilogia inspirada em textos clássicos, dirigida por Christiane Jatahy. O trabalho, livremente inspirado no texto *Macbeth*, de William Shakespeare, reflete sobre os sistemas de poder e sua relação direta nas nossas vidas. Os criadores não definem a produção como uma peça de teatro, mas como uma equação onde "vídeo-instalação = teatro + cinema = performance invisível + cinema ao vivo invisível + participação do público = realidade + ficção = documentário + macbeth = a floresta que anda" (Christiane Jatahy, em seu website).

A proposta de Jatahy utiliza projeção de vídeos, insere o público no espaço da cena e o faz vivenciar diversas situações que o transportam para diferentes espaços sensoriais. Trataremos aqui é da espacialidade do que chamaremos de experiência cênica. Pamela Howard afirmou que: "O teatro não é simplesmente um lugar para onde você vai, mas um lugar em que você passa por uma experiência" (Howard, 2015: p.34). Em *A floresta que anda*, ao adentrar o espaço, uma sala retangular com pé direito baixo que, por suas dimensões e características, promove uma sensação de intimidade, alguns espectadores recebem um headphone e um papel com instruções:

1. É uma vídeo-instalação – você pode circular pelo espaço e assistir aos documentários.
 2. É uma vernissage – se aproxime do bar, você pode comer e beber.
 3. Ele chegou. Veste uma camisa social azul e tem um relógio prateado no pulso. Quando você o encontrar pode cumprimentá-lo.
 4. Quando baterem no vidro do espelho, olhe.
 5. Depois que a floresta andar o que vai acontecer depende de você.
- Algumas dessas informações são segredo.
Não mostre para ninguém.

Com a expectativa provocada pelas instruções, o público adentra em um espaço escuro, com piso, paredes e teto pretos. Suspensas em trilhos presos ao grid, quatro telas distribuídas pelo espaço projetam vídeos-depoimentos: jovens relatam experiências vivenciadas a partir de uma relação direta ou indireta com uma atitude

ou posicionamento políticos. Dispostos em frente às telas estão assentos em formato de cubos. Numa das extremidades da sala há um balcão de bar que serve bebidas alcoólicas e água. Tapadeiras espelhadas definem os limites do espaço. A (única) atriz, Júlia Bernat, bebendo vinho no bar, conversa com pessoas do público que se aproximam. Assim começa *A floresta que anda*, com uma vídeo-instalação/vernissagem conforme sugerem as instruções fornecidas.

O título do trabalho se refere a uma lenda que inspirou o texto de Shakespeare: para tirar Macbeth (o personagem real que governou a Escócia) do poder, soldados comandados pelo filho de seu inimigo camuflam-se com galhos da Floresta de Birnam, e assim conseguem chegar incólumes e em segredo ao monte Dunsinane. Na peça de Shakespeare, o percurso da “floresta” concretiza a última das profecias proferidas pelas três bruxas e Macbeth é finalmente vencido. Os soldados-moitas de Jatahy são as próprias telas de projeção, que, com o auxílio de duas contra-regras, se deslocam definindo, com a sua movimentação, o espaço onde os espectadores devem se posicionar. As disposições impostas pelo desenho das telas criam, em certos momentos da experiência, situações de desconforto, como quando direcionam os espectadores para o bar, mantendo-os restritos entre este e o limite das telas alinhadas, numa espécie de corredor pré-esmagamento. Nesta situação, com todos os espectadores confinados entre a linha de telas e o balcão cenográfico do bar, são projetadas imagens do próprio público: é a tradução explícita do palco que reflete a nós mesmos.



Júlia Bernat em *A floresta que anda* (2015)
(Foto de Aline Macedo. Fonte: christianejatahy.com.br)

Jatahy rompe não só com a separação entre cena e plateia, mas com a própria separação entre cena e realidade. Não há uma narrativa linear; o espectador participa da ação, dança e bebe com a atriz-Lady Macbeth, suja ou não suas mãos de sangue ao cumprimentar o homem de camisa azul (numa referência à loucura de Lady Macbeth, que na peça de Shakespeare tenta repetidamente limpar manchas de sangue imaginárias das mãos), é direcionado para um espaço sem saída, fica na dúvida se deve ajudar a atriz em suas repetidas quedas (da cadeira alta do bar em que está sentada) e demora a entender quando a cena acaba.

O que interessa aqui não é buscar características que identifiquem uma cenografia ou *performance design*, nem tampouco desvendar as tecnologias digitais que promoveram as projeções em telas móveis, mas sim atestar a legibilidade do espetáculo para o público de hoje. O palco heterotópico de *A floresta que anda* contém uma multiplicidade de espaços provocados pela movimentação das telas, pela projeção de imagens em vídeos e pela própria movimentação do público.

O vídeo, segundo Aronson (2005)

perfura o espaço-tempo contínuo do palco. Assim como o espelho de Velásquez em *Las Ninas* permite que o mundo além do enquadramento penetre no espaço pictórico, também o monitor de vídeo autoriza a presença de outros espaços – e, significativamente, outros tempos – no tempo-espaço da cena (Aronson, 2005: p.110).

O autor também constata uma quebra de fronteiras na linguagem da encenação contemporânea, quando afirma que

no teatro contemporâneo, projeções e mídias digitais minaram as noções de espaço e de tempo, erodiram a solidez do cenário teatral, e até mesmo diluíram os limites entre figurino, maquiagem e luz. O desenho de som, que antes se limitava a música e efeitos, é agora uma arte plena (Aronson, 2013: p.12).

Outro elemento importante da cena atual, que vem se transformando e modificando seu significado é o som. Segundo Howard, “o relacionamento simbólico entre cenografia e som é uma área estimulante e desafiadora ainda a ser plenamente explorada” (Howard, 2015: p.43).

Sabemos que o advento da luz elétrica e sua instalação nos teatros, na virada do século XIX para o XX, assim como as pesquisas de Adolphe Appia (principalmente) sobre a utilização dramática da luz, transformaram a cena e forjaram a criação de uma nova cenografia. A sonoplastia, em sua nova nomenclatura *sound design*, também assume uma função que, se não é tão importante quanto foi a da iluminação para a cena do século XX, está colaborando fortemente para as transformações da cenografia do século XXI. O som, como observou Aronson e como podemos perceber nos exemplos de trabalhos premiados na PQ15, tem uma função diferenciada na encenação contemporânea, mesclando-se à cenografia e inserindo sentido a certas instaurações espaciais, como o *site specific* e o que chamaremos de *cenografias sensoriais*.

Também o teórico francês Patrice Pavis percebe esse novo “lugar” do som, ao afirmar que “[...] não se concebe mais o teatro como uma máquina de ver, e sim como um lugar de troca entre os componentes outrora separados do espetáculo (ator, som, texto)” (Pavis, 2013, p.100).

É relevante a análise de Pavis sobre o imbricamento da cenografia com a sonoplastia na peça de Marguerite Duras *La Bête dans la jungle*, (encenada em 2001 por Èric Vigner) quando identifica “cenários sonoros”:

Os cenários sonoros evocados pela trilha sonora e pelas iluminações transformam sutilmente a natureza e o estatuto ficcional dos lugares, a encenação gera uma sequência de cenários imateriais e cortinas de imagens cênicas em fuga constante. Dessa forma, a cenografia, perfeitamente senhora de seus procedimentos, trabalha com os meios da ilusão e da sugestão mais do que com materiais reais (Pavis, 2013: p.92).

Se Pavis fala de “cenários sonoros”, Pamela Howard vai falar de uma “paisagem sonora”. Para ela

Espaço e som são parceiros. Os cenógrafos precisam adotar o som com elemento visual na avaliação da qualidade de um potencial espaço cênico. Isso não é só pela audibilidade, mas pela capacidade de criar uma paisagem sonora, uma informação contextual aos espectadores que não precise ser repetida visualmente (Howard, 2015: p.43).

Howard afirma que o som, assim como a própria voz, faz um percurso através do espaço dramático. A autora sublinha a importância do som em um *site specific*, onde este pode assumir o lugar das mudanças de cena “movendo-se de modo fluente e elegante e deixando de ser uma trilha sonora ilustrativa para ser parte da própria arquitetura” (2015, p.43).

Um trabalho ou criação *site specific* é uma proposta artística concebida para um espaço específico, determinado previamente ou escolhido a partir do conceito do artista. A proposta ou intervenção deve se relacionar – dialogando ou em oposição – com o espaço para o qual a obra é projetada ou criada. Este espaço pode ser público, pode ser uma paisagem urbana ou natural, pode ser um edifício, um local fechado, pode ser qualquer lugar. Howard afirma que um trabalho

[...] *site specific* não significa que tudo tenha de ser realizado em um armazém do século XIX ou em uma fábrica abandonada, significa criar algo especificamente para aquele espaço – que pode ser um teatro propriamente dito (Howard, 2015: p.45).

O que vai identificar uma proposta de *site specific* é a sua relação única com este espaço determinado. O *site specific* também é um exemplo de uma prática contemporânea que está no limiar entre várias artes.

Vale revisitar um texto escrito por Aronson no início dos anos 1990 sobre a cenografia pós-moderna para identificar alguns processos utilizados nos palcos de hoje e fazer possíveis relações com análises de espetáculos franceses feitas por Patrice Pavis: “[...] a cenografia contemporânea compreende praticamente todas as formas de cenografia já utilizadas ou imaginadas” (Aronson, 2013, p.19).

Aronson (1991) afirma que a linearidade e a narratividade do século XX já não pertencem ao palco do século XXI. A partir das últimas décadas do século passado, o palco se transforma em um espaço de relações e justaposições. O autor aponta para uma ruptura consciente com a unidade dos elementos visuais do espetáculo, identificando-a como a base da cenografia pós-moderna. Esta falta de unidade se mostra na justaposição de elementos aparentemente incongruentes dentro da composição do palco: há uma colagem de tipologias, períodos e referências. Esta sobreposição teria a finalidade de “criar uma rede de referências dentro da mente do espectador que se estende para além do mundo imediatamente aparente da peça” (Aronson, 1991: p.18).

Pavis se apropria do termo *assemblage*, oriundo das artes visuais, para definir a

mistura de elementos e destacá-la como uma característica da encenação e da própria cenografia contemporânea. Ao analisar a encenação da peça *O livro da minha mãe*, por Alain Timar, afirma que:

[...] a cenografia é uma assemblage de elementos dispostos no espaço e no tempo [...] ao invés de uma obra de arte total ou, inversamente, de um distanciamento recíproco das artes, a encenação estabeleceu um jogo de ecos entre os significantes sonoros ou visuais, de passarelas entre o espaço e o tempo. O espaço e o tempo, a música e o texto, o presente e a lembrança, acham-se reunidos e misturados (Pavis, 2013: p.95).

Aronson faz uma alusão ao passado nestas camadas justapostas de referências. Ele considera que “[...] a presença do passado é fundamental a toda a arte pós-moderna” (Aronson,1991:p.12). O passado estaria presente na cenografia pós-moderna tanto através de técnicas cenográficas antigas como de qualquer material ou referência a um período histórico anterior utilizado para conceituar ou concretizar a espacialidade da cena. O autor também identificou a ausência de um foco narrativo predominante, mesmo dentro de uma única imagem.

A cenografia pós-moderna é descontínua e requer uma interrupção da percepção. Entretanto, para que a imagem/desenho tenha um impacto, os elementos contrastantes devem fazer uma conexão na mente do observador (Aronson, 1991: p.18).

Aronson mergulhou na cenografia norte-americana do século XX na tentativa de determinar características modernas e pós-modernas; Pavis colabora com seu olhar europeu, desenvolvido especialmente a partir da experiência do teatro na França, para identificar procedimentos contemporâneos na encenação e na cenografia. É possível perceber similaridades, guardadas as devidas proporções, na cenografia francesa e norte-americana do mesmo período, que remetem a práticas cênicas da atualidade. Recentemente, Aronson afirmou que a cenografia é uma arte que está lutando para se definir na sociedade contemporânea:

As tentativas modernas de envolver o ator num espaço escultural, as tentativas de destruir a quarta parede do teatro e em seguida de abandonar os tradicionais limites do palco, as mais recentes tentativas de dissolver a própria moldura que define o ato teatral, sugerem uma forma de arte que está lutando para se definir dentro da

sociedade contemporânea. Vivemos numa cultura do instantâneo, do temporário, do fragmentário, do polivalente, do intangível e do efêmero, do distante e do próximo. Uma cenografia que represente solidez, linearidade e continuidade – ou seja, coerência visual, física ou narrativa – não é apenas uma representação errônea do mundo atual, uma evocação nostálgica de uma forma moribunda de teatro, mas pode ser legível para um público contemporâneo. Estamos diante de uma `desmaterialização do palco'. Isso implica o desaparecimento do palco arquitetônico sólido, bem como a desintegração das técnicas e práticas cenográficas tradicionais, em grande parte como resultado das novas mídias e tecnologias digitais (Aronson, 2013: p.17).

As transformações pelas quais a cenografia está passando estão relacionadas ao próprio fazer teatral hoje, às demandas próprias da encenação atual. Embora não seja possível definir uma tipologia ou um padrão representativo da cenografia contemporânea, pela sua própria característica multifacetada e dinâmica, as similaridades encontradas nos estudos de Aronson, Pavis e Howard nos permitem perceber algumas tendências da cenografia contemporânea: a cenografia contemporânea é eclética, é descontínua (não há mais a busca moderna por uma unidade visual), apresenta uma sobreposição de referências de outros períodos, tipologias e obras, pode ser instaurada em todo e qualquer tipo de espaço, construído ou adaptado para ser um espaço cênico ou simplesmente utilizado como `palco' e está vivenciando uma inter-relação entre os aspectos espaciais, visuais e sonoros da encenação.

Até que possamos compreender o que o palco está refletindo hoje, muitas relações precisarão ser instauradas, e um vasto campo de pesquisa deverá ser percorrido.

REFERÊNCIAS

ARONSON, Arnold. Cenografia hoje. In: *A[il]berto. Revista da São Paulo Escola de Teatro* nº5, 2013.

Disponível em: <http://www.spescoladeteatro.org.br/revista-sp/revista-sp-alberto-05.php>. Acesso 15/12/2015.

ARONSON, Arnold. Postmodern design. In: *Theatre Journal* 43. The Johns Hopkins University Press, 1991. Disponível em http://www.columbia.edu/~apa4/pdfs/Aronson_pomodesign.pdf. Acesso 17/12/2015.

ARONSON, Arnold. Looking into the abyss. In: *Looking into the abyss: Essays of scenography*. Ann Arbor (USA):The University of Michigan Press, 2005.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Uma arqueologia das ciências humanas. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FOUCAULT, Michel. Outros Espaços. In: *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. 2.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. Coleção Ditos e Escritos.

HOWARD, Pamela. *O que é cenografia?* (Trad. Carlos Szlak). São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2015.

PAVIS, Patrice. A encenação contemporânea: origens, tendências, perspectivas. Trad. Nancy Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2013.

RATTO, Gianni. Cenografia. In: Enciclopédia Mirador Internacional V.3, p.2230-2237. São Paulo - Rio de Janeiro, Brasil: Encyclopaedia Britannica do Brasil Publicações Ltda, 1993.

CATÁLOGOS

Prague Quadrennial of Performance Design and Space / PQ-2015 - 2015.

WEBSITES

A floresta que anda: <http://christianejatahy.com.br/project/a-floresta-que-anda>

Quadrienal de Praga 2011: <https://pq11.wordpress.com>

Quadrienal de Praga 2015: <http://www.pq.cz/en/>

Quadrienal de Praga 2015: trabalho *Unified Stonia*: <http://www.pq.cz/en/program/estonia>

Quadrienal de Praga 2015: trabalho *Post-apocalypse*: <http://www.pq.cz/en/program/poland>

Quadrienal de Praga 2015: trabalho *The other side*: <http://www.pq.cz/en/galleries/2015/6/22/pq15-finland-student-section>