

O MUNDO É UM PALCO uma cenografia-arquitetura nas cidades

THE WORLD IS A STAGE
A set design-architecture in cities

Joana Angélica Lavallé de Mendonça Silva
Evelyn Furquim Werneck Lima



Joana Angélica Lavallé de Mendonça Silva
Professora substituta da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

Leciona no curso de Artes Cênicas/ Cenografia e Indumentária (EBA/UFRJ). Pesquisadora filiada ao Laboratório de Estudos do Espaço Teatral e Memória Urbana (UNIRIO/CNPq). Cenógrafa e Figurinista.

Evelyn Furquim Werneck Lima

Professora Titular da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)

Arquiteta, Professora, membro do Conselho do Patrimônio Municipal, RJ. Líder dos Grupos de Pesquisa “Estudos do Espaço Teatral” e “Espaço e Memória”. Publicou, entre outros livros, Arquitetura do Espetáculo (2000/ Prêmio Instituto de Arquitetos do Brasil).

Joana Angélica Lavallé de Mendonça Silva

Substitute Professor at Federal University of Rio de Janeiro (UFRJ)
Teaches at Performing Arts/Costume Design Department (EBA/UFRJ).
PhD student at the Graduate Program on Performing Arts at UNIRIO.
Member of the Laboratory of Theatrical Spaces Studies and Urban Memory (UNIRIO/CNPq). Set and Costume Designer.

Evelyn Furquim Werneck Lima

Full Professor at Federal University of the State of Rio de Janeiro (UNIRIO)
Architect, Professor, member of the Board of the Municipal Heritage of Rio de Janeiro. Leader of the Research Groups: “Theatrical Spaces Studies” and “Space and Memory Studies”. Published amongst other books Architecture for the Performing Arts (2000, Institute of Brazilian Architects Award).

RESUMO

No teatro e nas artes visuais, o espaço é evidente deflagrador da interrelação da obra com o observador, uma das questões centrais da arte em nossos dias. A cena contemporânea vem apresentando um interesse significativo pelos espaços não configurados como circuitos de apresentação artística, em busca de reativar a presença do sujeito no mundo, o que inclui modos renovados de ver as cidades. Com o intuito de detectar relações entre o espaço cênico no século XXI e o conceito de *site specificity*, analisamos a encenação de *Romeu e Julieta* do Grupo Galpão, dirigida por Gabriel Villela. O grupo mineiro percorreu inúmeros espaços urbanos com este espetáculo desde os anos 1990, entre eles os jardins do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 2012.

Palavras Chave: Espaço cênico; *Site-specific*; Grupo Galpão; William Shakespeare; Teatro Brasileiro.

ABSTRACT

In theater and in visual arts, space is an evident trigger to increase relationship between artwork and audience, one of the essential questions of art nowadays. The contemporary scene has a significant interest in spaces not purposely built, aiming to reactivate the presence of the subject in the world, including renewed ways of perceiving cities. To detect the relations between the 21st century places of performance and the concept of *site-specificity*, we analyzed the Galpão Group production of *Romeo and Juliet*, directed by Gabriel Villela. The Group from Minas Gerais performed this particular play in many different urban spaces since 1990, amongst them the gardens of the Modern Art Museum, Rio de Janeiro, in 2012.

Keywords: Scenic Space; Site-specific; Galpão Group; William Shakespeare; Brazilian Theatre.

O MUNDO É UM PALCO uma cenografia-arquitetura nas cidades

Joana Angélica Lavallé de Mendonça Silva
Evelyn Furquim Werneck Lima

*HAMLET - Não estas vendo nada ali?
RAINHA - Absolutamente nada, mas tudo o que há eu vejo.¹
(Shakespeare, Hamlet, Ato III, cena IV)*

De imediato, há o fato de historicamente contarmos com uma ampla tradição de colaboração de artistas visuais com o teatro. O artigo busca relacionar conceitos das artes visuais com estudos relativos ao espaço teatral, a partir de determinadas práticas estéticas em espaços urbanos. A cena contemporânea tem apresentado um interesse significativo pelos espaços não configurados de antemão como circuitos destinados à apresentação artística. Com o intuito de detectar relações entre o espaço cênico no século XXI e o conceito de *site specificity*, analisamos *Romeu e Julieta* do Grupo Galpão. O espetáculo foi concebido para as ruas a partir do texto de William Shakespeare e obteve grande sucesso de público de 1992 a 2012.

Como vontade utópica de reaproximação da obra de arte com o observador/espectador, pretende-se compreender como a poética da arte contemporânea busca reativar a presença do sujeito no mundo. Tanto nas artes quanto no teatro, o espaço pode deflagrar a intensificação da relação da obra com o observador/espectador, uma das questões centrais da arte na contemporaneidade. Ao buscar aprofundar as abordagens do espaço como campo de reflexão e de possibilidades de experimentação para as encenações atuais, verifica-se que as transformações no uso dos espaços da cidade apresentam potência de encontro e valorização da experiência humana.

A partir dos anos sessenta aconteceram transformações significativas acerca do papel e o lugar da arte. No âmbito do discurso da crítica, neste momento são detectadas aproximações entre as artes e o teatro por meio da ideia de ambiência. Após séculos de hegemonia espacial do teatro à italiana no Ocidente (também denominado *proscenium arch theatre*), com rupturas e experimentações realizadas ao final do século XIX e ao longo de todo o século XX, o século XXI nasceu permeado por novas experiências e releituras de modos de fazer teatro, o que inclui uma forte hibridização de linguagens.

¹ Cena IV, Ato III de *Hamlet*, de William Shakespeare, citado em *A transfiguração do lugar comum* de Arthur Danto (2010, p. 10).

Diversos modos de fazer teatro implicam diferentes formas de experimentação no uso dos espaços e da cenografia.

Assim como nas artes visuais, no teatro também se aplicam inúmeras práticas de interferência no espaço urbano. Utilizar os espaços públicos livres da cidade como lugar teatral tem sido uma prática de diversos grupos de teatro na atualidade. À semelhança de determinadas práticas das artes visuais, há a vontade de extrapolar o lugar físico institucionalmente consagrado à arte e esbarrar com a vida cotidiana. Em vários artigos, Silvia Fernandes (2010) tem contextualizado a existência de um movimento amplo de criação teatral a partir da expansão dos espaços em escala urbana, assim como da presença cada vez maior de uma intervenção direta no real como parte dos procedimentos performativos recorrentes.

Ainda com relação ao teatro, vale lembrar que estas práticas em espaços urbanos não são exclusivas da atualidade. Marvin Carlson (1989) em *Places of Performance* traça um percurso histórico do uso dos espaços urbanos por parte do teatro ocidental, e destaca a recorrência da relação deste uso com a semiótica dos lugares escolhidos para encenações. Este uso inicia-se na Idade Média, período em que as praças nas quais se situam as catedrais são o cenário de cortejos religiosos e de encenações dos Mistérios cristãos. A partir da Renascença, surge um “teatro de rua” que acontece à margem, de maneira paralela ao teatro oficial do interior dos palácios. No século XIX, este uso passa a corroborar a ênfase na ideia da “cor local” trazida pelos teóricos do Romantismo. Somente a partir dos anos sessenta passou-se a considerar os espaços livres e abertos da cidade como lugares propícios a um “teatro para o povo” (Carlson, 2012, p. 18). O autor assim finaliza o capítulo *The City as Theatre*:

[...] quase todo espaço identificável dentro da cidade pode se tornar um espaço para encenação. Por meio da encenação o espaço vai inevitavelmente adquirir algumas expectativas da semiótica do próprio teatro, mas, ao menos igualmente importante, trará para a experiência teatral as suas próprias conotações culturais e espaciais, as quais o produtor sensível procurará imprimir com efeito máximo no trabalho apresentado ao público (Carlson, 1989, p. 36-37).²

2 [...] demonstrates that almost any identifiable space within the city may become a performance space. Through performance it will inevitably take on certain of the semiotic expectations of the theatre itself but, at least equally important, it will bring to the theatrical experience its own spatial and cultural connotations, which the sensitive producer will seek to draw to maximum effect in the work presented to the public (Carlson, 1989, p. 36-37) (Trad. Evelyn F.W.Lima).

Por um longo período da história do teatro ocidental, o termo cenografia foi identificado com a representação pictórica de um espaço tridimensional. E virtude da amplitude que o termo atingiu, torna-se urgente sua necessidade de revisão. É fato que atualmente a cenografia não pode limitar-se a ser identificada apenas como instrumento de evocação de lugares, formas e objetos a serviço de um espetáculo. O conceito de “espaço encontrado”, por exemplo, referido por Ariane Mnouchkine e o Théâtre du Soleil no final dos anos 1980, já não cabe nesta definição, visto que se refere à escolha de um espaço não específico para o teatro para determinada encenação, cujas características de materialidade e reflexos dos usos anteriores são incorporados ao discurso cênico.

Seja em um espaço urbano, seja em um edifício teatral ou em prédios não específicos para o teatro, a cenografia tem o poder de transformar o ambiente. Para discutir a inserção de um espaço cênico na cidade, recorreremos à definição de lugar teatral. Segundo Pavis (2005a, p. 141), lugar teatral pode ser considerado a arquitetura do edifício teatral e sua inscrição na cidade, mas pode se referir também simplesmente a um local qualquer escolhido para a encenação. O autor enumera algumas tendências das pesquisas contemporâneas nessa área: a ruptura com a frontalidade, a aproximação do espectador da ação, a abertura do espaço de modo a multiplicar os pontos de vista para relativizar a percepção unitária e fixa, repartindo o público em volta e às vezes dentro do acontecimento teatral e por fim a desmaterialização da cenografia.

Para além das definições já bastante divulgadas, reflexões inusitadas foram apresentadas na *Prague Quadrennial*, que é a mostra internacional mais relevante do campo de estudos da cenografia e da arquitetura teatral. O evento acontece desde 1967 e reúne na capital da República Tcheca trabalhos de artistas e de escolas de arte do mundo. Passou a se denominar *Prague Quadrennial of Performance Design and Space* no intuito de contemplar a dissolução das fronteiras das categorias artísticas, tendo em vista abranger pesquisas relativas aos espaços e figurinos como práticas performativas.

Também nos anos 1960 tem início a utilização dos espaços urbanos para práticas da arte contemporânea, podendo-se observar a convergência entre arte e arquitetura, com derivações em torno da ideia de *site specificity* (*site oriented, functional site e non-site*). Estas partem da obra apresentada fora do local que lhe é institucionalmente consagrado, desta maneira tendo que levar em conta o local (*site*) na qual se instala. Neste uso, acentua-se o viés político, o que inclui o fato de se conseguir alcançar um

público maior do que seria possível no espaço dos museus e galerias e uma crítica mais contundente às instituições e à arte como objeto de consumo.

Site specific trata de uma arte fisicamente acessível, que altera a paisagem circundante de modo permanente ou temporário. Pela intervenção no espaço urbano, estas práticas investigam em primeiro lugar as relações entre a paisagem construída (a arquitetura e as suas dinâmicas sociais), as instituições artísticas ou de outra natureza e a prática artística. É possível afirmar ainda que estas obras remetem à noção de arte pública, que designa, em seu sentido corrente, a arte realizada fora dos espaços tradicionalmente dedicados a ela e pretensamente elitizados.

Por que razões ocorreu este movimento para fora do confinamento dos espaços construídos convencionalmente destinados à exibição de práticas artísticas? O que significa para o espectador e para o artista esta mudança de contexto, ao se deparar intencionalmente ou não) com uma prática artística em locais de passagem, lugares não necessariamente voltados à contemplação? Miwon Kwon (2008 [1997], p. 184) aponta a existência de uma sensibilidade relacional em certas práticas culturais para as quais convergem a arte e a arquitetura. Enfatizamos sobretudo as potências de encontro e a possibilidade de partilhar coletivamente experiências e memórias a partir de modos renovados de viver a cidade.

Embora formas contemporâneas de arte que respondem ao lugar para onde foram realizadas tendam a optar pela efemeridade, a arte *site-specific* apresentava prioritariamente propostas permanentes, como atestam algumas obras de Richard Serra nos anos 1980, como, por exemplo, o *Tilted Arc* em Nova York. O conceito de *site specificity* sofreu transformações e derivações relativamente simultâneas a partir do momento em que surgiram dificuldades e limitações para realizar suas práticas restritas a lugares específicos³.

Proposto e praticado pelo artista Robert Smithson, *non-site* pode denotar analogia entre lugares que guardam uma relação que a princípio não é de semelhança como, por exemplo, um mapa com uma localidade. Regina Melim (2004) o define como uma forma híbrida e desterritorializada de *site specific*.

Na obra *site oriented* a dimensão sócio-cultural prevalece em relação às dimensões físicas, e deste modo ela não está atrelada somente a um determinado

³ Esta obra de Richard Serra na Federal Plaza em Nova York provocou polêmica por que o artista recusou-se inicialmente a removê-la como queria a municipalidade, pois alegava que a obra só tinha sentido no local para o qual fora concebida (Kwon, 2008 [1997], p.168).

lugar. Tais obras podem ser transportadas ou reconstruídas em diferentes localidades, o que acaba por gerar o confronto com a necessidade de se produzir novos originais e estender a possibilidade da sua existência no tempo (Kwon, 2008 [1997], p. 173). Por outro lado, a ideia de *functional site*, desenvolvida por James Meyer (Cf. Kwon, 2008 [1997], p. 172), implica mobilidade e fluxo entre os *sites*, e conseqüentemente, inclui a multiplicação dos registros da obra que circulam através dos meios de comunicação, sobretudo os eletrônicos como a Internet.

Atentamos para a contribuição do pensamento filosófico existente em algumas destas práticas artísticas para repensar relações entre espaço cênico e cidade, já que, conforme já foi dito, assim como nas artes, no teatro contemporâneo também encontramos inúmeras manifestações de interferências no espaço urbano. Zalinda Cartaxo (2009) destaca nestas práticas a relação direta com a vida e a realidade cotidiana, tendo, muitas vezes, a cidade como *lugar* que media estas relações. A cidade é parte da obra, portanto questiona-se o lugar (literalmente falando) da obra de arte na atualidade. Examinamos estas questões a partir de um espetáculo já assistido e experimentado.

O ESPAÇO CÊNICO DO ESPETÁCULO *ROMEU E JULIETA* DO GRUPO GALPÃO E ALGUMAS APROXIMAÇÕES COM *SITE SPECIFICITY*

O espetáculo teatral do Grupo Galpão, *Romeu e Julieta*, com direção e cenografia de Gabriel Villela a partir da obra de William Shakespeare é o foco deste estudo. O diretor e cenógrafo optou por explorar os momentos cômicos do texto considerado trágico pelos estudiosos e concebeu a montagem como espetáculo de rua⁴, evocando referências estéticas do barroco mineiro, como alusão ao local de origem da companhia, e do circo-teatro popular (Lima, 2011, p. 81).

A primeira versão do espetáculo estreou em 1992 na cidade mineira de Ouro Preto, no átrio da igreja barroca de São Francisco de Assis. Esta montagem foi apresentada em diversas cidades brasileiras e fora do país ao longo de 1992 a 2012 e tornou o grupo nacionalmente conhecido.

4 Embora tenha sido concebido para ser um espetáculo de rua, ocorreram apresentações em edifícios teatrais, como as do Globe Theatre em Londres em 2000 e em 2012. A grande repercussão alcançada por *Romeu e Julieta* terminou por colocar Belo Horizonte em um circuito internacional de festivais de teatro de rua do qual anteriormente a cidade não fazia parte. Reestreado em 2012 em São Paulo e Rio de Janeiro, iniciando esta temporada de reestreias nas Olimpíadas Culturais em Londres no Globe Shakespeare's Theatre.

Sobre a cenografia desenvolvida a partir de concepção de Villela, Eduardo Moreira⁵ (2010, p. 95), ator e um dos fundadores do Grupo Galpão, relata que desde o início havia a certeza de que o espetáculo seria feito sobre o carro do grupo, uma Veraneio⁶, mesmo sem se ter ideia de que peça seria montada. Os atores procuraram explorar todas as possibilidades cênicas de utilização do veículo, que em muito colaborou para a inserção dos diferentes planos da cena elisabetana. Este uso de diferentes planos trazendo a sensação de desequilíbrio físico constante, o não enquadramento/fechamento da cena, e, primordialmente, a possibilidade de este espetáculo ser apresentado em qualquer lugar, p. até mesmo dentro de um edifício teatral.

O objeto “carro” como elemento principal desta cenografia (fig.1) reafirma a ideia de percursos e de mobilidade entre lugares e, ao mesmo tempo em que lembra as carroças medievais que transportavam as trupes teatrais mambembes (Lima, 2013, p. 14). Mambembe pode ser um lugar, um ator ou um grupo teatral, mas que, inevitavelmente, não é fixo, é volante. O verbete de Pavis (2005b, p.231) privilegia este aspecto: “Trupes mambembes [...] cruzavam antigamente a Europa realizando espetáculos populares em tablados. [...] se produziam sempre à margem dos teatros oficiais”. Este aspecto também remete à experiência do Grupo Galpão que desde os anos oitenta leva seus espetáculos a espaços urbanos diversos.



Figura 1 Cenografia de *Romeu e Julieta* do Grupo Galpão no Parque Madureira, Rio de Janeiro, 2012.

Foto Joana Lavallé

5 Eduardo Moreira, ator fundador do Grupo Galpão, em Galpão, uma história de encontros, relata o processo de criação de vários espetáculos do grupo. Em *Romeu e Julieta* ele interpreta Romeu.

6 Modelo de carro utilitário fabricado pela Chevrolet entre 1964 e 1994, muito utilizado como viatura policial e ambulância, era usado inicialmente pelo grupo para transporte de material cênico.

Nesta cenografia, transparece a imagem de cada cidade, espaço da realidade “contaminada” pelo cotidiano em diferentes *locus* de cada apresentação. Cada um deles passa a acolher/abrigar o espaço cênico do espetáculo, traço que é assimilado por meio do olhar do espectador que o rearranja no instante do evento. Nas palavras de Shakespeare em *As you like it*, “o mundo é um grande palco”.

A partir desta cenografia o espaço real é transformado. O espectador daquele local ativa memórias e reelabora esta imagem de cidade cuja percepção é reativada a partir da inserção de um espaço cênico. Remonta igualmente a um “cotidiano compartilhado” presente naquela paisagem previamente conhecida pelo espectador, cuja concretude não pode ser ignorada. Modifica-se a sua compreensão da paisagem a partir de uma ampliação da ideia de estar no mundo.

Detectamos algumas aproximações com a arte *site specific*, que de acordo com Julia Schulz-Dornburg (2002, p. 11), “procura enfatizar a percepção consciente do lugar e reiterar suas ligações temáticas com seu contexto particular.” Estas experiências são muitas vezes compartilhadas pela arte, pela arquitetura e por certas formas de criação teatral, como o espaço cênico de *Romeu e Julieta*. *Romeu e Julieta* é indissociável da experiência dos diversos lugares por onde passaram os atores, criadores e espectadores do Grupo Galpão. Imagens da cenografia são propagadas amplamente após a performance teatral, a partir de fotografias realizadas pelo público de diferentes cidades. Passam a circular amplamente mesmo entre pessoas que não assistiram ao espetáculo ou assistiram-no em outros locais.

O caráter discursivo de *site specificity* sobre o qual disserta Kwon (2008 [1997]) inclui estas e outras formas de registros e de acontecimentos como parte integrante da obra, que não se restringe àquele determinado evento no tempo. O site é “estruturado (inter) textualmente mais do que espacialmente, e seu modelo não é um mapa, mas um itinerário, uma sequência fragmentária de eventos e ações através de espaços, ou seja, uma narrativa nômade cujo percurso é articulado pela passagem do artista” (Kwon, 2008 [1997], p. 172).

Desdobra-se a obra também, por estas extensões que surgem nas relações que se instauram com o espectador. Nisto consiste o conceito de *funcional site*, que pode incluir ou não o lugar físico propriamente dito. Deve-se salientar o fato dos meios tecnológicos de registro adquirirem uma importância particular. Constrói-se e difunde-

se uma espécie de mosaico de memórias de imagens do espaço cênico de *Romeu e Julieta* em diferentes cidades, sempre com uma estrutura que se mantém fixa e que o caracteriza.

Outros desdobramentos e extensões surgem a partir das relações que se instauram entre o espectador e a obra. O documentário *Flor, minha flor* (1992-2012) apresenta depoimentos de quinze pessoas que presenciaram há vinte anos a apresentação do espetáculo na Praça do Papa, em Belo Horizonte, e que voltaram em 2012 para assistir a mesma peça, sentadas nos mesmos lugares. O documentário foi feito a partir de uma foto tirada em 1992 na qual aparecem essas pessoas.

Deste modo, a trajetória do espetáculo *Romeu e Julieta*, entre 1992 e 2012, e conseqüentemente a de seu espaço cênico, implica uma espécie de “sequência de ações”, noção que tomamos de empréstimo das derivações de *site-specificity*. De um lado, o caráter móvel e efêmero. De outro, a disseminação dessas imagens fabricadas pelo espectador partilha em larga escala a modificação de um espaço urbano, que passa a ser contemplado de uma outra maneira por conta da experiência de seu uso como espaço cênico.

A partir do *functional site* podemos pensar na circulação de espectadores dentro da área de cena após a apresentação (figs. 2 e 3) observando, experimentando, fotografando e abordando efusivamente os atores também como parte do impacto da obra em curso Neste momento, ainda mais contaminada pela realidade.



Fig. 2 Após a apresentação no MAM/RJ, 2013. Foto: Fabrício Pimentel



Fig. 3 Após a apresentação do Grupo Galpão nos jardins do MAM/ RJ, 2012. Foto: Fabrício Pimentel.

Em *The City of Collective Memory*, Cristine Boyer (1998, p. 74) entende que, p. "a forma arquitetônica da cena inserida no espaço urbano estabelece essa composição teatral como um ponto focal, uma espécie de truque da memória artificial, não apenas para espectadores ao acaso, mas para os cidadãos da própria cidade". Entretanto, ao mesmo tempo em que a permanência do espaço cênico é efêmera, ela evoca outros espaços teatrais que o precederam historicamente. Tempos e lugares que falam de outros tempos e lugares. *Romeu e Julieta* do Grupo Galpão, p. espetáculo montado em Minas Gerais encena a cidade de Verona na Itália do século XIV sendo Shakespeare, o autor do texto teatral, nascido na Inglaterra seiscentista.

A lógica pós-iluminista da nossa época passou a contestar a ideia (ainda corrente para o senso comum) da linearidade do tempo. Milton Santos (1994b) fala de tempos antigos que passam a coexistir e interagir com tempos recentes.

A obra *non-site* pode denotar uma analogia entre lugares que aparentemente não se assemelham, mas guardam uma relação entre eles. No caso do espetáculo do Grupo

Galpão, todas estas temporalidades e respectivas espacialidades convivem no momento do espetáculo. Poderíamos pensar que esta encenação e seu respectivo espaço cênico, em relação a uma arquitetura que originou aquela cena, de certo modo consiste em um *non-site* que atravessa o tempo? É possível propor o exercício de aproximar esta experiência teatral da lógica espacial do teatro elisabetano?

Em *Scénographies du Théâtre Occidental*, Anne Surgers (2009, p. 123) apresenta o conceito de cenografia-arquitetura no capítulo que trata do espaço da cena da época de Shakespeare. Para a referida autora, ambas estão intimamente imbricadas. A configuração de palco-plateia em níveis implica um modo de atuação em três dimensões, que privilegia a fisicalidade do trabalho dos atores. A forma circular da planta e o palco ao ar livre geravam proximidade e o contato com o público.

O pátio a céu aberto deixava entrever as diversas luminosidades e mudanças climáticas ao longo da apresentação. A arquitetura de amplas dimensões e o palco em *thrust-stage* mantinham proximidade com a plateia heterogênea que frequentava os teatros elisabetanos, e esta experiência em certa medida é reestabelecida nas ruas em *Romeu e Julieta* do Grupo Galpão (Lima, 2013, p. 15).

Sugerimos nomear “cenografia-arquitetura” o espaço da encenação de *Romeu e Julieta* do Grupo Galpão, à semelhança do edifício teatral elisabetano que é o espaço de origem desta dramaturgia (Surgers, 2009, p. 123). Esta estrutura prescinde de um edifício teatral que seja seu suporte físico e deste modo pode se instalar provisoriamente em lugares diversos.

O espaço cênico de *Romeu e Julieta* se desenvolve entre o específico e o não específico do local do acontecimento teatral. Situa-se no não específico do local de apresentação ao procurar reelaborar formas históricas do passado. No caso, o fato de tratar-se de uma encenação contemporânea da obra shakespeariana que faz uso de uma relação espacial proveniente do teatro elisabetano, como a área de cena em formato circular, a cena em diversos níveis e a proximidade física com o público, é um dado invariável.

Outra maneira de atuar no não específico é a evocação visual do local de origem da montagem, Minas Gerais, cujos elementos da cultura popular local são referenciados nos elementos cenográficos. É um traço autoral que se reproduz e se mantém em qualquer lugar, seja no Parque da Independência na cidade de São Paulo, seja no interior do *Globe Shakespeare's Theatre* em Londres.

A atuação do “específico” seria o fato de a paisagem real do entorno anexar necessariamente à imagem da cenografia (figs 1 a 5). Como se cada cidade se apropriasse a sua maneira do espaço cênico formado por esta síntese, aliado ao fato dos inúmeros registros fotográficos propagarem-na a cada localidade onde acontece uma apresentação. Uma cenografia permeável, na medida em que é formada pela soma de uma estrutura fixa que se mantém e é somada com as imagens das múltiplas cidades e seus diferentes públicos, visto que o entorno de espectadores também configura este espaço:

Especificidades, portanto, que não são mais da ordem única dos elementos físicos que constituem o lugar, tais como comprimento, profundidade, altura e textura de salas; escala e proporção de praças, edifícios ou locais públicos diversos, mas acrescidas de um complexo sistema formado por relações sociais, políticas e culturais, colocando a mostra uma série de elementos ocultos desses lugares escolhidos. Um inventário que, ao longo das últimas décadas e cada vez mais, tem sido incorporado como elemento constitutivo da obra (Melim, 2004, p. 16-17).

Ao examinarmos a apresentação em outubro de 2012, nos jardins do Museu de Arte Moderna (MAM) no Rio de Janeiro, um espaço urbano a céu aberto, por meio das fotografias, verificamos que o espaço da arte não é mais percebido como *tabula rasa*, p. trata-se de um espaço real. Localizados no Aterro do Flamengo, com projeto de Afonso Eduardo Ready, estes jardins integram o projeto paisagístico de Roberto Burle Marx e revestem um local de lazer ao ar livre bem próximo ao mar, elemento da paisagem natural cuja imagem é comumente associada à cidade do Rio de Janeiro e seus moradores.

A paisagem e os espectadores passam a constituir parte de uma cenografia sempre “atualizada” a cada apresentação. Santos (1994a, p. 72-73) define que “espaço é igual à paisagem mais a vida nela existente; e a sociedade encaixada na paisagem, a vida que palpita conjuntamente com a materialidade.” Esta estrutura cenográfica “móvel” e “vazada” permite que este ambiente, sua luminosidade, sua temperatura e espectadores acabem por integrá-la (fig. 4). O MAM e seu entorno no momento da encenação passam a fazer parte do espaço cênico proposto por Gabriel Villela em 1992 e posto ativamente em cena pelo Grupo Galpão entre 1992 e 2012.

Para quem assistiu o espetáculo, desde então ir aos jardins do MAM de algum

modo torna-se experiência que guarda rastros e memórias daquela performance teatral. A relação entre a arte e a vida cotidiana se estabelece como forma de aproximação com o espectador. A percepção do lugar e seus respectivos usos anteriores (local de passeio, museu que abriga obras de artes visuais) é modificada e reativada. Cabe também ao artista-cenógrafo produzir reflexão filosófica sobre a arte e a cidade, por meio do fazer artístico em curso. A cenografia realizada no espaço livre público pode ser uma maneira eficaz para o redimensionamento e a ressignificação da paisagem.



Fig. 4 Cena de Julieta em diálogo com a Ama, Jardins do MAM, Rio de Janeiro, 2012.
Foto Fabrício Pimentel.



Fig.5 Apresentação nos jardins do MAM, Rio de Janeiro, e o registros do público. 2012. Foto Fabrício Pimentel.

No caso do espetáculo, a cada apresentação em diferentes espaços urbanos, modifica-se a paisagem de modo permanente e de modo temporário. “Temporário” se pensarmos na presença física daquele espaço cênico naquele recinto aberto, no momento da apresentação e naqueles que imediatamente a antecedem ou precedem. “Permanente” se pensarmos na modificação da memória daquele lugar para cada espectador habitante da cidade.

Ao buscarmos diálogos entre arte, arquitetura e cenografia contemporâneas, percebemos que podem vir a ser “lugares para serem usados, sentidos e experimentados. [...] O observador é um participante ativo, sua percepção da obra está irrevogavelmente ligada à experiência sensual” (Schulz-Dornburg, 2002, p. 19). Sem pretender definir de forma conclusiva as hipóteses apresentadas, é importante atentar para inúmeras outras possibilidades de experiências de trânsitos entre as artes, a arquitetura e o teatro.

REFERÊNCIAS

ARGAN, Giulio Carlo. Arte, urbanismo e meio ambiente. In: *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

BOYER, Christine. *The city of collective memory: its historical imagery and architectural entertainment*. London: MIT Press, 1994.

BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. *Grupo Galpão: 15 anos de risco e rito*. Belo Horizonte: O Grupo, 1999.

CARLSON, Marvin. A cidade como teatro. *O Percevejo*. Revista de teatro, crítica e estética. Volume 4 n. 1 agosto-dezembro de 2012. p. 1-22.

CARLSON, Marvin. *Places of performance. The Semiotics of Theatre Architecture*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1989.

CARTAXO, Zalinda. Arte nos espaços públicos, p. a cidade como realidade. *Revista Percevejo online*, vol. 1, número 1 (2009)

DANTO, Arthur. *A transfiguração do lugar comum: uma filosofia da arte*. São Paulo, Cosac-Naif, 2010.

FERNANDES, Silvia. *Teatralidades contemporâneas*. São Paulo, p. Perspectiva, 2010.

HILDY, Franklin J. Arquitetura teatral histórica: história do teatro aplicada em três lições. In, p. *O Percevejo Online*, v. 4, n. 1, 2012 [Tradução de Evelyn F.W.Lima].

Hildy, Franklin, (2012) Colocando uma "cinta" ao redor do The Globe. Arqueologia e tamanho do teatro de Shakespeare. In: LIMA, Evelyn F.W. (org.) *Arquitetura, Teatro e Cultura*. Rio de Janeiro, p. Contracapa, p. 117-135.

KWON, Miwon. Um lugar após o outro: anotações sobre *site-specificity*. *Arte & Ensaios* 17. Temáticas. PPGAV, 2008, p. 166-187 [Tradução de Jorge Menna Barreto]. (1ª ed. *October* 80, 1997, p. 85-110).

LIMA, Evelyn F. W. New Paths to Theatre Architecture: A Brazilian Contemporary Performance at the Globe Theatre. Palestra proferida no TAWG/IFTR Barcelona, 2013. (manuscrito).

LIMA, Evelyn F. W. Le Groupe Galpão et le spectaculaire: L'exemple de Roméo et Juliette au Shakespeare's Globe Theatre. *Sociétés et représentations* v. 31, Paris, p. Publications de la Sorbonne, 2011, p. 79-86. Também disponível em www.cairn.info/revue-societes-et-representations-2011-1-page-79.htm. DOI, p. [10.3917/sr.031.0079](https://doi.org/10.3917/sr.031.0079). Acesso 15/05/2016.

MELIM, Regina. Entre a especificidade e a mobilidade do lugar. *Revista Número*, São Paulo, 2004, p. 16-17.

MOREIRA, Eduardo. *Grupo Galpão, uma história de encontros*. Belo Horizonte: Duo Editorial, 2010.

PAVIS, Patrice. *Análise dos espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

SANTOS, Milton. *Metamorfoses do espaço habitado*. São Paulo: Hucitec, 1994 (usei 1994 a).

SANTOS, Milton. *Técnica, espaço e tempo*. São Paulo: Hucitec, 1994. (Usei 1994 b).

SCHULZ-DORNBURG, Julia. *Arte e arquitetura: novas afinidades*. Barcelona, p. Editorial Gustavo Gilli, 2002.

Shakespeare, William. *Romeu e Julieta*. Tradução e introdução Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

SILVA, Joana Angélica Lavallé de Mendonça. *Espaços para Shakespeare no percurso de grupos teatrais brasileiros: Nós do Morro, Bando de Teatro Olodum e Galpão*. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) PPGAC: UNIRIO, Rio de Janeiro, 2014.

SURGERS, Anne. *Scénographies du théâtre occidental*. Paris: Armand Colin, 2009.

VIDEOGRÁFICAS

Flor, Minha Flor (1992-2012) Direção: Chico Pelúcio e Rodolfo Magalhães. Documentário, Cor, Digital, 23min, 2012, MG, Brasil.