

OLHANDO PARA O ABISMO

Arnold Aronson

LOOKING INTO THE ABYSS

Arnold Aronson

Tradução de Lidia Kosovski



Lidia Kosovski

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

Doutora em Comunicação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECO/UFRJ). Cenógrafa e Diretora de Arte. Leciona no Departamento de Cenografia e no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (PPGAC/UNIRIO). Criou e coordena o Laboratório de Investigação Cenográfica (LINCE/UNIRIO).

Lidia Kosovski

Associate Professor at the Federal University of the State of Rio de Janeiro (UNIRIO)

PhD in Communication at the Federal University of Rio de Janeiro (ECO/UFRJ). Set designer and Art Director. Teaches in the Department of Set Design and in the Postgraduate Program in Performing Arts at the Federal University of the State of Rio de Janeiro (PPGAC / UNIRIO). She created and coordinates the Laboratory of Scenography Investigation (LINCE/UNIRIO).



fonte: <http://arts.columbia.edu/theatre/faculty/arnold-aronson>

ARNOLD ARONSON

Professor da Universidade de Columbia desde 1991. Historiador de teatro, com especialização em cenografia e teatro de vanguarda. Obras mais importantes: Ming Cho Lee: A Life in Design (2014); The Disappearing Stage: Reflections on the 2011 Prague Quadrennial (2012); Looking into the Abyss: Essays on Scenography (2005); American Avant-Garde Theatre: A History (2001); American Set Design (1985); The History and Theory of Environmental Scenography (1981). Foi Editor da revista Theatre Design & Technology (1978 to 1988). Atualmente é co-editor de Theatre and Performance Design Journal. Editor de The Routledge Companion to Scenography (Routledge, lançamento em 2017).

ARNOLD ARONSON

Professor at Columbia University since 1991. Theater historian, specialized in set design and avant-garde theater. Most important publications: Ming Cho Lee: A Life in Design (2014); The Disappearing Stage: Reflections on the 2011 Prague Quadrennial (2012); Looking into the Abyss: Essays on Scenography (2005); American Avant-Garde Theatre: A History (2001); American Set Design (1985) and The History and Theory of Environmental Scenography (1981). Editor of Theatre Design & Technology (from 1978 to 1988). Co-editor of Theatre and Performance Design Journal Editor of The Routledge Companion to Scenography (Routledge Press, forthcoming 2017).

NOTA DA TRADUTORA

Tradução do capítulo Looking into the Abyss (ARONSON, Arnold. Looking into the abyss: essays on scenography. Ann Arbor, Michigan: University of Michigan Press, 2005, p. 97-113).

RESUMO

Teatro é, antes de tudo, uma arte visual. Olhando para o abismo examina as maneiras em que o teatro visual afeta a nossa compreensão do acontecimento dramático. Arnold Aronson, um historiador internacionalmente proeminente e teórico do desenho de cena, abre o ensaio com uma visão geral dos conceitos cenográficos, a partir da compreensão do fenômeno de apreciação da cena em comparação com que acontece com a observação do quadro de Velázquez *Las meninas*; daí caminhando, em especulações sucessivas, até chegar à concepção pós-moderna e ao uso de novas mídias pelo teatro contemporâneo. Abre um diálogo intrigante sobre o aspecto físico do teatro, de volta ao seu devido lugar: um elemento como parte integrante do espetáculo como a palavra falada. O que diz este pensador da cena inspira frequentadores de teatro a se tornarem mais conscientes de seu papel.

Palavras chave: Teatros; Encenação; Cenário

ABSTRACT

Theatre is, above all, a visual art. *Looking into the abyss* examines the ways in which visual theater affects our understanding of the dramatic event. Arnold Aronson, an internationally prominent historian and theorist of scene design, opens the essay with an overview of scenographic concepts, from an appreciation and understanding of the scenic phenomenon through a comparative analysis of what happens within the frame of Velázquez *Las Meninas*; then moving through successive concepts, until post-modern design and use of new media for contemporary theater. This opens an exciting dialogue about restoring the physical aspect of the theater to its rightful place: an element as integral to the show as the spoken word. The ideas of this thinker about the theatrical scene inspires theatergoers to become more aware of their role.

Keywords: Theaters; Stage-setting; Scenery

OLHANDO PARA O ABISMO Arnold Aronson

Tradução de Lídia Kosovski

Michael Foucault dedica o primeiro capítulo de seu livro *As palavras e as coisas: uma Arqueologia das Ciências Humanas* à análise das referências simbólicas visuais e às relações espaciais constituintes da conhecida obra *Las Meninas* de Velásquez, a partir da qual, inúmeras visões subsequentes da história da arte se basearam.

O que me parece notável em Foucault é a maneira pela qual a sua investigação sobre a imagem nos conduz à melhor compreensão das estruturas sociais e suas hierarquias de poder.

Las Meninas, assim como um grande número de outras pinturas, conta com uma série de aspectos que se aproximam do campo da cenografia: há personagens interagindo no interior da dinâmica espacial da obra que, por sua vez, é composta por elementos cênicos simbólicos representados pelo uso emblemático e emocional da cor e da linha. Um mundo criado nos é apresentado no qual seus significantes rogam por decodificação, ainda que seja pela simples razão de evocar o prazer de serem devorados pelo olhar. E isso não seria verdadeiro para grande parte do teatro? Não podemos considerar uma solução cenográfica – uma ambiência teatral – como um mergulho na floresta intrincada de símbolos, bem como a dinâmica espacial existente como um lugar a ser revelado? Onde estão os Foucaults, Arthur Dantos, os Clemente Greenbergs da cenografia?

Talvez a relativa ausência de tais análises acadêmicas ou de críticas à cenografia possa ser atribuída, pelo menos em parte, à instabilidade do objeto cenográfico. Primeiramente, se eu for apresentar uma cenografia para considerações de outrem, o que eu mostraria exatamente? Uma representação pictórica? Uma maquete? Uma fotografia de um cenário vazio? Uma foto em preto e branco ou colorida? A foto de uma cena com a presença de atores atuando? E sendo assim, como decidir qual o melhor momento da encenação a ser apresentado?



As Meninas (1656). Pintura de Diego Velázquez, o principal artista do Século de Ouro Espanhol. Ela está atualmente no Museu do Prado em Madrid.¹

A foto deve incluir apenas a cena, o palco (o qual deve ser enfatizado como uma obra de arte independente) ou deve incluir também o auditório (que deve enfatizar as convenções cênicas utilizadas)? Uma pintura, não importa o quanto ilusionista ou o quanto sagaz seja na representação do espaço, é sempre, por definição, um objeto bidimensional. Já o teatro, é uma arte do espaço com suas três dimensões. Podemos analisar precisamente o espaço de *Las meninas* porque ele foi cuidadosamente estruturado de acordo com as regras científicas da perspectiva; e, apenas a cenografia da Renascença Italiana funcionou de um modo equivalente à pintura, com seus arranjos

¹ A reprodução da tela de Velázquez não é publicada no ensaio original, mas a editoria da revista entendeu ser de grande auxílio à apreciação do texto. Fonte: http://galeriadefotos.universia.com.br/uploads/2012_01_20_15_44_431.jpg. Acessado em junho 2016.

perspectivados justamente dirigidos aos olhos do Rei. E ainda assim, ela incluía elementos tridimensionais.

O teatro, obviamente, é uma arte do tempo, acontece na duração. Outras artes enfrentam um processo orgânico de envelhecimento. A pintura de Velásquez não mudou em 350 anos, ao passo que um *set* teatral muda a cada minuto – seja por conta do movimento dos atores, das mudanças de luz e, frequentemente, com as mutações cenográficas propriamente ditas, que por sua vez também mudam em função da presença da audiência viva. (Há quem diga que a pintura se modifica em função do local onde está exposta. Que depende de seu contexto e de quem a observa. Isto é certamente verdadeiro e, deste ponto de vista, nota-se uma afinidade com o teatro. Qualquer pessoa que teve seu primeiro contato com um afresco através de uma estampa em um livro de História da arte, por exemplo, frequentemente se choca ao se deparar com a obra no seu local original. Mas, em geral, a pintura mantém-se como um arranjo delimitado por uma tela, e seus elementos formais permanecerão imutáveis enquanto a tela estiver íntegra. A Infanta de *Las meninas* não pode responder fisicamente ou psicologicamente pela reação dos espectadores no Prado, nem pode alterar a cada noite sua relação espacial com as outras figuras, objetos, ou elementos arquitetônicos retratados.

Finalmente, Velásquez criou pessoas, espaços, luz, roupas, mobiliário e arquitetura através da representação pictórica sobre a tela, onde nada é “real”; embora possamos facilmente ler o espaço e seus conteúdos em relação aos seus referentes reais. Isto significaria, em termos platônicos, a sombra da sombra. Por outro lado, o teatro é a única arte da representação que usa o próprio objeto a ser representado como significante. Em outras palavras, sobre o palco, uma mesa é representada por uma mesa; uma pessoa representada por uma pessoa e o espaço de um quarto representado pelo espaço de um palco. No entanto, se eu apresentar a foto de um cenário sobre um palco e tentar analisá-lo como Foucault analisa uma pintura, eu seria forçado a interpretar uma multiplicidade de sistemas sígnicos que por vezes estão em desacordo entre si. Embora a fotografia possa ser considerada um registro documental da realidade, o objeto documentado – o cenário – é um espaço tridimensional traduzido como imagem bidimensional e capturado em um instante. Este momento pode revelar alguma coisa sobre o cenário, tratando-se, no entanto, apenas de uma parte da construção teatral que, por sua vez, é de fato constituída por infinitas fatias temporais. (Mais uma vez

pode-se pensar que a pintura de Velásquez também captura apenas um instante, mas, quantos inúmeras horas, ou semanas, foram posadas, congelado no tempo, para aquele momento? Além do mais, a nossa análise deste caso não trata do espaço real ou de pessoas reais, mas de uma pintura que é um objeto em si mesmo; não há uma análise do aposento real retratado na pintura, mas da imagem criada por Velásquez. Já o equivalente seria analisar os elementos formais da fotografia e não o cenário retratado.)

E embora *Las Meninas* seja uma pintura, é teatral, e tem muito a nos dizer sobre a teatralidade do espaço. A pintura aparece com foco na jovem Infanta, mas retrata um artista diante de uma grande tela (da qual só vemos o verso) e este olha em nossa direção – ou aparentemente para outros sujeitos a quem não vemos. Outros membros da corte estão em primeiro plano, algum dos quais olhando fixamente para onde estariam os tais sujeitos não vistos e deste modo, aparentemente, olhando para nós. Uma pintura, assim como o palco é, inerentemente, um objeto de confronto e em oposição ao observador: a única maneira pela qual pode ser percebida é encarando-a – enfrentando-a frente à frente. Há algo agressivo em ambos: projetam-se em nosso caminho, impõem-se sobre o nosso espaço e demandam resposta. (Me permitam uma breve digressão. Muitas formas de rituais, teatros cerimoniais, performances celebrativas, festivais religiosos etc. tendem a ser processionais ou ambientais, considerando que o espectador seja incorporado de certa forma ao seu contexto de performance e seu grande mundo circundante; a confrontação é substituída pela integração. Mesmo o teatro grego antigo era um fragmento de um grande festival cívico, de natureza processional, embora curiosamente, quando a tragédia se formalizou, a procissão cívica culminou numa experiência de confronto – os espectadores sentados no Teatro de Dionísio frente a frente ao coro e aos atores sobre a *skéne* e a *orchestra*. O modo de confronto teatral é efetivamente uma forma ocidental moderna).

Na pintura e em grande parte das encenações teatrais, os espectadores encaram uma imagem ou um espaço bem delineado e de algum modo destacado do espaço circundante. Em alguns casos os personagens de uma pintura, assim como os de um palco, parecem não perceber a presença de um público, como um convite por uma resposta *voyeurista*, quando nós os contemplamos com uma dose de prazer culpado. Em outras situações, as figuras nos reconhecem, nos encaram, criando uma relação dialética para a obra artística – nós nos vemos sendo vistos, o que realmente significa que nós estamos vendo a nós mesmos vendo o outro. Além disso, quando as figuras

em uma pintura olham para trás, em nossa direção, como acontece em *Las Meninas* e várias vezes no teatro, existe uma extensão implícita do espaço visível na área virtual à frente da tela. Na pintura em perspectiva há um ou mais pontos de fuga, para onde convergem as linhas de visão. Tecnicamente isso também existe na pintura de Velásquez, mas, neste caso, o fundo escuro reduz a obviedade dos pontos de fuga. O próprio foco da pintura, uma espécie de ponto de fuga virtual, não é visível de fato, porque existe, aproximadamente, a partir do ponto de onde nós, espectadores, estamos situados. O ponto de vista de *Las Meninas* está nos nossos olhos. O que acontece quando mais de três séculos depois, nos encontramos envolvidos pela corte espanhola? Nós podemos fazer a mesma pergunta para qualquer peça teatral que implique a nossa presença no mundo fictício da performance. No momento em que somos reconhecidos por um personagem do palco (ou da pintura), a nossa própria realidade, a nossa própria presença, é de alguma maneira questionada. Se um ator me encara, eu também me torno um ator sobre o singular e frequentemente ficcional mundo do palco.

Foucault enfoca um elemento específico da pintura que pode não estar imediatamente aparente para o observador: na parede atrás do pintor, entre outras pinturas, há um espelho onde fracamente refletem-se os modelos do *portrait* sendo pintados. Presumivelmente, o Rei Felipe IV e a sua mulher, Mariana. Foucault observa que este espelho, em aparente desafio às leis da perspectiva, nada reflete do mundo visível da pintura, mas sim, reflete os sujeitos ostensivos da pintura dentro da pintura. Citando Foucault:

Seu olhar imóvel estende-se para fora da pintura, em direção àquela região, necessariamente invisível, que forma a sua face exterior, para captar as figuras que ali estão dispostas. Em vez de contornar os objetos visíveis, este espelho atravessa todo o campo da representação, negligenciando tudo o que pode ser captado neste sentido e restituindo a visibilidade do que reside fora do campo de visão (Foucault, 1994, p.7-8 [Trad. Lídia Kosovski]).

No teatro ilusionista, o auditório é um vazio para além do limite frontal do palco. No realismo da quarta parede, o teatro não existe. Se esse lugar – podemos chamá-lo de um espaço virtual? – é reconhecido plenamente pelos atores, e isto se dá sob a pretensão de que seja uma extensão do seu mundo, eles veem algo neste espaço que é diferente de um auditório, eles respondem a algo que não está lá. Nesta configuração, onde estamos nós? O que nos acontece quando somos substituídos por uma paisagem

virtual? Se um espelho fizesse parte deste cenário sobre o palco, o que refletiria – os espectadores ou o mundo virtual que é uma extensão ampliada do que se dá na cena?

(A etimologia, neste caso, nos confunde. *Auditorium*, de origem latina, significa, claro, o lugar de ouvir. Nossa palavra Teatro, no entanto, origina-se no vocábulo grego *Theatron* e significa *o lugar de onde se vê*. Este termo refere-se a uma ação dos espectadores, mas poderia referir-se logicamente ao espaço para onde os atores gregos olham enquanto enunciam o seu texto. Estes, portanto estariam olhando para o *lugar de onde se vê* ou um lugar da visão.)

Há hoje em dia um clichê de que o teatro é como um personagem quixotesco, “o espelho da vida humana, o modelo de boas maneiras, e a imagem da verdade” (Shakespeare, Hamlet, Ato III, cena 2). Similarmente, Hamlet declara “o intuito da representação [...], desde a sua origem até hoje, sempre foi o de exibir um espelho da natureza”. Os personagens numa peça, por exemplo, nos revelam algo sobre nós mesmos porque há algo que nos faz acreditar que nos vemos neles. As dores, alegria, amores e perdas que um personagem sofre numa experiência dramática, as tomamos como nossas. Olhamos para o palco e vemos nosso mundo refletido. Mas claro que isso é uma ilusão. Não somos reis, nem rainhas, nem seres sobrenaturais; não sorvemos frequentemente poções do amor; nem assassinamos nossos pais e, nem lamentamos a perda dos pomares de cereja; não ficamos, pelo menos literalmente, parados embaixo de uma árvore esperando Godot. Além disso, nosso mundo está submetido às leis newtonianas de tempo e espaço e o palco não. No nosso mundo cotidiano, não podemos, como no prólogo de Henrique V de Shakespeare, mover-nos “Aqui e ali [...] a saltar sobre o tempo, / Tornar a realização de muitos anos / em uma hora da ampulheta”. Mesmo a física einsteiniana não permitiria isso. Mas porque quando vemos este mundo distorcido, povoado de personagens que definitivamente em nada se parecem com a gente, ainda vemos a nós mesmos e ao nosso mundo? Como o palco é um espelho? O que ele reflete?

O simples ato de olhar, ainda que *voyeuristicamente*, implica numa reação recíproca, um retorno desta contemplação, e, portanto, uma ilusão de reflexo. Neste sentido o palco pode ser comparado ao que Nietzsche, em outro contexto, chamou de abismo. “Quem quer que combata monstros”, declara ele em *Para além do bem e do mal*, “deveria ver que, neste processo, ele não faz de si um monstro. Quando se olha longamente para o abismo, o abismo também olha de volta para você”. O que nos

faz lembrar de Platão ao banir o teatro (e todas as artes miméticas) de sua República por medo de transformar tanto o observador como o ator no monstro representado. Nós olhamos para o palco e ele nos devolve este olhar. Qual é a melhor definição de espelho? Mas um abismo sempre implica em algo nas profundezas, desconhecido, algo terrível. Olhar para o palco é olhar para um mundo de mistérios, mas também, eu acredito, um mundo de terror. Richard Wagner certamente compreendeu isto quando criou Bayreuth. Ao apagar as luzes pela primeira vez na história, ele eliminou não apenas cada espectador, individualmente, mas a própria plateia. A fim de sobreviver, esta teve de projetar-se naquilo que Wagner denominou como "fissura mística" (ou abismo místico) para o mundo ideal do palco. Ir ao teatro passou a significar o risco do perder-se de si.

Mas o espelho de *Las Meninas*, como Foucault aponta, não reflete o que logicamente deveria; não reflete o espectador. Como poderia? A pintura é fixa e o espectador está em permanente mutação. O espelho da pintura reflete um objeto para sempre ausente: um objeto virtual. Todos já vimos cenas nas quais havia espelhos sobre o palco. Na maior parte dos casos o espelho era tratado de modo a não refletir a plateia. A intrusão da plateia no mundo fictício (pelo menos formalmente) seria perturbadora. Além disso, o espelho, que obedece exclusivamente às leis da ótica, e não aos do cenógrafo, refletiria o lado inverso das peças do cenário e da mobília, refletiria os espaços de fora do palco, refletiria os eixos de luz nos olhos do público. Em outras palavras, um espelho funcional dentro de uma cena ilusionista revelaria os mecanismos ilusionistas, tudo aquilo que não faz parte da ilusão, mas a destrói. Portanto, sobre o palco, em grande parte dos casos, um espelho nada reflete; é uma peça vazia de decoração, ou possivelmente um elemento simbólico para a cena. É interessante notar que em cinematografia, o truque é filmar a imagem refletida no espelho, sem revelar a presença das câmaras. Há também um software gráfico que irá indicar automaticamente a reflexão em superfícies adequadas aos ângulos matematicamente corretos dentro das composições visuais previstas digitalmente.)

A presença de um espelho numa pintura nos força a pensar sobre o ato de refletir: nos força a pensar sobre a nossa relação com a pintura. Com o propósito de falar sobre o palco como uma forma de espelho, gostaria de usar um termo também cunhado por Foucault: heterotopia. Foucault identificou dois tipos particulares de espaços sociais: as utopias e as heterotopias. Utopias, explica Foucault, são ficções, idealizações, espaços

que não existem. “Elas apresentam a própria sociedade de uma forma aperfeiçoada, ele declara “ou é a sociedade invertida” (Foucault, 1986, p.24. [Trad. Lídia Kosovski]). Em um certo sentido, o mundo retratado no palco pode ser considerado utópico: é um lugar inexistente e ainda carrega, de acordo com Foucault, uma relação de analogia direta ou invertida com o espaço real da sociedade. A heterotopia, por outro lado, é mais próxima ao que o antropólogo Victor Turner chama de *espaço liminal*: um espaço que existe fora dos limites da sociedade ou dos comportamentos cotidianos. Turner discutia este conceito no que diz respeito aos movimentos de peregrinação e outros eventos rituais sociais. Foucault aplica este termo a locais como cemitérios, locais sacralizados, refúgios e jardins. O espelho, de acordo com Foucault, é um objeto especial que pode ser definido como um encontro entre a utopia e a heterotopia. O espelho é uma utopia “já que é um lugar sem lugar” – ele permite ao espectador ver-se onde não está; onde, de fato ele é pura ausência. Mas ele é igualmente uma “heterotopia na medida em que o espelho existe realmente, e que tem no lugar que ocupo uma espécie de efeito retroativo,” diz Foucault:

É a partir do espelho que me descubro ausente no lugar em que estou porque eu me vejo lá longe. A partir desse olhar que de qualquer forma se dirige para mim, do fundo desse espaço virtual que está do outro lado do espelho, eu retorno a mim e começo a dirigir meus olhos para mim mesmo e a me constituir ali onde estou; o espelho funciona como uma heterotopia no sentido em que ele torna esse lugar que ocupo, no momento em que me olho no espelho, ao mesmo tempo absolutamente real em relação a todo o espaço que o envolve e absolutamente irreal, já que ela é obrigada, para ser percebida, a passar por aquele ponto que está lá longe (Foucault, 1986, p.24 [Trad. Lídia Kosovski]).

Se compreendermos o palco como um espelho, então, ele passa a ser uma complexa combinação da foucaultiana utopia com heterotopia. Como o espelho, ele é um lugar real mas, diferente do espelho, o espaço visto do outro lado da cortina e da ribalta (os termos anacrônicos, os usamos para definir o limiar entre o chamado espaço real da plateia e o mundo fictício do palco) não é virtual, mas real. E ainda, em outro nível, não é mais real do que a imagem no espelho. Como um espectador, eu posso, teoricamente, atravessar o limiar do palco, mas ao fazê-lo, destruiria esse mundo. Na tentativa de passar através do espelho – a despeito de Alice – iria quebrá-lo. O mundo retratado no palco possui seu poder – sua realidade – somente enquanto não posso tocá-lo, enquanto não se possa nele entrar. É um mundo elaborado para o olhar, para o *voyeur*;

tocar é proibido. Existe, é claro, formas de teatro onde a fronteira é propositalmente rompida, em que os espectadores são convidados para o palco ou que os *performers* invadem a plateia. Mas essa é uma violação intencional e consciente do decoro, em alguns casos estas transgressões são cômicas, criando o riso que é realmente um riso de medo desta dissolução de fronteiras e, conseqüentemente, de uma segurança; em outros casos a transgressão é uma tentativa de dissolver as estruturas formais do teatro – isto quer dizer, da sociedade – com a finalidade de criar novos paradigmas. Esta ação é especialmente popularizada no teatro político dos anos 1960 e 1970, como das diversas produções do *Living Theatre* ou do *Performance Group*. A maioria de tais experimentos tiveram, na melhor das hipóteses, um sucesso limitado.

Como seremos capazes de nos reconhecer no espelho? Afinal das contas, no curso normal dos eventos cotidianos, não nos vemos a nós mesmos. O espelho, no entanto, nos retorna, em reflexo, um mundo conhecido. Os objetos que vemos neste espelho – elementos que compõem a nossa realidade espacial – são reconhecíveis. Eu olho para o espelho e vejo, digamos, um quarto; e é uma imagem deste quarto na qual me encontro em pé. A única imagem não identificável no reflexo é a pessoa olhando de volta para mim. Se tudo o mais no espelho pode ser identificado em correspondência ao espaço físico em torno de mim, então, aquela figura irreconhecível, situada no local físico equivalente ao meu próprio, deve ser eu. O palco teatral, é claro, não opera oticamente 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 ilusões metafóricas de um reflexo. Ao contemplar o palco como um espelho, o que nós frequentemente desconsideramos é que com o propósito de nos reconhecermos – ou o nosso mundo – devemos 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.

Os palcos das diversas sociedades são distintos um dos outros, e, ainda assim cada uma dessas sociedades percebeu seus teatros como reflexo do seu mundo. Vamos considerar os mais óbvios exemplos: a *orchestra* e a *skéne* do anfiteatro grego antigo; o palco arquitetônico da corte francesa do século XVII; a boca de cena do proscênio do século XIX que fechou a caixa ilusionista; a estrutura altamente esquematizada do Teatro Nô. Numa primeira visada, estes palcos têm apenas os elementos fundamentais

mais formais em comum. No entanto, cada qual refletiu algo sobre o entendimento da sua sociedade sobre o espaço. Cada espaço de teatro era entendido como um espelho de seu mundo particular. O espectador que olhava para a sua versão do abismo via a si próprio de volta.

Todas as vezes que vamos ao teatro, enfrentamos uma complexa experiência de decodificação. Primeiramente, devemos reconhecer que aquela demarcação do espaço se refere a um palco singular, e conseqüentemente que aquele espaço é, pelo menos metaforicamente, separado e distinto do espaço que ocupamos como plateia, mesmo quando este se encontra a poucos centímetros de distância e ocupa a mesma estrutura arquitetônica que a plateia. Devemos ser capazes de identificar como é o mundo criado no interior daquele espaço. Segundo, este mundo pode ser uma réplica. Este mundo pode ser alguma réplica de espaços conhecidos como um interior de uma casa ou um palácio, uma floresta, uma praça, uma rua. Essa ilusão pode ser criada com meticulosos detalhes ou evocando-se poucos elementos sugestivos. Mas mesmo sendo aparentemente um espaço abstrato, devemos ser capazes de compreendê-lo como um espaço no qual os personagens e os atores possam ganhar existência. Assim, um simples trono em um palco pobre, ou nu, pode ser tão evocativo de um palácio como uma elaborada recriação da sala do trono medieval; as mesas e cadeiras da Opera Beijing podem representar muito bem as montanhas, tanto quanto as ilusionistas bordas de gelo criadas por *Ming Cho Lee for K2*, há uns vinte anos. Mas, exatamente quando nós reconhecemos que uma coleção de marcas numa página é uma linguagem escrita, há que se reconhecer que os arranjos singulares do espaço são uma cena e, de algum modo, ao observar-se este arranjo, vê-se o nosso mundo.

Como que se parece o espaço, ou o mundo em que vivemos? Ou mais especificamente, com o que este espaço se parece, hoje? Como o vemos, como o reconhecemos, como o definimos? De acordo com Martin Heidegger, nós não reparamos na luz, mas apenas naquilo ela ilumina. Artistas – e com isso me refiro a artistas de teatro também – podem discordar. Mas isto só se dá deste modo porque fomos treinados, porque nos sensibilizamos para tal. O princípio subjacente, no entanto, permanece. O que vemos e como o vemos, é modelado pela nossa cultura. Então, como reconhecemos nosso mundo quando o vemos sobre o palco? O mundo refletido no palco no início do século XX parecia muito distinto daquele da metade do século XIX e diferente do que parecia ser no final do século XX. Eu posso dizer com certeza que daqui há cem anos, ainda

vamos ver novos mundos.

O desenvolvimento aproximadamente simultâneo da câmera e da imagem fotográfica, por um lado, e o campo da psicologia por outro, criaram tensões conflitantes na arte do século XIX. O advento da fotografia, naturalmente, incentivou a reprodução fiel dos aspectos externos da realidade. A crescente sofisticação das ferramentas científicas e o avanço do conhecimento do mundo e sua sociedade incentivaram uma cenografia que tentou a recriação fiel dos ambientes nos quais os personagens viviam. Por outro lado, a psicologia e suas disciplinas correlatas sugeriam uma realidade interior mais efêmera, menos vinculado ao visível e concreto, o que foi visto como algo mais verdadeiro.

A fotografia captura a complexidade do mundo tridimensional e representa-o na superfície bidimensional planar do papel. O palco teatral fez algo similar, também interpretando os objetos do mundo como imagem plana. Pode-se questionar a falta de novidade no argumento de que as imagens pintadas substituíram os objetos desde a Renascença. Isto é verdade, mas uma mudança significativa ocorreu no século XIX. Os cenógrafos da Renascença e do Barroco percebiam a distinção existente entre os seres humanos e a cena pintada. O ator atuava no proscênio, dividindo o mesmo espaço arquitetônico da plateia (às vezes literalmente, como nos teatros franceses e ingleses que permitiam aos espectadores sentar no palco). Mas já no século XIX, o ator foi afastado da plateia e aprisionado atrás do proscênio, passando a dividir o espaço de cena com a bidimensionalidade da pintura cenográfica. O diretor alemão George Fuchs do Teatro de Arte de Munique tentou estetizar tal tendência ao criar o chamado palco em relevo em que, deliberadamente, valorizava o contraste existente entre a tridimensionalidade do ator em relação à essência bidimensional da cenografia, num relevo escultural sobre um palco pouco profundo.

Foi Adolphe Appia, claro, quem bem compreendeu que o palco pictórico da era Romântica não era mais um espelho adequado ao nosso mundo. "Nossa atual cenografia é uma escrava da pintura [...] que pretende criar a ilusão de realidade", escreveu Appia em 1902. Mas, continua ele, "essa ilusão é uma ilusão, pela presença do ator que a contradiz" (Volbach/Appia, 1989, p.101). Appia entendia que a contradição fundamental entre o ator é, *ipso facto*, entre o "real" e o cenário ilusionista. Com Appia tivemos uma ruptura histórica na narrativa pós-renascentista. O objetivo científico de capturar a realidade do mundo visível pela sua representação não poderia coexistir com o ator

vivo, que não era uma representação, ou um corpo ficcional, mas um espécime real do mundo que conhecemos. Assim o ilusionismo visual, continuou bem sucedido apenas nos meios bidimensionais: a fotografia e o cinema. O palco teria que reinventar-se como ambiente adequado ao corpo real do ator.

O século XIX, que construiu estradas de ferro e canais para suportar a estrutura econômica da sociedade, foi um período de desenvolvimento de narrativas lineares. A representação cenográfica reforçou esse tipo de narratividade. A recriação do espaço implicou na recriação do tempo. A produção cenográfica do espaço promoveu a possibilidade de uma série de eventos em tempo real. Como foi notado mais tarde, o teatro, como a novela, poderia dar saltos sobre o tempo e o espaço, em poucas palavras, como aconteceu com o cinema, onde o editor produzia o mesmo efeito ao lançar mão do recurso de saltos nos cortes. Mas na experiência do dia a dia, o teatro teria que se submeter às leis da natureza. Um personagem que entrasse através de uma porta, teria que atravessar uma quantidade de espaço para alcançar a mesa. Isso tomava o mesmo tempo do palco que o seu equivalente do mundo real. O tempo poderia ser negado apenas por convenções como o fechamento de cortinas ou redução luminosa no escurecimento da cena, o que implicava na eliminação do espaço. O século XIX, tanto quanto a sociedade ocidental em geral, simultaneamente, estava focado na intersecção do Tempo e do Espaço.

Appia não eliminou o tempo do palco, claro. Mas, ao substituir a imagem ilusionista das superfícies pintadas por um espaço cênico escultural, enfatizou as qualidades rítmicas da duração do tempo sobre as qualidades lineares e narrativas. Os desenhos wagnerianos de Appia ainda faziam referência ao mundo externo ao palco, embora mais simbolicamente do que ilusionisticamente, mas o desenho de Hellerau para Emille Jacques Dalcroze anulou completamente o referencial imagético vigente e criou um mundo no palco constituído de elementos abstratos cuja força era oriunda da relação existente entre eles.

Esta foi uma das maiores mudanças na concepção de mundo no início do século XX. O mundo era visto não como um arranjo de espaços conectados, mas como uma acumulação de sítios autônomos relacionados entre si. Teríamos saído de um mundo sequencial para um mundo relacional. Mais uma vez Foucault nos apresentou pelo menos uma explicação de como as sensibilidades e percepções do momento teriam sido alteradas.

A grande mania que obcecou o século XIX foi, como se sabe, a história: temas do desenvolvimento e da estagnação, temas da crise e do ciclo, temas da acumulação do passado, grande sobrecarga de mortos, resfriamento ameaçador do mundo. E foi no segundo princípio da termodinâmica que o século XIX encontrou a essência dos seus recursos mitológicos. A época atual seria talvez de preferência a época do espaço. Estamos na época da simultaneidade, estamos na época da justaposição, do próximo e do longínquo, do lado a lado, do disperso. Estamos em um momento em que o mundo se experimenta, acredito, menos como uma grande via que se desenvolveria através dos tempos, do que como uma rede que religa pontos e que entrecruza sua trama. Talvez se pudesse dizer que certos conflitos ideológicos que animam as polêmicas de hoje em dia se desencadeiam entre os piedosos descendentes do tempo e os habitantes encarniçados do espaço (Foucault, 1986, p.22).

Parte das razões desta mudança foi o marcante desenvolvimento tecnológico deste período. Desde aproximadamente 1880 até o começo da 1ª Guerra Mundial, o mundo testemunhou o advento do telefone, raio X, cinema, bicicleta, automóvel e avião, todos eles teriam em comum o reordenamento da percepção do tempo e do espaço. A mudança perceptiva foi dada a partir de uma base intelectual da teoria da relatividade de Einstein, que não só transformou a física, como entrou na consciência popular também. As inovações sociais e artísticas que emergiram desta rede de avanços acumulados incluíam um fluxo de nova consciência, psicanálise e o cubismo. Neste sentido todas as concepções de mundo mudaram. E assim a pintura do palco teve que mudar também.

Em um marcante curto espaço de tempo, Appia, Gordon Craig, Oskar Strnad, Robert Edmond Jones, e diversos outros designers, despojaram o palco dos aparatos do século XIX e iniciaram um processo de representação do palco como um sítio fisicamente independente que enfatizava a sua espacialidade.

Dois teóricos que tiveram um significativo desenvolvimento do palco: Antonin Artaud e Gertrude Stein. Em *O teatro e seu duplo*, Artaud declara:

Antes de mais nada, pretendemos basear o teatro tendo como ponto de partida o espetáculo e, nele introduzir uma nova noção de espaço utilizado em todos os níveis possíveis e em todos os graus de perspectiva, em profundidade e altura e, dentro deste conceito, uma idéia de tempo específico será adicionado ao movimento (Artaud, 1958, p. 124 [Trad. Lídia Kosovski]).

Esta declaração é frequentemente considerada como um arauto a anunciar os

futuros *Happenings*, teatros ambientalistas e a emergência dos teatros não frontais. Isto é verdade, mas Jacques Derrida, em seu ensaio "O teatro da crueldade e o fechamento da representação", explicou o texto em termos de rejeição de noções do século XIX de tempo e espaço.

O palco não funcionará mais como a repetição de um presente, não irá mais re-presentar, aquilo cuja plenitude exista em outro lugar e anterior a ele [...] num presente cuja plenitude seria mais velha do que ele [...] não representação é, portanto, a representação original, significa, também, a revelação de um volume, de um ambiente multidimensional, e de experiências que produzam o seu próprio espaço. Espacializar, isto é, a produção de espaço que o discurso não poderia condensar ou compreender [...] deste modo recorre a um tempo que já não é o da chamada linearidade fônica (Derrida, 1978, p.237 [Trad. Lídia Kosovski]).

Gertrude Stein, buscando uma alternativa para a narrativa, começou a explorar o teatro "Do ponto de vista de imagem e som e suas relações com a emoção e no tempo, e não em relação à história e ação". Como resultado, ela concluiu que qualquer coisa que não fosse uma história poderia ser encenada. O foco nas unidades da teoria dramática neoclássica foi tentado para controlar as relações de tempo/espaço e ação dentro da estrutura dramática. No drama neoclássico, o tempo determinava o espaço, que, em contrapartida, limitava a ação física. Stein compreendeu que o teatro seria um fenômeno espaço-temporal, mas ela começou a divorciar estas duas estruturas. O público traz para o teatro outros mecanismos de percepção possível e necessidades emocionais que não exigem uma narrativa ligada a considerações temporais e espaciais. O resultado foi denominado como *drama-paisagem*. As estruturas básicas das *peças-paisagem* eram uma das relações de justaposição, em detrimento do fluxo linear da narrativa convencional.

A paisagem tem a sua organização e afinal uma peça tem que ter a sua organização e estar em relação uma coisa com a outra coisa e como a história não é a coisa já que qualquer um está sempre contando alguma história então a paisagem não se movendo mas estando sempre em relação, as árvores com as montanhas as montanhas com os campos as árvores entre elas qualquer pedaço dela com qualquer pedaço de céu e então cada detalhe com qualquer outro detalhe, a história só tem importância se você gosta de contar ou gosta de ouvir uma história mas a relação está lá de todo modo. E sobre essa relação eu queria fazer uma peça e eu fiz, uma porção de peças (Stein, 1935, p.125 [Trad. Inês Cardoso]).

Stein esclarece a ideia do *drama-paisagem* através da metáfora da viagem de trem em contraponto à viagem de avião. No primeiro caso, um motorneiro olhando pela janela vê uma série de imagens que passam em sequência na medida em que o trem avança no seu percurso. Assim que as imagens passam, o motorneiro se recorda do que acaba de passar e simultaneamente antecipa o que está por vir. Em contraste, o passageiro do avião olhando pela janela vê toda a paisagem abaixo num instante único. Como numa paisagem pintada, o observador está livre para olhar para os elementos específicos dentro da paisagem à vontade e em qualquer sequência. Uma imagem inteira (complexo de ideias) poderia ser apreendida imediatamente. Stein propôs um teatro com uma estrutura equivalente à paisagem onde os parâmetros e conteúdos podem ser determinados pelo artista, mas o método e a organização da visão e do processamento das informações são largamente controlados pelo espectador. A experiência do espectador tornou-se mais contemplativa ou meditativa do que a experiência corrida do drama linear; relações recolocadas sequencialmente.

A linearidade e a narratividade do século XX evaporaram do palco porque o mundo em que se refletiam já não mais estaria baseado em estruturas sequenciais, temporais. 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 algum espaço detalhadamente. O palco seria um espaço de relações e justaposições. Em nenhum outro lugar seria mais evidente perceber este fato do que no trabalho de Robert Wilson. Com a reconhecida influência de Gertrude Stein, Wilson criou literalmente a paisagem ou talvez *dreamscapes*. A cena wilsoniana tornou-se um lugar para imagens surrealistas, fantasmas, movimentos repetidos. Wilson tornou-se famoso não só por conta das suas composições visuais (o conhecido *Teatro de Imagens*), mas pelo seu tempo glacial em produções de duração prolongada. O tempo, aparentemente paralisado em seu trabalho inicial, e a percepção temporal, tornou-se desorientadora e distorcida. Em Wilson o espaço e o tempo convivem, mas quase em oposição.

Wilson resume a noção foulcautiana da época de espaço. A força do teatro de Wilson deriva-se da justaposição das imagens assim como a repetição de ações que preservam o que Gertrude Stein chama de *presente contínuo*. Há raros movimentos lineares nas

óperas de Wilson. Wilson costuma ser diretamente comparado aos surrealistas, mas eu também argumentaria que a sua combinação da suspensão do tempo com as imagens espaciais e criações imagísticas são, de fato, a equivalência teatral do cubismo: nós teríamos o luxo de contemplar os objetos/pessoas/movimentos de muitos ângulos que normalmente seriam inacessíveis em uma organização temporal padrão.

Richard Foreman iniciou uma aproximação similar do tempo, mas a sua apresentação do espaço sempre foi mais confinada. Foreman preocupava-se com a manipulação do espaço e a relação do espectador com o espaço do palco. Enquanto existia sempre uma qualidade quase que intocável e sucinta nas obras de Wilson, Foreman antecipou no final do século XX a preocupação com o caos. Isto ajuda a localizar a abordagem de Foreman em alguns contextos históricos. Na idade Média, por exemplo, os lugares teatrais se apresentavam simultaneamente, mas havia uma estrutura linear conduzindo a narrativa. Cada espaço isolado era discreto dentro da grande estrutura do palco medieval. Desde a Renascença até o século dezenove, os lugares eram apresentados sequencialmente, cada imagem sendo minuciosamente removida da vista abrindo caminho para a próxima imagem ou local – como um quadro negro que está sendo apagado. Mas as produções de Foreman são cada vez mais desordenadas em palcos preenchidos por detritos de imagem e ação. Imagens e ideias não são eliminadas e sim empilhadas uma sobre as outras. É um mundo em camadas, tanto temporais como espaciais. Ainda que Foreman tenha pavimentado o seu caminho para o teatro pós-moderno nos Estados Unidos, há uma sensibilidade fundamentalmente romântica em suas peças – que são, afinal, sobre a mente do artista.

Parte da definição de Foucault sobre heterotopia é que esta contém uma multiplicidade de espaços. O sentido tradicional de palco, claro, contém os múltiplos espaços e a sua potência reside na sua condição de ser um sítio que reúne todos os espaços possíveis, reais e imaginários. Mas existe sempre um senso de singularidade no palco. O palco, que por definição é um enquadramento do espaço, cria uma impressão de si como um espaço unificado. A tecnologia, no entanto, encontrou um caminho para apresentar a multiplicidade de sítios e locais simultaneamente através do vídeo e da presença de inúmeros monitores no palco. O vídeo perfura o espaço-tempo contínuo do palco. Assim como o espelho de Velásquez em *Las Meninas* permite que o mundo além do enquadramento penetre no espaço pictórico, assim o monitor de vídeo autoriza a presença de outros espaços – e, significativamente outros tempos – no tempo-espaço

da cena. Nos Estados Unidos, o grupo mais bem sucedido no uso da tecnologia é o *Wooster Group*, cujas experiências particulares com o vídeo são a tentativa de capturar múltiplos tempos e lugares num quadro único ou re-presentar a imagem visível em si como um ato de deslocamento através do re-enquadramento. Ao mesmo tempo o Grupo cria o que eu chamo de uma *espacialidade porosa*. Em várias das suas produções os espaços fora do palco e no palco se aliam, como atores fora do palco que são vistos em monitores dentro do palco. O palco, de fato, frequentemente, traz um abismo vazio na produção *Wooster Group*, e é a margem e o invisível que são preenchidos com ação. Os monitores de palco fornecem visões fugazes de fragmentos daquilo que lhes é ausente. A questão que emerge – é a imagem pré-gravada do objeto “real” que é visto no monitor ou são as imagens de atores ausentes que estão sendo transmitidas em tempo real? O *Wooster Group* reconhece a estética movediça da nossa era, na qual imagem e realidade estão sempre interagindo e a realidade é uma ideia fantasmática e, em última análise sem sentido.

Edward W. Soja em *Postmodern Geography (Geografia Pós-moderna)* aponta para o fato de que o “procedimento de modernização é um contínuo processo de reestruturação social periodicamente acelerado, a produzir recomposições significativas das relações existências de espaço/tempo através de formas concretas”(1989, p.125 [Trad. Lídia Kosoviski]. As ideias de Foucault sobre heterotopias como a espacialização da história (ele compreende a maior parte da filosofia estruturalista de meados do século XX, por exemplo, como uma construção espacial; ele observa relações sincrônicas de práticas sociais ou culturais distintas que, em vez de uma visão causal da história – i.e. linear ou sequencial – postula as justaposições espaciais) que foram desenvolvidos na década de 1960. Isto significa que ele descreve o modernismo tardio. Mas o mundo mudou desde então. Como se apresenta agora? Se o palco é um reflexo do mundo, o que reflete atualmente?

Se o século XX foi, de fato, a época do espaço, o XXI talvez seja o do caos e da incerteza. O princípio da incerteza de Heisenberg, que nos chega como uma metáfora para as escolhas da atualidade – substituindo os princípios da relatividade einsteiniana – postula que não podemos conhecer uma partícula subatômica, assim como a sua localização e seu movimento simultâneo. Enquanto nós observamos um objeto surgem infinitas possibilidades – o próprio processo de observação pode causar alterações, ou mesmo destruí-lo. O mais importante durante a nossa observação não é o alcance de

uma verdade e sim a captura de se essência que elimina todas as outras potencialidades. O palco é algo como o famoso dilema do gato de *Shrödinger* (*Shrödinger's cat conundrum*)². Em seu raciocínio teórico, demonstrando os princípios dos mecanismos quânticos, Shrödinger postula que um gato colocado dentro de uma caixa seria morto pelo gás cianeto que seria liberado, se um átomo em particular deteriorasse no prazo de uma hora. Até que a caixa seja aberta, o gato, sugere Shrödinger, não está vivo nem morto, mas inclui todas as possibilidades. O teatro em essência é uma caixa de Shrödinger. Enquanto a cortina não se abre, existem todas as possibilidades. Uma vez que a peça comece, o gato, esteja onde estiver, está morto ou vivo. A abertura da cortina (ainda que metaforicamente) revela o gato. Mas eu acho que estamos mais confortáveis com potencialidades e falta de certezas.

Nós do teatro, protetores desta arte anacrônica, tentamos valorizá-la pelas suas únicas qualidades: sua vivacidade, sua presença, sua espiritualidade. Mas alguma coisa fica deslocada da consciência contemporânea. As ideias de *realidade virtual* e *cyber espaço* sugerem uma mudança de percepção da ontologia fenomenológica. O mundo não é mais conhecível nem tangível. O espaço abriu caminho para a web que não requer dimensões, forma ou até mesmo uma continuidade temporal. A visualidade não é confiável. Jean Luc Godard comentou certa vez que um filme é verdadeiro 24 vezes por segundo. Mas, atualmente, o filme é uma gravação de manipulação digital. As verdades reveladas em *Matrix* ou *Crouching Tiger, Hidden Dragon* (O tigre e o dragão: a espada do destino) não são as verdades a que Godard se refere. Não se baseiam na correspondência entre o mundo real e a imagem capturada pela lente.

Diz-se que certos aborígenes costumavam ficar com medo das fotos registradas pelos antropólogos por que pensavam que o registro da sua imagem significava a captura da alma. A utilização da tecnologia pelo *Wooster Group*, creio eu, baseou-se em temor similar. Eles experimentaram o desaparecimento de suas presenças no palco substituindo-as pela sua re-presentação em vídeo, pelo medo da perda de si mesmos como artistas. Mas as gerações mais recentes não sofrem do mesmo temor. De fato, é justamente o oposto. É a mediação do ator vivo que parece real. O ator imediato, tridimensional, simplesmente não é compreensível, não pode ser "lido", nem reconhecido. As questões para nós, então, são, como o teatro – um acontecimento inerentemente fenomenológico – reflete de volta uma iconografia derivada de um

2 [Nota da editora] Para uma explicação mais científica, ver <http://news.nationalgeographic.com/news/2013/08/130812-physics-schrodinger-erwin-google-doodle-cat-paradox-science/>; Para uma demonstração lúdica, ver <https://www.youtube.com/watch?v=IOYyCHGWJq4>

mundo intangível e não físico. O que nos olha de volta do abismo agora?

Se Velásquez estivesse pintando hoje, ele seria substituído por um monitor? Será que a corte estaria encarando um monitor e não a nós? A imagem tangível e estática da pintura seria substituída por uma imagem de vídeo?

NOTA DA TRADUTORA

As traduções dos textos, feitas por Lídia Kosovski, foram feitas a partir dos originais citados por Aronson, que constam da lista de referências a seguir.

REFERÊNCIAS

ARTAUD, A. *The theatre and its double*. Trans. Mary Caroline Richards. New York: Groves Press, 1958. p. 124.

DERRIDA, J. *Writing and difference*. Trans Alan Bass. Chicago: Chicago University Press: 1978, p.237.

FOUCAULT, M. Of Other spaces. *Diacritics* 16 (spring 1986), p. 24.

FOUCAULT, M. *The order of the things*. New York: Vintage, 1994, p.7-8.

SHAKESPEARE, W. *Hamlet*. Tradução de Millor Fernandes. Ato 3 cena II. Site do Millor

SOJA, E. W. *Postmodern Geographies*. London: Verso, 1989. p. 125.

STEIN, G. *Lectures in America*. New York: Random House, 1935, p.125. Tradução Inês Cardoso In: *Revista ensaia* disponível em <http://www.revistaensaia.com/#!-blank-15/cxv3>

VOLBACH R. Walther. *Adolphe Appia: Essays, Scenarios and design*. Trans Walther R. Volbach. Ed. Richard C. Beacham. Ann Arbor: UMI Research Press, 1989, p. 101.