

**UNIRIO – UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO**  
**CENTRO DE LETRAS E ARTES**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS**  
**MESTRADO EM ARTES CÊNICAS**

**PAULA VILELA E SOUZA**

**MÚLTIPLOS OLHARES: POSSIBILIDADES DE ANÁLISE DA  
CENOGRAFIA E ESPACIALIDADE CÊNICA DA CIA DOS ATORES**

**RIO DE JANEIRO**

**2013**

**PAULA VILELA E SOUZA**

**MÚLTIPLOS OLHARES: POSSIBILIDADES DE ANÁLISE DA  
CENOGRAFIA E ESPACIALIDADE CÊNICA DA CIA DOS ATORES**

**Dissertação apresentada à Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, como parte das exigências do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, para obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.**

**Linha de Pesquisa: Métodos e Processos da Criação Cênica.**

**Orientadora: Lidia Kosovski**

**RIO DE JANEIRO**

**2013**

Para Gustavo.

## AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Andréia e Ignácio, pela acolhida permanente e pelo olhar carinhoso para minhas empreitadas pelo caminho do teatro;

À minha irmã Laura, pelo exemplo de dedicação e paixão pelo universo acadêmico e suas possíveis construções;

Ao Gustavo, meu querido companheiro, por dividir comigo seus caminhos, desvios e descobertas.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal do Nível Superior (CAPES), pelo auxílio concedido para o desenvolvimento deste trabalho.

À Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas (PPGAC), aos seus funcionários e professores.

Aos atores Marcelo Olinto e César Augusto, membros da Cia dos Atores, pela disponibilidade e pelas contribuições valiosas em relação aos procedimentos realizados na Cia.

Ao Brenno e à Amanda, funcionários da Cia dos Atores durante o período de desenvolvimento desta pesquisa, pela abertura e disponibilidade em relação ao acervo do grupo.

Ao Fábio Cordeiro, pelo apoio e pelas conversas iluminadoras durante o início da trajetória de pesquisa.

Ao designer Marcelo Lipiani, responsável pela reforma da sede da Cia dos Atores, por sua contribuição técnica e pela conversa interessada e generosa em relação à arquitetura e suas possibilidades.

Aos professores Gilson Motta, Rosyane Trotta e Zalinda Cartaxo, pelas contribuições valiosas e pelo olhar cuidadoso para com esta pesquisa desde seus desdobramentos iniciais na banca de qualificação. E, em especial, a Gilson e Rosyane, por acompanharem essa caminhada até o presente momento do desenvolvimento deste trabalho.

Aos colegas da turma de mestrado, pelas conversas, dúvidas, estímulos e colaborações constantes durante todo o percurso de aprendizado e amadurecimento desta pesquisa.

À minha orientadora, Lidia Kosovski, pelo olhar atento, cuidadoso e sempre generoso. Por me conduzir por esta pesquisa e por me permitir aprender e realizar escolhas. Sua inteligência, sabedoria, ética e talento artístico me guiaram durante todo o percurso desta pesquisa. Sua dedicação e trabalho serão sempre referenciais fundamentais para a continuidade do meu percurso pelo teatro e pela cenografia, aprendendo com ela a construir um olhar responsável, sábio e poético.

A todos, muito obrigada.

Vimos que uma destruição não basta; temos necessariamente de criar nosso próprio discurso e novas convenções que venham a ser significativas e que, por sua vez, necessitem ser desfeitas.

Kate Nesbitt

## RESUMO

A presente pesquisa procura investigar os procedimentos da cenografia contemporânea a fim de compreender seus mecanismos e a possibilidade de uma análise ampliada, a partir de artifícios que se instauram desde o processo de criação do espetáculo, até seus desdobramentos no palco e na relação com o espectador. Partindo do estudo de caso de dois espetáculos da Cia dos Atores, grupo teatral carioca interessado em ampliar as possibilidades de construção e desconstrução de um espetáculo como jogo metalinguístico e como possível exercício do fazer teatral, este estudo procurou traçar caminhos possíveis para a compreensão da cenografia e da escrita cênica, - além de sua interação com os outros diversos elementos da cena -, a fim de instrumentalizar o olhar como potência não apenas analítica, mas também constitutiva do espetáculo. Nesse sentido, a fim de traçar um jogo dialético entre a apreensão do espetáculo e possíveis construções a partir da recepção do mesmo, procuramos desenvolver questões que possibilitem novas expansões dentro do campo da análise e da criação cenográfica. Olhar é aprender e também construir. Dessa maneira, a partir dos espetáculos “A bao a Qu”, dirigido por Enrique Diaz em 1990, baseado no conto de Jorge Luís Borges, da obra intitulada “Livro dos Seres Imaginários”, e de “Ensaio.Hamlet”, também dirigido por Diaz em 2004, e baseado na obra clássica de Shakespeare, procuramos traçar um percurso entre a construção cenográfica, sua apreensão e os mecanismos que, advindos dessa apreensão podem instaurar novas compreensões e discursos para o aprendizado e o fazer cênico e cenográfico.

Palavras-chave: Cenografia Contemporânea, Cia dos Atores, focalização do olhar.

## **ABSTRACT**

This research investigates the procedures of contemporary scenography in order to understand their mechanisms and the possibility of an extended analysis, from devices that are established since the beginning of a process of creation until its unfolding on stage and in the relationship with the viewer. Based on two spectacles of Cia dos Atores, a theater group from Rio de Janeiro interested in enlarging the possibilities of construction and deconstruction of a spectacle as a metalinguistic work and an exercise of doing theater, this study attempted to draw possible paths to the comprehension of set design and scenic writing, - and their interaction with various other elements of the scene - in order to equip the eye not only as an analytical power but also as an element constitutive of the spectacle. Accordingly, in order to trace a dialectic relation between the seizure of the spectacle and its construction from the reception of the same, we developed questions that allow new expansions within the field of analysis and scenic construction . To look is also to learn and to build. Thus, from the work "A bao a Qu", directed by Enrique Diaz in 1990 and based on the short story by Jorge Luis Borges, in the book entitled " Book of Imaginary Beings", and "Ensaio.Hamlet", also directed by Diaz in 2004 , and based on the classic work of Shakespeare, we traced a path between scenic construction, its apprehension and the mechanisms that, coming from this apprehension, may introduce new understandings and discourses for learning and doing scenography.

Keywords: Contemporary scenography, Cia dos Atores, focalization.



## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

<b>Figura 1</b> – Encenação de “Everyman”, por Max Reinhardt, no Festival de Salzburg, Áustria, 1920.....	32
<b>Figura 2</b> – Planta da entrada da sede da companhia inglesa Half Moon com acesso para o pátio interno, 1979-1985.....	33
<b>Figura 3</b> – Vista da fachada dos fundos da sede da companhia inglesa Half Moon, galpão-pátio, 1979-1985.....	33
<b>Figura 4</b> – Vista da entrada da sede da companhia inglesa Half Moon para o galpão-pátio, 1979-1985.....	34
<b>Figura 5</b> – Foto do galpão-pátio da companhia inglesa Half Moon, 1979-1985.....	34
<b>Figura 6</b> – Étant donnés, de Marcel Duchamp. Fotografia do plano de montagem, 1946-1966.....	40
<b>Figura 7</b> – Obra Étant donnés, de Marcel Duchamp, 1946-1966.....	40
<b>Figura 8</b> – Observadora da obra Étant donnés, de Marcel Duchamp.....	41
<b>Figura 9</b> – Obra L’origine du monde, de Gustave Courbet, 1866.....	41
<b>Figura 10</b> – Tadashi Kawamata – Calçada, Wiener Neustadt, Áustria, 1996.....	50
<b>Figura 11</b> – Plano geral da área de projeto urbano do Euralille, com os cruzamentos de diversos eixos programáticos: percurso de pedestre, metrô, linha do trem, autopista, áreas de lazer, equipamentos públicos, 1994.....	52
<b>Figura 12</b> – Área do projeto urbano Euralille, com os diversos escritórios de arquitetura que participaram da readequação urbana, entre eles o OMA, escritório de Koolhaas, 1994.....	52
<b>Figura 13</b> – Projeto Casa da Música, de Rem Koolhaas, Porto, Portugal, 2005.....	53
<b>Figura 14</b> – Diagramas projetuais sobrepostos do arquiteto Bernard Tschumi. Projeto do Parc de la Villette, Paris, 1982-1998.....	60
<b>Figura 15</b> – Projeto do Parc La Villette, Paris, 1982-1998. Projeto de Bernard Tschumi.....	61
<b>Figura 16</b> – Foto do Parc La Villette, Paris. Projeto de Bernard Tschumi.....	61
<b>Figura 17</b> – Foto da fachada da Sede da Cia dos Atores.....	67
<b>Figura 18</b> – Foto dos integrantes da Cia dos Atores.....	67
<b>Figura 19</b> – Espetáculo “Paraíso Perdido”, do Teatro da Vertigem, 1992.....	74
<b>Figura 20</b> – Espetáculo “Br-3”, do Teatro da Vertigem, 1992.....	74
<b>Figura 21</b> – Desenho da Fachada da Cia dos Atores.....	78

<b>Figura 22</b> – Corte longitudinal da Sede da Cia dos Atores.....	78
<b>Figura 23</b> – Plantas do piso superior e térreo da Sede da Cia dos Atores.....	79
<b>Figura 24</b> – Plantas do piso superior e térreo da Sede da Cia dos Atores.....	79
<b>Figura 25</b> – Imagem do espetáculo “Melodrama”, 1992.....	87
<b>Figura 26</b> – Imagem do espetáculo “Melodrama”, 1992.....	87
<b>Figura 27</b> – Espetáculo “Ensaio.Hamlet”, no Arena do Espaço SESC Copacabana, 2004.....	89
<b>Figura 28</b> – Espetáculo “Ensaio.Hamlet”, no Arena do Espaço SESC Copacabana, 2004.....	89
<b>Figura 29</b> – Diagrama desenhado por Enrique Diaz durante o processo de criação do espetáculo “Melodrama”, 1995.....	96
<b>Figura 30</b> - Croqui dos diagramas entre a relação dos conceitos de MCAULEY (2010), DIAZ (2006) e TSCHUMI (1996).....	98
<b>Figura 31</b> – Espetáculo “A bao a qu”, 1990.....	106
<b>Figura 32</b> – Croqui das camadas desencadeadas durante a encenação de “A bao a qu”: Cena, ficção, memória.....	109
<b>Figura 33</b> – Croqui com diagrama conceitual sobre a peça “A bao a qu”.....	110
<b>Figura 34</b> – Espetáculo “A bao a qu”, cena da ficção dos gangsters, 1990.....	111
<b>Figura 35</b> – Espetáculo “A bao a qu”, 1990.....	113
<b>Figura 36</b> - Croqui com diagrama de relações estabelecidas da cena ao espectador em “A bao a qu”.....	115
<b>Figura 37</b> – Croqui da frase-escultura montada pelos <i>baos</i> durante o espetáculo, em “A bao a qu”.....	117
<b>Figura 38</b> – O Criador e o Bao escolhido diante da escultura de cadeiras e tijolos construída pelos baos.....	117
<b>Figura 39</b> – Espetáculo “A bao a qu”, 1990. Criador e Bao escolhido.....	118
<b>Figura 40</b> – Espetáculo “A bao a qu”, 1990. Criador fora do cercado de tela de galinheiro.....	120
<b>Figura 41</b> – Croqui dos objetos dispostos ao redor do palco arena, “Ensaio.Hamlet”.....	124
<b>Figura 42</b> – Espetáculo “Ensaio.Hamlet”, 2004. Atores circulam pelo palco, organizando o início da peça.....	126
<b>Figura 43</b> – Espetáculo “Ensaio.Hamlet”, 2004. Atores narram a cena e modificam os papéis de sentinela e fantasma do Rei Hamlet.....	127

<b>Figura 44</b> – Foto do mapa do Parc de la Villette, Paris, com as demarcações das <i>folies</i> em vermelho.....	129
<b>Figura 45</b> – Foto de uma <i>folie</i> , equipamento urbano e de lazer sem pré-definições formais. Parc de la Villette, Paris.....	129
<b>Figura 46</b> – Croqui dos objetos de cena e suas relações através da ação dos atores. “Ensaio.Hamlet” .....	133
<b>Figura 47</b> – Espetáculo “Ensaio.Hamlet”. [2004]. Transição do ator entre Laertes e Ofélia.....	134
<b>Figura 48</b> – Croqui do diagrama das relações e cruzamentos possíveis dentro da encenação. “Ensaio.Hamlet” .....	135
<b>Figura 49</b> – Croqui do diagrama das relações e cruzamentos possíveis dentro da encenação. “Ensaio.Hamlet” .....	135
<b>Figura 50</b> – Croqui do diagrama das relações e cruzamentos possíveis dentro da encenação. “Ensaio.Hamlet” .....	136
<b>Figura 51</b> – Atriz Bel Garcia durante a transposição para a cena de Ofélia. “Ensaio.Hamlet”, 2004.....	140
<b>Figura 52</b> – Transposições do personagem do Rei Cláudio. Desdobramentos sobre assassinado do Rei Hamlet, ficção dentro da ficção. “Ensaio.Hamlet”, 2004.....	146
<b>Figura 53</b> – Croqui do diagrama das relações e cruzamentos possíveis dentro da encenação. “Ensaio.Hamlet” .....	147
<b>Figura 54</b> – Espetáculo “Ensaio.Hamlet”, 2004. Afogamento de Ofélia.....	149
<b>Figura 55</b> – Espetáculo “Ensaio.Hamlet”, 2004. Enterro de Ofélia.....	149
<b>Figura 56</b> – Espetáculo “Ensaio.Hamlet”, 2004. Final do espetáculo.....	151
<b>Figura 57</b> – Planta baixa esquemática com arranjo de palco da peça “A Bao a qu”, 1990.....	201
<b>Figura 58</b> – Foto da cadeira pertencente à cenografia de “A Bao a qu”, 1990.....	202
<b>Figura 59</b> - Foto do pneu pertencente à cenografia de “A Bao a qu”, 1990.....	202

# SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	14
<b>1. CAPÍTULO 1</b>	
1.1.Mudanças de paradigma – Múltiplos olhares para a cena e para a espacialidade cênica.....	23
1.2.Espacialidade cênica – Aberturas.....	31
1.3.Da cena para a plateia – A ampliação dos espaços.....	39
1.4.A <i>focalização</i> como forma de análise.....	43
<b>2. CAPÍTULO 2</b>	
2.1.O olhar – Contribuições e contaminações entre Arquitetura e Cenografia.....	46
2.1.1. Cruzamentos entre Arquitetura e Teatro.....	47
2.1.2. Imbricações teóricas no Moderno e no Contemporâneo.....	55
2.1.3. Arquitetura, Teatro e Desconstrução.....	58
<b>3. CAPÍTULO 3</b>	
3.1.Estudo de caso – A Cia dos Atores.....	65
3.1.1. A Sede da Cia dos Atores – o casarão da escadaria do Selarón.....	72
3.1.2. O processo colaborativo – um breve panorama.....	80
3.2.Espetáculos e Linguagem.....	90
3.2.1. Espetáculos.....	90
3.2.2. Por uma estética delirante.....	92
3.3.Análise – O olhar para a cena em processo.....	94
3.3.1. Mapear e Focalizar.....	96
3.3.2. A <i>bao a qu</i> .....	99
3.3.2.1.A cenografia como pesquisa de linguagem.....	105
3.3.3. Ensaio.Hamlet.....	121
3.3.3.1.A cenografia como linguagem aberta.....	124

<b>CONCLUSÃO.....</b>	<b>152</b>
-----------------------	------------

<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>155</b>
--	------------

## **ANEXOS**

Anexo A – Ficha técnica espetáculos.....	164
--	-----

Anexo B – Entrevistas.....	174
----------------------------	-----

Anexo C – Texto/Roteiro A bao a Qu.....	175
---	-----

Anexo D – Texto/Roteiro “Ensaio.Hamlet”.....	175
--	-----

Anexo E – DVD Espetáculo “A Bao a qu”.....	176
--	-----

Anexo F – DVD Espetáculo “Ensaio.Hamlet”.....	177
---	-----

## INTRODUÇÃO

No teatro, assim como em qualquer outra parte, deve-se esperar tudo. A desorientação espacial ajuda-nos, pelo menos, a reconsiderar a nossa posição no mundo <sup>1</sup>.

**Patrice Pavis**

O desenvolvimento deste trabalho iniciou-se a partir da minha inquietação em torno da cenografia contemporânea. Mais especificamente, uma inquietação que diz respeito a possibilidade de adentrar esse universo a partir da minha formação inicial como arquiteta e minha segunda formação como atriz. Tanto meu olhar através da lente da Arquitetura quanto a experiência em atuação no teatro, geraram em mim uma necessidade de compreender melhor a espacialidade cênica e seus desdobramentos no palco. Como atriz, interessa-me compreender melhor os mecanismos que se desenrolam em cena e como eles podem estar associados a proposições cenográficas, tanto no que diz respeito a construção do espetáculo, quanto no que diz respeito a interação com o ator. Como arquiteta, busco investigar os percursos poéticos realizados por determinada cenografia e, principalmente, como esses percursos se desenvolvem dentro do espetáculo.

Recordo-me do período inicial na Faculdade de Arquitetura onde um dos professores de Projeto I, em sua primeira aula, nos advertiu dizendo: “Daqui para frente, nada será como antes. Vocês aprenderão a olhar. E a partir disso, tudo que vocês apreenderem será lido, codificado, analisado e referenciado”. O olhar busca caminhos e referenciais com as quais possa dialogar. Em Arquitetura, aprendi e ainda aprendo a olhar, a criar pares, diálogos, combinações e também contradições.

Assim como no campo arquitetônico, o Teatro e a Cenografia também se constituem através da participação do olhar. E foi através do olhar que iniciei minha incursão pelo ambiente teatral do Rio de Janeiro. Ainda em formação como atriz, percebia que meu interesse pela atuação também se expandia para o espaço da cena, para a percepção e seleção de seus objetos, para as relações visuais configuradas pelo

---

<sup>1</sup> PAVIS, 2010, p.84.

ator e seu entorno. Como espectadora de teatro, meu olhar buscava averiguar os desdobramentos da cena, assim como uma obra arquitetônica pode ser desvendada e vivenciada em seu espaço e tempo-percurso. Dessa maneira, pude perceber que nada “seria como antes”. Cada espetáculo era um convite para adentrar o universo processual de suas espacialidades, de suas camadas cênicas, da relação estabelecida entre seus elementos e o jogo criado pelos atores. Em cada experiência teatral, sentada na plateia, procurava rascunhar na minha mente os desenhos que se formavam e que, muitas vezes, se esvaíam em cena para redesenhar novas possibilidades de escrita cênica. Adentrei o universo da cenografia às avessas, partindo do espetáculo a fim de traduzir seus mecanismos, seus desenhos, procurando compreender o quanto ele se aproximaria de um processo de criação em arquitetura. Esse exercício gerou duas impressões. Uma delas dizia respeito a proximidade entre a Cenografia e o campo da Arquitetura. A outra iluminava a possibilidade de compreender a cena através da própria cena.

A primeira impressão pôde ser averiguada a partir da possibilidade de construção de espaços poéticos e também espaços concretos que traduzem as necessidades de determinada ambientação tanto em Cenografia quanto em Arquitetura. É evidente que o caráter efêmero e provisório do teatro não adentra as especificidades programáticas e técnicas de uma construção arquitetônica, mas, sua elaboração estética e artística se aproxima das necessidades também estéticas e artísticas que permeiam as demandas em Arquitetura.

A segunda impressão permitiu que indícios processuais da escrita cenográfica pudessem ser percebidos dentro da própria cena, como uma cenografia que se escreve e também se modifica durante o espetáculo. Esses mecanismos que se desdobravam em cena diziam respeito ao tipo de teatro específico que estava sendo visto naquele momento, mas também respondia a procedimentos que encontramos no teatro atual de maneira geral, e, no Rio de Janeiro, de maneira específica. Atualmente, diversos espetáculos contam com elementos que se modificam em cena, fragmentando-se ou sugerindo leituras múltiplas; estruturas que se encaminham de maneira a negar um entendimento pleno e pré-concebido; formas mutantes, camadas variadas que respondem a um espetáculo construído mais como alternativa provisória do que concepção acabada. Dessa maneira, diversas perguntas foram surgindo a partir da experiência teatral. Perguntas tais como: O que é cenografia contemporânea? O que é cenografia contemporânea nos palcos do Rio de Janeiro? Quais são os pressupostos do

teatro contemporâneo em relação ao fazer cenográfico? Como a cenografia se integra aos outros elementos da cena e sua construção? Quais são os mecanismos dessa escrita cênica que se revela também processual e múltipla durante o espetáculo? Quais são as possibilidades de aproximação do exercício da Arquitetura e de seu desenho de criação com a Cenografia?

Tanto na Arquitetura, no Teatro, quanto na Arte de maneira geral, perguntas similares foram e ainda são realizadas. Questões sobre o fazer artístico atual permeiam todos os discursos estéticos. E, todas essas questões contam com cruzamentos teóricos possíveis que permitem a interação e a criação de novos discursos dentro da experiência artística. Assim como nos diz CEZARINO (2008):

A cenografia é uma manifestação espacial que se encontra no meio do caminho entre a arquitetura e a arte. O fazer cenográfico trabalha com operadores da prática artística que muito tem a contribuir para a produção, compreensão e crítica do espaço gerado pela prática arquitetural, assim como para a sua análise<sup>2</sup>.

Esses questionamentos, tanto na Arquitetura quanto na Cenografia podem iluminar pontos de interseção e também especificidades que nos ajudam a compreender o cenário atual de ambas as disciplinas artísticas. A Arquitetura conta com um campo teórico consolidado, tanto no que diz respeito a produção contemporânea, quanto com relação aos seus antecedentes modernos, que iluminam alguns desdobramentos atuais e permitem compreender quais os caminhos que foram se configurando e resultaram na criação arquitetônica atual. No que diz respeito a Cenografia, esses caminhos conceituais ainda permitem muitos estudos e aprofundamentos. Dentro da ampla bibliografia teatral, a Cenografia ainda é um campo vasto a ser investigado.

Um dos principais autores que busca investigar a Cenografia, e, principalmente os desdobramentos da Cenografia Moderna para a Cenografia Contemporânea, a fim de compreender suas características, diferenças e heranças, é o americano Arnold Aronson.

---

<sup>2</sup>CEZARINO, Cristiano. *Teatro da Vertigem e a cenografia do campo expandido*. Disponível em: <<http://http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/08.092/174>> Acesso em: 25 de Abril de 2012.



ARONSON (2011) realiza um estudo a partir de teorias da Arquitetura a fim de elucidar e ampliar o vocabulário da Cenografia teatral. Este autor trouxe reflexões importantes para esta pesquisa, a fim de nos auxiliar no diálogo entre esses dois campos propostos e, na tentativa de localizar a Cenografia na atualidade. Além dele, outros autores, tanto de forma abrangente como de maneira específica, nortearam a discussão que está sendo proposta neste estudo. Dessa maneira, a pesquisa perpassou diversos territórios de análise a fim de configurar o entorno da discussão sobre a cenografia. Essas análises teóricas e conceituais definiram o primeiro capítulo deste estudo.

Buscando compreender como a cenografia e a espacialidade cênica se manifestam dentro dos domínios do teatro atual, apresentamos, no **Capítulo 1**, questões conceituais que envolvem a mudança de paradigma do teatro moderno para este teatro que nos é apresentado na atualidade, onde determinadas manifestações artísticas não procuram mais encerrar-se em si, como forma estética definida, e sim apresentar-se como forma inacabada ou multifacetada e passível de complementação, para além de outras características que iremos apresentar no decorrer deste estudo. Dessa maneira, foi realizado um estudo a fim de compreender como as mudanças no pensamento da arte e da sociedade influenciaram e também foram influenciados por essas manifestações artísticas na passagem do moderno para o contemporâneo. Arnold Aronson, com *A cenografia pós-moderna* (1992) e *Looking into the abyss: essays on scenography* (2011), iluminou questões a respeito deste tema. Outros autores, também interessados em compreender as características desse teatro que se manifesta na atualidade foram solicitados. Patrice Pavis, com *A análise dos espetáculos* (2010a), *A encenação contemporânea* (2010b) e *Dicionário de Teatro* (2011), bem como Silvia Fernandes com *Teatralidades contemporâneas* (1992), J. Guinsburg e Silvia Fernandes com *O pós-dramático* (2009) e José Da Costa com *Teatro contemporâneo no Brasil: criações partilhadas e presença diferida* (2009), entre outros.

Além destes e de outros autores, Hans-Thies Lehmann, contribuiu de maneira importante para discussão sobre o teatro atual e seus desdobramentos estéticos. A conceituação do termo pós-dramático pelo autor, que determina um teatro aberto em suas estruturas, a fim de responder a múltipla possibilidade de produção de sentido, dialoga com o conceito de focalização de Maaïke Bleeker, autora americana interessada em compreender o papel do espectador e a relatividade inerente a este olhar que se apresenta sempre em função de um ponto de vista específico, ou seja, em sua obra, a

autora está interessada em investigar o papel da visualidade a partir da relativização do observador e daquilo que é observado. Dessa maneira, questões de visualidade relativas à compreensão do espectador como aquele que também desenha a cena a partir das suas percepções e apreensões foram tomadas como princípios norteadores deste estudo. O olhar para a cena e, conseqüentemente a análise da cena e da cenografia foram abordados em sua obra intitulada *Visuality in the theatre: the locus of looking* (2008), e também nos escritos de Jacques Rancière em *O espectador emancipado* (2012), com temas sobre a recepção e a construção de sentidos múltiplos a partir de um espectador participativo.

A possibilidade de um espectador produtor de sentidos nos levou à necessidade de compreender de que maneira o olhar se instrumentaliza, já que, para além daquilo que é apresentado no espetáculo, sua concepção só se realiza por completo na percepção do observador. Dessa maneira, a fim de afinar quais são os instrumentos do olhar, necessários para a análise do espetáculo, a partir de uma investida *focalizada*, nos moldes conceituais de Bleeker, - onde a aquilo que é visto está atrelado a quem vê e ao lugar de onde vê -, no **Capítulo 2**, realizamos uma passagem pelo campo da Arquitetura, a fim de trazer dele colaborações conceituais e operacionais para nossas análises. Buscamos com isso, contaminar e expandir aquilo que é objeto de análise neste estudo, assumindo o olhar do pesquisador e seu repertório.

Travamos um percurso dentro do panorama da Arquitetura em sua passagem do moderno para o contemporâneo, a fim de avaliar de que maneira esse campo artístico poderia iluminar questões referentes ao Teatro e a Cenografia. Em diálogo com os estudos de Aronson (2011), trouxemos Robert Venturi, emblemático arquiteto e teórico, - que iniciou a discussão sobre a decadência da Arquitetura Moderna em relação às novas manifestações que culminariam no que hoje denominamos Arquitetura Contemporânea -, em suas obras *Aprendendo com Las Vegas* (2003) e *Complexidade e Contradição na Arquitetura* (1974). Outros arquitetos e teóricos também tiveram seus discursos e diagnósticos apresentados. Entre eles, interessa-nos, principalmente, a fala de Bernard Tschumi, com seus escritos sobre a prática arquitetônica e com sua obra intitulada *Arquitetura e Disjunção* (1996). Tschumi ajuda-nos a adentrar o universo da desconstrução *derridariana* a partir da Arquitetura, em sua concepção teórica e prática artística. Esse mecanismo de crítica e empirismo permite-nos levar para o campo do

Teatro novos desdobramentos e ferramentas de análise, para além do terreno da Semiologia, que hoje se encontra em fase de reformulação.

O **Capítulo 3** se apresenta como um território onde as ferramentas teórico-práticas, adquiridas nos capítulos anteriores, foram colocadas em prática. Para colaborar com a abordagem focada na cenografia em processo e também no processo de apreensão desta cenografia, o objeto de análise escolhido foi uma companhia teatral carioca que se dedicou intensamente à pesquisa de uma linguagem aberta e preocupada em desvendar e expor seus próprios artifícios teatrais, em uma constante pesquisa cênica que se apresenta diante dos espectadores como espetáculo teatral. Uma companhia que sempre investigou possíveis linguagens através do metateatro e da elaboração que se expõe e se revela diante da plateia, a fim de produzir teatro a partir do questionamento constante sobre o próprio fazer teatral e seus limites: a Cia. dos Atores. Formada entre 1988 e 1990 por Enrique Diaz, como diretor e Bel Garcia, César Augusto, Drica Moraes, Gustavo Gasparani, Marcelo Olinto, Marcelo Valle e Susana Ribeiro como atores, a companhia possui em seu repertório mais de vinte espetáculos, onde a busca por uma linguagem que se investiga constantemente em seus procedimentos é recorrente desde os primeiros trabalhos do grupo.

Foram realizadas visitas periódicas à Sede da Cia dos Atores a fim de recolher materiais variados sobre a trajetória e os espetáculos da companhia. Materiais como: fotografias, vídeos dos espetáculos, programas, textos de espetáculos, textos de referência para a criação, material técnico sobre espetáculos (*riders* técnico, lista de cenografia), registros de jornal, críticas, desenhos e rascunhos de estudo de personagens dos atores sobre textos antigos. A análise das peças foi realizada a partir dos DVDs dos espetáculos (cópia em Anexo). Ainda que a experiência concreta e real de se assistir a um espetáculo contenha percepções específicas, o registro de vídeo contém material suficiente a respeito do espetáculo para que seja analisado em diversos momentos e épocas, podendo também ser uma ferramenta importante para o estudo e para a continuidade de uma pesquisa. Assim como cita Pavis:

O vídeo restitui o tempo real e o movimento geral do espetáculo. Ele constitui a mídia mais completa para reunir o maior número de informações, particularmente sobre a correspondência entre os sistemas de signos e entre a imagem e o som. Mesmo feita com uma única câmera a partir de um ponto fixo, a gravação de vídeo é um

testemunho que restitui bem a espessura dos signos e permite ao observador captar o estilo de representação e guardar a lembrança dos encadeamentos e dos usos dos diversos materiais.

(PAVIS, 1996, p.37)

A aproximação com o material da companhia permitiu que dois espetáculos fossem selecionados para o estudo de caso, por ambos conterem mais expressivamente características pertinentes a uma cenografia em processo e a uma criação que se investiga enquanto espetáculo. “A bao a Qu” (1990), primeiro espetáculo da Cia., baseado no conto homônimo de Jorge Luis Borges, de sua obra intitulada “Livro dos seres imaginários”, e “Ensaio.Hamlet” (2004), última obra encenada pela Cia., baseada no texto clássico de Shakespeare, representam o início de uma investigação teatral e a consolidação da linguagem da Cia., respectivamente. Nesse sentido, estes dois estudos de caso puderam servir como parâmetro de análise sobre o desenvolvimento da estética deste grupo ao longo de sua trajetória, e, sobre a cenografia em processo, já que em ambos, a cenografia está intrinsecamente atrelada a um processo que se desdobra ao longo do espetáculo revelando e relativizando permanentemente seus mecanismos de criação.

Também foram realizadas entrevistas com os atores César Augusto e Marcelo Olinto, membros da Cia. que possuem forte relação com as questões de cenografia e figurino dos espetáculos, respectivamente. Tais entrevistas colaboraram para elucidar questões relativas ao processo e a constituição dos espetáculos a partir da criação do diretor e dos atores.

Todo esse material levantado permitiu a construção de elucidações sobre a construção cenográfica e seus desdobramentos. Dessa maneira, no item 3.3 *Análise – O olhar para a cena*, procuramos desenvolver uma análise pautada no conceito de *focalização*, a fim de traçar escritas possíveis para uma análise subjetiva e participativa. A partir de instrumentos da Cenografia e também da Arquitetura, desenvolvemos uma análise também pautada na construção de procedimentos cenográficos. Uma análise que se desenha, que redesenha a cena e que busca traçar novos caminhos dentro do campo do fazer cenográfico. Através de diagramas, mapas subjetivos e de novos desenhos e traçados, buscamos reescrever a cenografia analisada a fim de com isso, compreender o exercício do cenógrafo e o desenho da cenografia.

Nesse sentido, esta pesquisa procurou investigar a análise cenográfica a partir de um olhar específico, levando em conta a Arquitetura e o quanto o seu repertório pode ou não dialogar com a compreensão e a análise da escrita cenográfica e seu processo. E, para além das relações possíveis entre esses dois campos da arte, a pesquisa buscou, através dos dois espetáculos analisados, traçar um panorama de procedimentos que dizem respeito ao fazer artístico desta companhia teatral em questão, e também ao fazer teatral como um todo na atualidade.

Desaparece assim o teatro da projeção de sentido e da síntese, e com isso a possibilidade de uma interpretação sintetizadora. Se o que persiste não é senão work in progress, são possíveis respostas perturbadoras e perspectivas parciais, mas não uma orientação e muito menos preceitos. Cabe à teoria abordar aquilo que se constituiu com conceitos, não postulá-lo como norma.

(LEHMANN, 2007, p.30).

## **1. CAPÍTULO 1**

### **1.1.Mudanças de paradigma – Múltiplos olhares para a cena e para a espacialidade cênica**

Falar de cenografia no teatro atual implica em compreendermos de que teatro estamos falando, diante do pós-estruturalismo, dos efeitos do pós-moderno, das ainda recentes teorias do pós-dramático e, do esvaecimento da era dos encenadores, que caracterizou o modernismo teatral.

São muitos os termos que procuram explicar os acontecimentos que marcaram os últimos cinquenta anos da cena teatral, a partir da década de sessenta. O palco se transformou em um apanhado de experiências que deslocaram a centralidade do texto, o discutido textocentrismo, para uma valorização de outras dramaturgias cênicas.

(...) uma abordagem mais complexa das noções de dramaturgia e de imagem cênica, e da relação entre elas, desdobrou-se, ao longo do século XX, em diferenciadas práticas artísticas e reflexivas, que validaram a noção de escrita cênica, repensaram os pressupostos da escrita dramatúrgica e pluralizaram as autorias da obra teatral. O teatro do século XX reconheceu as assinaturas do encenador, do ator (na denominada dramaturgia do ator, por exemplo), e também formas diversas de uma assinatura compartilhada (como criações coletivas dos anos 70 e os processos colaborativos, a partir dos anos 90).

(MATERNO, in: DA COSTA, 2009, p. 12)

Esses diversos desdobramentos da criação teatral possibilitaram novas maneiras de relacionar texto e cena. E, para além do texto, de relacionar todos os elementos da cena e seus agentes e criadores. DA COSTA (2009, p. 27) fala sobre a dramaturgia como roteiro. Ou seja, as diversas modalidades teatrais, entre elas, texto, relatos, experiências, improvisos, poemas, materiais pessoais, passam a ficar disponíveis para participar e preencher o processo de criação que envolve ator, diretor, dramaturgo, etc.

Ainda que a busca por novas relações entre os elementos teatrais e a cena possam ser encontrados na produção do teatro moderno, o teatro atual tensionou ainda mais as relações internas e externas da cena e do espectador. DA COSTA (2009, p.27) denomina essas novas manifestações do teatro atual de escritura *cênico-dramatúrgica*

*conjugada*. Para o autor, essas novas manifestações representam espetáculos que já não cabem mais nos modos habituais de construção e recepção da cena. A processualidade, a interatividade e a simultaneidade fazem com que a cena e sua apreensão ultrapassem os esforços do teatro moderno, que, apesar de ter buscado expandir as possibilidades cênicas, não questionou a noção de linearidade.

Ainda que esse novo tipo de teatro não possa ser colocado em oposição ao teatro de encenador, já que o surgimento dessas novas manifestações, muitas vezes, advém da imbricação entre a figura do diretor e da construção de proposições que se contaminam e se alimentam de outros agentes da cena, devemos compreender que a relação que se estabelece nesse processo de criação adquire novos contornos.

Da mesma maneira que a criação depende da tensão, mais do que da união de seus elementos, também a recepção passa a ser friccionada pelo canal entre o que é produzido e seu receptor. Os espetáculos tendem a eliminar etapas sequenciais e lineares da cena, constituindo aquilo que DA COSTA (2009, p.28) define como sendo uma escrita conjugada, ou seja, uma escrita realizada a partir do atrito entre os diversos materiais da cena.

Os textos e espetáculos tendem a estruturas marcadamente fragmentárias, com conteúdos temáticos múltiplos ou incertos, significações instáveis ou ambíguas, bem como personagens episódicos e pouco definidos em termos individuais, figurando em enredos esboçados, frequentemente, de modo muito tênue.

(DA COSTA, 2009, p.27).

Essas novas relações múltiplas relativizaram a noção de narrativa e continuidade no teatro e nas artes. Também ARONSON (2011, p.109) afirma que no século vinte, “linearidade e narrativa evaporaram do palco porque o mundo que estava sendo refletido não era mais baseado em estruturas temporais sequenciais” (Tradução nossa)<sup>3</sup>. Para além do teatro, muitos são os autores que procuraram mapear e teorizar sobre essas modificações na sociedade, na cultura e no modo de apreender e produzir a

---

<sup>3</sup> Citação original: “In the twentieth century linearity and narrative evaporated from the stage because the world that was being reflected was no longer based upon sequential time structures”. (ARONSON, 2011, p.109).



arte e a realidade. Dentre eles estão Fredric Jameson (2002), Jean-François Lyotard (1979), Mike Featherstone (1995), Steven Connor (1993), Jürgen Habermas (1980), David Harvey (1992) e Giorgio Agamben (2009), sendo que o trabalho deste último teórico se debruça mais fortemente sobre questões atreladas às ações políticas na contemporaneidade.

A experiência moderna procurou expandir e romper com a tradição em busca de novas possibilidades para a arte e para a vida. Ainda que suas ambições tenham falhado em diversos aspectos, podemos identificar dentro do próprio projeto moderno as complexidades e contradições que mobilizam os procedimentos artísticos contemporâneos. Não temos a intenção de demonstrar neste estudo a trajetória dos procedimentos modernos e sua desestabilização, que culminou na explosão de suas orientações em pequenos estilhaços de possibilidades simultâneas e paralelas. Já nos encontramos diante deste panorama caleidoscópico e é de dentro dele que vemos surgir novas possibilidades de arranjos e combinações.

No que diz respeito ao teatro (ainda que em outras artes também), é claro que os modelos forjados ao longo do teatro moderno, como o naturalismo, ainda se manifestam na atualidade. No entanto, interessa-nos neste estudo investigar essas novas formas e relações que se estabelecem nos palcos, e, mais precisamente, no que diz respeito à espacialidade cênica e seus dispositivos.

Os paradigmas socioculturais de cada época refletem as formas de perceber e representar o mundo nas artes e na vida. O campo do teatro e seu espaço possuem características reveladoras de diferentes paradigmas e épocas. KOSOVSKI (2000) destaca que as tipologias arquitetônicas para o programa teatral do Ocidente e suas soluções cênicas correspondentes efetuaram a multiplicação de seus espaços e cenografias, sendo esta a própria natureza do palco teatral: o seu caráter heterotópico<sup>4</sup>.

Estas tipologias, o anfiteatro, a arena total, o palco elisabetano, os *currales* espanhóis, o palco italiano, com suas variáveis e fortes diferenças estéticas e ideológicas, se utilizaram de recursos maquínicos, efeitos de luz e tecnologias em geral para alcançar o objetivo de fazer uma “viagem” pelos tempos e espaços, assim como,

---

<sup>4</sup> Com relação ao espaço heterotópico, ver: FOUCAULT, M. *De outros espaços*. Conferência proferida por Michel Foucault no Centre d'Études Architecturales, em 14 de Março de 1967. Tradução de Pedro Moura in < [http://www.virose.pt/vector/periferia/foucault\\_pt.html](http://www.virose.pt/vector/periferia/foucault_pt.html)>. Acessado em 08 de Agosto de 2013.

quando se pensa nas soluções utilizadas pela pirotécnica do teatro medieval, seus dragões de fogo e suas figuras celestiais, sua nuvolas incorporadas pelo teatro barroco.

A Renascença italiana e suas técnicas de perspectiva fartamente experimentadas desenvolveram soluções visuais ilusionistas que continuam a operar até hoje, como origem genética dos sistemas de simulação contemporâneos, que encontramos na vida atual. Por outro lado, a Renascença inglesa e espanhola, com seus palcos elisabetanos e *currales*, definiram estruturas arquitetônicas abertas para o mundo exterior. Já o mundo sequencial do século XIX produziu um ambiente naturalista que reforçava a narrativa, associando fortemente a relação entre tempo e espaço. O paradigma moderno transformou o mundo da arte teatral em um campo relacional, onde os elementos cênicos abstratos passaram a dominar um regime de relações internas realizadas entre si, criando um discurso próprio pautado na totalidade da obra apresentada e na autonomia que esta obra poderia conter em relação ao mundo.

Todas essas tipologias arquitetônicas e os artifícios e recursos cênicos utilizados, que caracterizaram as variações teatrais no Ocidente, estão associados à estruturas previamente convencionadas, onde a configuração e a transformação de seus espaços respondem diretamente à obra apresentada e suas finalidades específicas. O palco se modifica, a cenografia se desdobra para criar seus diversos espaços e atmosferas, mas, tais artifícios refletem apenas transformações internas que, por sua vez, devem ser decodificadas pelo público. Tomando como exemplo o palco elisabetano, ainda que sua constituição dependa de uma convenção de signos e códigos que se estabelecem a partir de um acordo entre palco e plateia, a noção do que está sendo apresentado e sua recepção pelo espectador não ultrapassa a constituição previamente formulada para o espetáculo.

Diferentemente, o que podemos constatar como sendo essencial das novas manifestações do teatro atual, é uma abertura constante, uma fenda que se instaura a princípio, permitindo relações e justaposições permanentes. A noção de verdade cênica é transformada e confrontada. A cena atual permite que se produza a partir do caos e da incerteza, e da invenção constante, a fim de estabelecer outras possibilidades, sendo ela não mais responsável por determinar previamente algum sentido ou opinião, mas por apontar os múltiplos caminhos que podem ser seguidos, e, que só o serão, a partir da interação com cada ator e com cada espectador. Sendo que, esta interação, para além daquela já experimentada pelo espectador moderno, através de propostas que

modificaram a relação palco/plateia - no sentido físico da configuração espacial -, diz respeito à participação ativa do espectador como produtor de sentido dentro da construção do espetáculo, e, nesse sentido, podemos constatar a presença de uma ação política dentro também deste teatro atual.

No que diz respeito a essa nova relação entre palco e plateia, RANCIÈRE (2012) considera desfavorável a posição que o espectador ocupou até meados do século XX. Para o autor, o espectador era colocado em uma posição “ruim”, tendo apenas que olhar para a cena, sendo que este olhar pressupunha desconhecimento e passividade, ou seja, fascínio pela aparência que se produzia a partir da identificação com a personagem no palco. Nesse sentido, o autor propõe um “novo teatro”, em que a “relação ótica” – implícita no termo *theatron*, que pode ser traduzido como “lugar de onde se vê” – esteja subordinada a outra relação, implícita no termo drama. Em estudos da etimologia das palavras, drama significa ação. Não convém aqui discutir a pertinência do uso deste termo em relação a um teatro dito pós-dramático, já que não estamos utilizando o termo no sentido de gênero teatral, o qual ele representa, e sim no seu sentido etimológico. Interessa-nos, no entanto, extrair deste termo a ideia de participação ativa do espectador nos desdobramentos teatrais e sua relação com a espacialidade cênica.

Essas oposições - olhar/saber; aparência/realidade; atividade/passividade - são coisas bem diferentes das oposições lógicas entre termos bem definidos. Elas definem propriamente uma divisão do sensível, uma distribuição apriorística das posições e das capacidades e incapacidades vinculadas a essas posições. Elas são alegorias encarnadas da desigualdade. Por isso é possível mudar o valor dos termos, transformar o termo “bom” em ruim e vice-versa, sem mudar o funcionamento da própria oposição. Assim, desqualifica-se o espectador porque ele não faz nada, enquanto os atores em cena ou os trabalhadores lá fora põem seu corpo em ação. [...] A emancipação, por sua vez, começa quando se questiona a oposição entre olhar e agir, quando se compreende que as evidências que assim estruturam as relações do dizer, do ver e do fazer pertencem à estrutura da dominação e da sujeição. Começa quando se compreende que olhar é também uma ação que confirma ou transforma essa distribuição das posições. O espectador também age, tal como o aluno ou intelectual. Ele observa, seleciona, compara, interpreta. Relaciona o que vê com muitas outras coisas que viu em outras cenas, outros tipos de lugares. Compõe seu próprio poema com os elementos do poema que tem diante de si.

(RANCIÈRE, 2012, p.16-17).

As novas manifestações teatrais possuem formas de narrativização que não se preocupam mais em construir uma fábula e sim, em apresentar, dentro de sua narrativa, a própria e constante desestabilização daquilo que é narrado. A relativização daquilo que é narrado implica na ampliação da noção de presença, possibilitando aquilo que Rancière define acima como a construção de “seu próprio poema com os elementos do poema que tem diante de si”. E, com isso, o ator, o sujeito orgânico, o corpo, desmistifica e reaproxima a enunciação teatral do observador e da produção de sentido. Essa desestabilização não significa o abandono e o desinteresse pelo objeto e pelo mundo. Também não significa a incapacidade de ver o mundo e de construir uma visão crítica a partir dele. A produção artística representa o campo onde diversos sistemas são tensionados a fim de relativizar a própria configuração do pensamento sobre o mundo, e, por isso, define-se como uma atitude política diante da arte e diante da vida.

O que se apresenta no palco não parte de um princípio acabado que será demonstrado e desdobrado como no realismo e em outros gêneros, - que visa a compreensão, por parte do espectador, de um resultado possível ou de uma conclusão -, mas sim, uma rede de possíveis configurações inacabadas que dependem da relação que se estabelece entre sujeito e cena, e portanto, não podem ser finalizadas previamente.

Nesse sentido, todos os elementos da cena estão em jogo, se relacionando mutuamente. A cena atua como reflexo da impossibilidade de conhecimento uniforme e totalizante do mundo e se desvela de maneira a compartilhar com o espectador esses elementos soltos que devem ser reconfigurados. Sérgio de Carvalho (CARVALHO in LEHMANN, 2007, p.13), ao discorrer sobre o trabalho de Hans-Thies Lehmann, define um “ideal de desalienação perceptiva do espectador, que o leve a se co-responsabilizar pela produção da imagem”. Ao colocar em trânsito as possibilidades de sentido, essa forma de teatro possibilita um processo de percepção ativa e participativa do espectador. Essa configuração aberta e plural é investigada de maneira entusiasmada por LEHMANN (2007), que procurou em seu livro, intitulado “Teatro pós-dramático”, mapear manifestações atuais, a fim de levantar características inerentes a esse teatro. Por ser um campo de discussões acirradas a respeito de novas formas de teatralidade do nosso tempo, o autor acumula críticas e elogios pertinentes a uma obra que procura dar conta das complexidades do campo teatral atual. O que já é digno de debates e disputas conceituais, dentro da terminologia e dos limites do “*pós-moderno*”, passa a adquirir maiores discussões a partir do termo cunhado pelo autor: o *pós-dramático*. LEHMANN

(2007) procura desvencilhar o termo de uma categoria epocal, como acontece com o conceito de pós-moderno. Para o autor, teatro pós-dramático é aquele em que a cena não está mais subordinada ao texto ou, ao drama, no sentido de que *dramático* seria todo teatro que se utiliza do suporte do mundo ficcional, apoiado na totalidade, ilusão e representação. E, apesar do reinado dramático ter durado e ainda permanecer em nossos dias, o pós-dramático não teria um momento histórico definido a priori, mas estaria se manifestando no presente momento. Na obra “O pós-dramático”, organizada por Silvia Fernandes e J. Guinsburg (GUINSBURG, FERNANDES, 2009), tanto Fernandes, quanto Luiz Fernando Ramos, que possui um artigo dentro dos textos selecionados no livro, criticam as formulações de LEHMANN (2007) em alguns aspectos. Segundo LEHMANN (2007), o pós-dramático não nega seus antecedentes do início do século XX, como Ramos (GUINSBURG, FERNANDES, 2009, p.63) afirma em seu artigo. Ramos procura assinalar a influência de procedimentos ditos pós-dramáticos já se manifestando nos teatros de Brecht ou de Beckett, por exemplo. No entanto, LEHMANN (2007) identifica os primórdios desse novo teatro nas manifestações do início da era moderna. Porém, tais manifestações, apesar de ansiarem pela ruptura com o teatro tradicional do século XIX, a fim de abrir caminho para a vanguarda moderna, não romperam com o drama e a representação:

Façamos o resumo: o teatro do absurdo, assim como o de Brecht, pertence à tradição teatral dramática; alguns de seus textos ultrapassam as fronteiras da lógica dramática e narrativa, mas o passo para o teatro pós-dramático só é dado quando os recursos teatrais se encontram para além da linguagem, com o mesmo peso do texto podendo ser sistematicamente pensados também sem ele. Por isso, não se pode falar de uma ‘continuidade’ do teatro do absurdo e do teatro épico no novo teatro; deve-se antes indicar uma ruptura, já que tanto o teatro do absurdo quanto o épico, por vias diferentes, se atêm ao primado da representação de um cosmos textual fictício, ao passo que o teatro pós-dramático não mais o faz.

(LEHMANN, 2007, p.88-89).

Ramos (GUINSBURG, FERNANDES, 2009, p.68-69) também afirma que LEHMANN (2007) esboça de forma lateral a relevância e o radicalismo, para além do teatro dramático, das manifestações de Adolphe Appia e Gordon Craig. No entanto, o autor do pós-dramático, apesar de estar preocupado em traçar a trajetória do drama e sua

ruptura, não se aprofunda na obra destes dois encenadores e cenógrafos. LEHMANN (2007, p.26-27) está convicto de que “a ruptura das vanguardas históricas em torno de 1900, sem dúvida profunda, conservou o essencial do ‘teatro dramático’ apesar de todas as inovações revolucionárias”. Os recursos da cena foram inovados, no entanto, mantendo a mimese de uma ação no teatro.

Fernandes (GUINSBURG, FERNANDES, 2009, p.14) afirma que o discurso de LEHMANN (2007) é generalista em relação às manifestações dramáticas, por acreditar que dentro do gênero drama ocorreram muitas diferenciações e momentos históricos. Realmente, o teórico alemão não se preocupa em detalhar a fundo as variantes dramáticas da trajetória do teatro. Para o autor, é suficiente traçar características dramáticas possíveis de serem reconhecidas nas diversas formas de teatro paralelas ao pós-dramático. Fernandes (GUINSBURG, FERNANDES, 2009, p.19) também critica a abordagem extremamente abrangente da temática pós-dramática, mas devemos reconhecer o esforço da obra em apontar diversas características possíveis para esse novo tipo de teatro.

Não devemos nos aprofundar neste embate, mas procuraremos, através do esboço desta situação de cruzamentos teóricos, definir alguns parâmetros possíveis para o início de nossas análises, que estão especificamente relacionadas ao espaço e à espacialidade cênica.

## 1.2.Espacialidade cênica – Aberturas

A partir do teatro pós-dramático, sobre o qual LEHMANN (2007) teoriza, os elementos teatrais ganharam mais flexibilidade e abertura em relação à hierarquia que desempenhavam dentro da cena. Se o texto dramático não reina mais como elemento norteador da construção cênica, o teatro atual extrapola os limites da obra fechada ampliando ainda mais a autonomia da cena. No teatro moderno, e, conseqüentemente, dramático, o texto poderia não se estruturar de maneira literal, mas o encadeamento do espetáculo era articulado a partir da noção de linearidade já citada anteriormente. Já no teatro abordado pelo autor alemão, podemos perceber desdobramentos cênicos que possibilitam caminhos de análise em relação às questões espaciais ainda com amplas possibilidades de desenvolvimento.

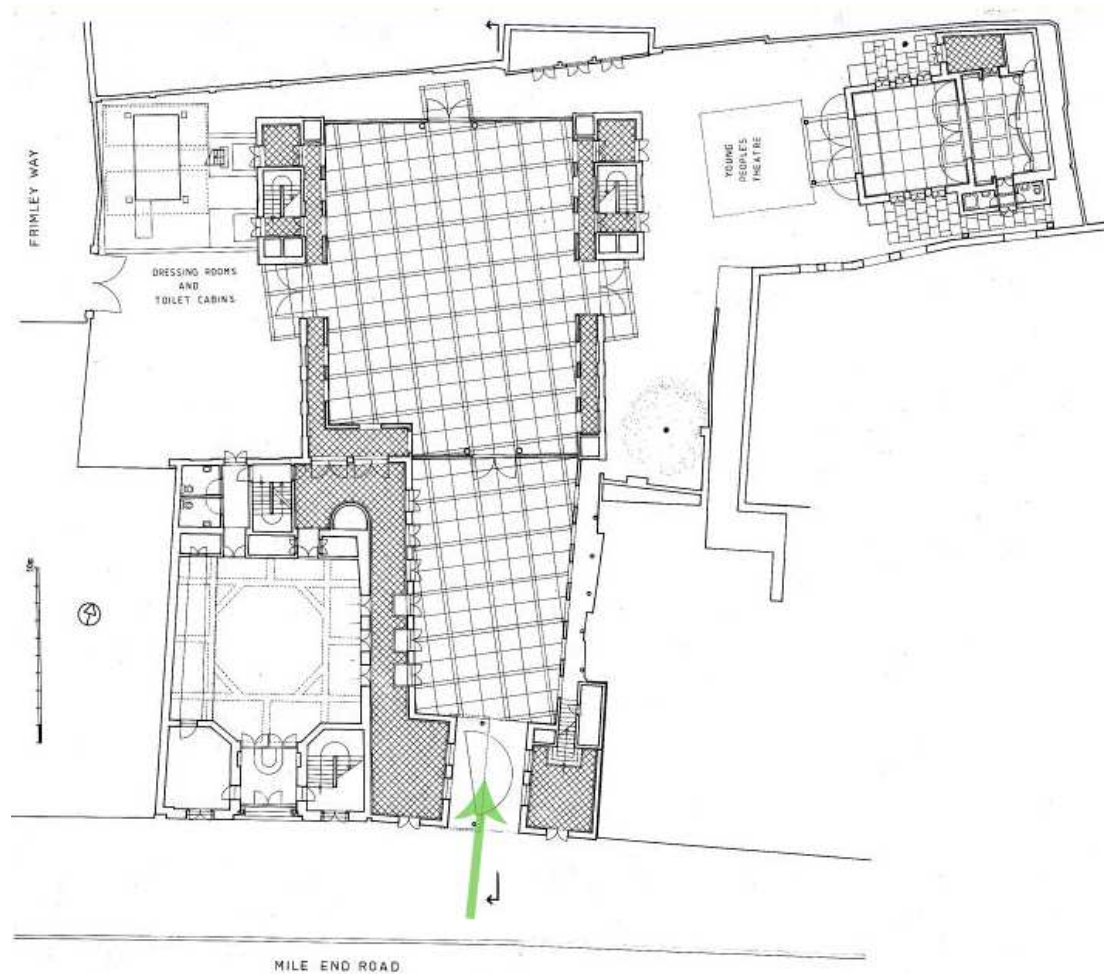
O teatro sempre lidou com inovações e maneiras diversificadas de trabalhar seus elementos espaciais, seja dentro da cena, seja através de lugares improvisados, modificados ou inusitados para a realização teatral. CARLSON (1992) traça um panorama sobre os espaços teatrais alternativos desde suas manifestações na idade média até os anos de 1980. O autor identifica diversos momentos da história do teatro e a relação da encenação com os espaços inusitados. Dentro deste panorama, Max Reinhardt é um dos maiores expoentes das experimentações em locais inusitados no início do século XX. Em 1920, a peça “Everyman” é encenada por ele na praça ao lado da Igreja de Salzburg, durante o Festival de Teatro da cidade. Na década de 1930, “Sonho de uma noite de verão” é encenada na Floresta Real, e “O mercador de Veneza” é realizada na própria cidade de Veneza em 1934. O teatro “popular”, o teatro “oficial” e aquele que buscava experimentações em lugares alternativos contavam, ao longo de seu desenvolvimento, com opiniões diversas. No século XVIII, Rosseau manifestava sua opinião contrária ao teatro edificado. Para o filósofo, o teatro fugira ao propósito ideal de ser um festival ao ar livre ou uma comemoração cívica. Wagner destacava a ruptura, realizada durante a Renascença, do teatro “popular” e do teatro dominante e privativo. A Revolução Francesa, afim de abarcar tanto o público elitista quanto o público popular, configurou uma nova formatação teatral para suas manifestações políticas: um teatro para toda a população, com festivais ao ar livre atrelados a temas nacionalistas e partidários.



**Fig. 1** – Encenação de “Everyman”, por Max Reinhardt, no Festival de Salzburg, Áustria, [1920]. Fonte: <http://www.salzburgerfestspiele.at/history/1920>

A ideia de um teatro desatrelado do edifício foi amplamente aceita e experimentada durante as décadas de 1960 e 1970, no entanto, durante esse momento, além de experimentações formais e contextuais do uso do local, o teatro era carregado de questões políticas e sociais. A rua passava a ser o símbolo da liberdade, enquanto que o edifício teatral era o símbolo da Cultura Industrial. O Living Theatre, grupo de grande atuação durante as décadas de 60 e 70, encenou a peça “Six Public Acts”, onde seis temas eram apresentados em locais simbólicos, como por exemplo, o tema da adoração do bezerro de ouro encenado em frente a um banco, e o tema sobre um ritual de sangue encenado em um memorial militar. Já na década de 1980, a rua é incorporada à estrutura teatral, porém, sem fortes conotações políticas pela Cia Half Moon (1979-1985), de Londres, que buscou resgatar o teatro em sua origem urbana, no entanto, sem apresentar manifestações de rua, mas sim trazendo para dentro de sua própria sede a formatação de um pátio interno que representasse esse espaço da cidade, em referencia aos antigos espaços teatrais da *Commedia dell’arte*, galerias elisabetanas e também o *Globe Theatre*, de Shakespeare. Nessa configuração espacial, tanto atores quanto plateia poderiam ver e serem vistos.

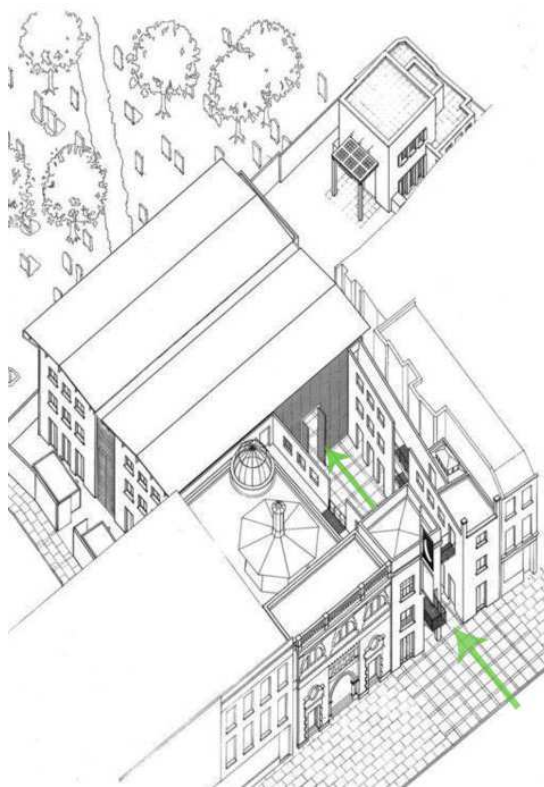




**Fig. 2** – Planta da entrada da sede da companhia inglesa Half Moon com acesso para o pátio interno. [1979-1985]. Fonte: <http://aru.londonmet.ac.uk/works/halfmoon/>



**Fig. 3** – Vista da fachada dos fundos da sede da companhia inglesa Half Moon, galpão-pátio. [1979-1985]. Fonte: <http://aru.londonmet.ac.uk/works/halfmoon/>



**Fig. 4** – Vista da entrada da sede da companhia inglesa Half Moon para o galpão-pátio. [1979-1985].  
Fonte: <http://aru.londonmet.ac.uk/works/halfmoon/>



**Fig. 5** – Foto do galpão-pátio da companhia inglesa Half Moon. [1979-1985]. Fonte:  
<http://aru.londonmet.ac.uk/works/halfmoon/>

Em 1984, Douglas Paterson transformou uma lanchonete em palco para suas encenações. Durante toda sua temporada clientes habituais se tornaram personagens conhecidos.

Para além dos espaços alternativos, em cada momento histórico, o espaço cênico e as questões cenográficas responderam a demandas específicas, relativas aos procedimentos teatrais atrelados à cada tipo de manifestação:

(...) a Cenografia modificou-se ao longo de sua história. Distintas qualidades e atribuições lhe foram conferidas: os elementos que organizam o espaço e ilustram, no Teatro Grego; os mecanismos para a realização dos Mistérios, na Idade Média; do carácter decorativo ou pictórico à perspectiva, no Renascimento; o cenário que recria parcialmente a realidade, um ambiente levado ao limite, no Naturalismo, a exemplo de *Les Bouchers*, de Antoine; a representação visual que apenas sugere e estimula a imaginação do público, no Teatro Simbolista; o espaço tridimensional e vivo de Appia; o conceito de unidade cênica, pautado sobre a qualidade visual do Teatro, por Craig; a ampliação de sua responsabilidade como espaço cênico, a aproximação do público com a cena ‘invadindo’ o espaço teatral, a partir de Meininger e Meyerhold; as propostas de rompimento com a caixa italiana (caixa ótica) por Max Reinhardt, que, na sua visão contemporânea propõe a busca por espaço distintos, apropriados e específicos para receber cada espetáculo, no Teatro Moderno.

(COHEN, 2007, p.2).

Nos dias de hoje, o teatro se depara com possibilidades espaciais diferentes das relatadas anteriormente. Os espaços alternativos experimentados nas décadas passadas dão lugar a outros espaços, abstratos, lacunares, com desdobramentos que dizem respeito à expansão da recepção e da multiplicação das possibilidades de sentido. Para além da busca por diferentes locais para o fazer teatral, o teatro atual que nos interessa, da Cia dos Atores, que representa uma determinada camada do teatro atual como um todo, procura construir uma cena que se modifica constantemente a fim de desdobrar em si mesma as possibilidades de outros espaços, em uma operação constante, tanto em seus próprios fundamentos, quanto em relação à sua recepção. É a partir desses mecanismos que a Companhia dos Atores, objeto de estudo da presente pesquisa, procura desenvolver seus trabalhos.

Podemos dizer que as qualidades, do teatro dito pós-dramático atual, herdaram do teatro moderno uma espacialidade múltipla, variável, deslocável. Mas, os espaços atuais da encenação, da ficção, da metáfora cênica, daquilo que é dito e daquilo que é compreendido são relacionados, cruzados, justapostos, intercalados, desmontados e reconfigurados, a fim de potencializar a construção da cena e seus significados, como a Cia dos Atores parece experimentar, tanto no espetáculo “A Bao a Qu”, quanto em “Ensaio.Hamlet”, com os quais procuremos nos relacionar em uma análise mais apurada nos próximos capítulos.

Dentre as características que LEHMANN (2007) lista como sendo manifestações presentes no teatro pós-dramático, podemos destacar: ambiguidade, celebração da arte como ficção, celebração do teatro como processo, descontinuidade, heterogeneidade, não-textualidade, pluralismo, diversidade de códigos, subversão, multilocalização, perversão, o ator como tema e figura principal, deformação, o texto como um valor autoritário e arcaico, a performance como terceiro elemento entre o drama e o teatro, o caráter antimimético, a rejeição da interpretação. No campo da espacialidade, LEHMANN (2007) definiu Dramaturgia Visual como sendo uma característica em que a dimensão visual se aproxima do texto. Assim como MATERNO (in DA COSTA, 2009, p.11) distingue escrita dramaturgic de escrita cênica, a fim de identificar as transformações do século XX que possibilitaram a ampliação da construção da cena e do espetáculo para além do texto dramaturgic e das estruturas prévias ao processo de criação, também podemos aproximar o termo Dramaturgia Visual à construção da cena e dos seus espaços a partir do processo de criação e de seus diversos agentes, realizando o caminho inverso, onde a cena constrói e contribui para as definições dramaturgic. A cenografia passa a ser um poema cênico, criando caminhos narrativos através de seus elementos, da construção de espaços e atmosferas, do uso de objetos, etc.

Devemos lembrar que as características do teatro da Cia dos Atores e de seus pares, que se manifestam na atualidade, não se restringem a enumeração realizada por LEHMANN (2007). O próprio autor compreende que a tentativa de apontar traços do pós-dramático não passa de mera exemplificação, a fim de esboçar um tipo de cena que se desdobra a partir de alguns ou de vários desses mecanismos anunciados, além de outros que possam vir a se revelar. Nesse sentido, o teatro atual depende menos de um estilo ou gênero apresentado e mais dos procedimentos que utiliza para se apresentar.

Dentro do percurso histórico do teatro e da espacialidade cênica, os procedimentos e características utilizados na construção cênica, determinaram manifestações teatrais variadas em cada época. No Renascimento, a noção de *cenário* referia-se a telões pintados que faziam fundo para a cena teatral. E, apesar deste termo ainda ser utilizado nos dias de hoje, ele foi substituído pelo termo *cenografia*, que, na era moderna, se libertou da tradição pictórica e preencheu o espaço cênico em suas três dimensões. A origem da palavra *cenografia* advém da expressão grega *skenographia*, descrita pela primeira vez por Aristóteles em “Poética”, e pode ser compreendida como “a escrita da cena”. Nesse sentido, “cenografar” pode ser interpretado para os fins dessa pesquisa, na atualidade, como a possibilidade de escrever a cena, desenhá-la, traçar seus caminhos. As unidades espaciais, não necessariamente, terminam em si, caminhos traçados podem se referenciar e se desdobrar em outros espaços da cena, acompanhando e potencializando os outros elementos cênicos. A cenografia pode dialogar com o espaço do ator, do espectador, da personagem, da memória, da metáfora, do lugar onírico, do delírio e de tantos outros espaços que se cruzam e se relacionam.

Dentro desses desdobramentos, o espaço cênico ampliado em suas potencialidades fez com que novos recursos fossem agregados à cena. Dessa maneira, o termo *dispositivo cênico*, que denota maior flexibilidade e mobilidade para os elementos que compõe e transformam a cena, passa a ser recorrente na definição daquilo “que não hesita em variar sua estrutura no decorrer do espetáculo” (PAVIS, 1996, p.105). A cenografia passa a contar com dispositivos que interferem e se relacionam com a encenação de forma ativa e mutável. ROLLEMBERG (2002, p.9) acrescenta a presença do ator na relação direta com o *dispositivo cênico*. Para a autora “o dispositivo cênico é esse desenho incompleto, como pede Peter Brook, que se completa no seu uso: a cenografia é o espaço a ser ocupado pelo ator, o seu ponto de partida”.

Além de considerar o papel ativo do ator em relação à cenografia, a autora também nos lembra do papel do espectador na recepção do espetáculo. ROLLEMBERG (2002) denomina quinta dimensão o ponto de vista de onde se vê a cena, já que a quarta dimensão seria a dimensão temporal do espetáculo. Ou seja, não é possível falar de cenografia, de espaço cênico e de espaço teatral sem levar em conta a dimensão do olhar que se relaciona com a encenação. Dessa maneira, a cenografia só se completa com a participação do observador.

Portanto, uma definição de cenografia pós-moderna é a justaposição de elementos aparentemente incompatíveis dentro da estrutura unificada da composição do palco, cujo objetivo é criar um entrelaçamento referencial dentro da mente do observador que se estende além do mundo imediatamente evidente da peça. Uma cenografia pós-moderna quase sempre faz alusões a outras produções, a outros trabalhos artísticos e a um mundo extra-teatral ou não teatral. A unidade origina-se da presença de um palco, de um teatro e de atores e talvez do estilo visual do cenógrafo.

(ARONSON, 1992, p. 12).

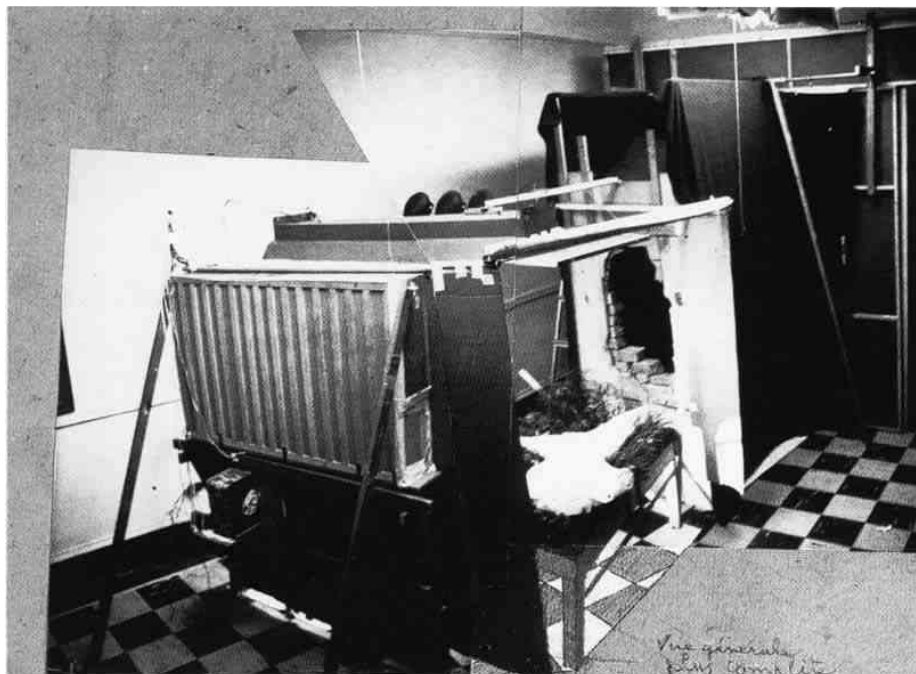
A possibilidade de jogo entre palco e plateia, a partir das diversas possibilidades de apreensão pelo observador, gera um novo estado de presença dentro da cena. Como define LEHMANN (2007, p.15), isso gera “um deslocamento dos hábitos perceptivos do espectador educado pela indústria cultural. É pelo modo desestabilizador do trânsito entre palco e plateia que essa potência se efetiva”. Aquilo que é visto também se modifica em relação ao olhar do observador. Ambos os lados trabalham com a recepção e com a transferência de sentidos possíveis, sendo a construção do espetáculo uma via de mão dupla.

### 1.3. Da cena para a plateia – A ampliação dos espaços

Os desdobramentos do teatro atual e sua relação intrínseca com o espectador ampliam a noção de visualidade e sua relação com os outros dispositivos cênicos. BLEEKER (2011) nos permite compreender a importância da visualidade em relação ao espectador teatral. Para a autora, a visualidade é uma questão histórica e um entrelaçamento entre aquele que vê e o que é visto. A única maneira de enxergarmos a realidade é através da perspectiva cultural e histórica, que fazem parte da nossa maneira de olhar para as coisas, sendo este olhar sempre mediado por algum sistema de representação do mundo. Nesse aspecto, a autora ressalta que a participação ativa do espectador não implica em uma visão completamente livre. Todo ponto de vista pressupõe experiências relativas de acordo com determinada cultura, seus procedimentos discursivos e formulações históricas, tanto para quem observa, quanto para aquilo que é produzido para ser observado. BLEEKER (2011) investiga como a visualidade é construída através da diferença entre perspectiva e o conceito cunhado por ela, denominado de *focalização*. A perspectiva matemática seria um artifício que procura chamar a atenção para aquilo que está sendo visto, a fim de distanciar o observador de sua relação intrínseca com a posição de onde está observando. Dessa maneira, a relação entre aquilo que é visto e aquilo que vê se torna frágil e obscura. A perspectiva clássica busca orientar o campo de visão a fim de anular as particularidades decorrentes das condições do lugar e daquele que observa. Ou seja, ela procura objetivar a observação, como se esta fosse um fato dado, uma construção determinada, prévia. Já a *focalização*, pelo contrário, se preocupa em revelar o lugar preciso da onde se vê, levando em conta as implicações que este determinado lugar de visão causam na percepção e na relação com aquilo que é visto.

Para ilustrar esses dois campos de relação visual, BLEEKER (2011, p.103) nos aborda com a obra “*Etant donnés*”, último trabalho de Marcel Duchamp (Ver figura 6, 7 e 8). Este trabalho se constitui de uma grande porta de madeira com um pequeno furo em seu centro. Através do furo, o espectador pode ver uma parede de tijolos vazada por um buraco. Depois dessa parede se desvela um corpo feminino nu, - segurando uma lâmparina -, deitado sobre uma relva que se estende como paisagem de fundo. O corpo da mulher pode ser apenas parcialmente visto por conta da sua posição diagonal em

relação à abertura na parede de tijolos. Vemos o seu tronco, seus braços e suas pernas parcialmente recortados por este campo de visão.



**Fig.6 - *Étant donnés*, de Marcel Duchamp. Fotografia do plano de montagem. [1946-1966].**

Localizado no Museu de Arte da Philadelphia. Fonte:

<http://www.libellus-libellus.fr/article-marcel-duchamp-richard-baquier-wim-delvoye-chassez-l-intrus-111230421.html>



**Fig. 7 – Obra *Étant donnés*, de Marcel Duchamp. Fonte: [http://www.tumblr.com/tagged/etant%20donnes?language=de\\_DE](http://www.tumblr.com/tagged/etant%20donnes?language=de_DE)**





**Fig. 8** – Observadora da obra *Étant donnés*, de Marcel Duchamp. Fonte: <http://htmlgiant.com/random/art-crime-beauty-murder/>

O trabalho de Duchamp pode ser comparado à obra “*L’origine du monde*”, de Gustave Courbet (Ver figura 9). Nesta pintura, Courbet enquadra um torso feminino com seus seios e genitália expostos, recortados em um escorço ampliado. Nesta obra temos claramente, - desde a definição do seu título -, a noção de origem, e a noção de ponto de fuga central claramente definido a partir do órgão sexual feminino. Atualmente, o quadro pode ser visto nas galerias e museus por onde passa. No entanto, por muito tempo, sua apreciação era realizada de forma privada, sendo possível apenas para aqueles que eram entendidos no ramo das artes.



**Fig. 9** – Obra *L’origine du monde*, de Gustave Courbet. Óleo sobre tela. [1866]. Localizado no Museu d’Orsay, Paris. Foto de H. Lewandowski. Fonte: BLEEKER, 2011, p.101.

Quando Duchamp nos apresenta a obra “*Etant donnés*”, estamos diante de uma releitura da obra de Courbet, que passa a levar em conta o espectador sendo visto em seu próprio estado de “voyeur”. O rompimento com a parede de tijolos poderia significar talvez a violação da obra pelo olhar ativo do observador. Em Courbet, temos o enquadramento perspéctico que engloba e extravasa a cena através de um ponto de fuga central que se apresenta para o olhar do apreciador genérico. Na obra de Duchamp, o deslocamento do ponto de fuga, também representado pelo órgão sexual feminino, para fora do campo de visão, nos faz refletir a respeito da posição relativa do olhar, que não pode apreender tudo já que depende das condições que determinam a maneira como se vê e de quem vê.

O deslocamento da obra para fora do campo de visão do observador, ou seja, a incompletude do objeto apresentado conduz o observador a participar de maneira diferente do ato de olhar e de perceber-se em tal ato:

Esse espelho, ao invés de refletir de volta uma imagem ideal, convida o observador a identificar uma ausência. No lugar de refletir a plenitude visual prometida pela construção perspéctica a qual a instalação imita, ela problematiza a posição do observador como aquele que vê as coisas como elas são. A instalação de Duchamp posiciona o observador literalmente diante de olho mágico, expondo assim o voyeurismo implicado na visão perspéctica. Localizar a obra em um museu, um lugar público, destrói a posição do observador como algo neutro, ausente, não-desejante, ou ainda como sendo um olho desprovido de corpo.

(Tradução nossa)<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Trecho original: “This mirror, instead of reflecting back an ideal image, invites the viewer to identify with lack. Instead of reflecting the visual plenitude promised by the perspectival construction that the installation mimics, it undermines the position of the seer as the one who can see it as it is. Duchamp’s installation positions the viewer literally at a peephole, thus exposing the voyeurism involved in perspectival vision. The place of his installation in the museum, a public place, undermines the position of the seer as neutral, absent, non-desiring, disembodied eye”. BLEEKER, M. 2011, p.105.

#### 1.4.A *focalização* como forma de análise

O embate e as aproximações conceituais entre esses autores que trabalham noções da visualidade, do olhar, do papel do espectador, da cena e da espacialidade cênica nos dias de hoje, nos servem como parâmetros e guias para procurar dentro desse campo vasto do teatro atual caminhos a serem ampliados. A dissolução da totalidade da obra, da cena acabada e do receptor passivo, desde o início do século XX, mas, sobretudo nos anos sessenta, com o Minimalismo na arte e em seu caminho de desconstrução, vai se radicalizando significativamente até a atualidade. Nesse sentido, a relativização de verdades valoriza o papel do espectador, que passa a formular suas próprias impressões, livre da passividade denominada por RANCIÈRE (AVILA, 2007). Diante dessa situação, a própria crítica e teoria teatral necessitam de novas formulações. O acontecimento cênico, seu desenvolvimento, suas intenções e suas apropriações passam a depender do olhar específico que desvenda a cena criando inter-relações múltiplas. Dessa maneira, uma análise teatral e, de seus diversos elementos, deve assumir um lugar de subjetividade, no sentido de ser um olhar atento às suas próprias definições e repertório. Da mesma maneira, um olhar responsável por se compreender restrito e específico. No entanto, um olhar possível, um olhar que constrói incessantemente relações entre as partes para forjar a sua própria existência.

Partindo deste ponto de vista, devemos levar em conta aquilo que PAVIS (2010a) diz a respeito da análise teatral:

Quais teorias para quais encenações? É desejável haver um modelo global, uma receita milagrosa que recolhe as apostas e se adapta a todos os tipos de espetáculos? Evidentemente que não! E para a análise do espetáculo: quem dirá se ela é ou não 'bem-sucedida?' Talvez ela seja bem-sucedida simplesmente se tiver havido encontro entre o espetáculo e o espectador.

(PAVIS. 2010a, p.308).

O mesmo autor admite que o teatro necessita de novas teorias, já que estas sempre se encontram atrasadas em relação à prática. Devemos, então, como pesquisadores, nos encorajar a produzir análises, ainda que limitadas. O equívoco, a

pesquisa, a procura e o encontro com o teatro e suas potencialidades gera o que PAVIS (2010a, p.309) denomina de “intercanibalismo” generalizado. Talvez dessa maneira, possamos nos alimentar de diversos pontos de vista e possibilidades para esse campo aberto da cena e do teatro.

Cabe ainda ao campo da teoria abordar e conceber conceitos. No entanto, tais conceitos não devem ser pautados em reflexões normativas e totalizantes. Existe uma grande pluralidade de métodos possíveis à crítica e à investigação do campo teatral contemporâneo. PAVIS (2010a, p.300) utiliza a imagem da caixa de ferramentas para ilustrar os recursos de análise dos quais podemos dispor. Porém, o autor alerta: “Mas quais ferramentas tirar da caixa?”. Não há uma ferramenta ideal. O importante é que cada ferramenta retirada seja usada sistematicamente e não apenas jogada “no meio da operação”. A sistematização de qualquer estudo ou análise não deve ser encarada como um procedimento fechado e sim como algo necessário para que a crítica não caia nas próprias armadilhas de um possível autoritarismo ou de uma concepção totalizante.

Devemos ter em mente que cada olhar pressupõe uma análise e, cada objeto também. Não podemos mais garantir que a análise realizada sobre um determinado espetáculo ou acontecimento artístico sirva para avaliar outras manifestações de teatro ou de arte em geral. É preciso localizar dentro dos diversos campos existentes, aquele do qual se fala e para quem se fala. Determinações totalizantes se tornam obsoletas e a regra de cada jogo deve ser dada por seus condutores para que possamos o acompanhar na caminhada. PAVIS (2010b, p.356-357) afirma que essa abordagem é necessária “a fim de adaptar a teoria à diversidade do objeto”. E questiona se “isso não foi senão um meio, uma vontade deliberada de resistir à rejeição pós-moderna e pós-dramática de toda teoria sistemática?”.

## **2. CAPÍTULO 2**

## 2.1.O olhar – Contribuições e contaminações entre Arquitetura e Cenografia

Partindo da noção de que cada objeto conta com conjuntos específicos de parâmetros de análise, - que são determinados por aquele que observa e pela maneira como observa -, devemos levar em conta neste capítulo a interdisciplinaridade entre cenografia e arquitetura. O cenógrafo possui como elemento de trabalho o espaço em sua totalidade: o espaço do palco, o espaço da cena e o espaço do teatro e do edifício teatral como um todo, operando diretamente sobre o espaço simbólico a fim de gerar significações através de sua obra. Poderíamos dizer, grosso modo, que aquilo que separa a cenografia da arquitetura “é o caráter efêmero do espaço na Cenografia, e o caráter de sua permanência na Arquitetura”. (ABY COHEN, 2007, p.32). Certamente que as diferenças entre ambas às práticas se estendem para muito além dessa visão parcial e superficial. Questões de uso, de demanda programática, de especificidades técnicas, de recursos, de liberdade artística ou de funcionalidade, fazem com que Cenografia e Arquitetura se distingam claramente. No entanto, determinados caminhos dentro dessas disciplinas artísticas podem ser explorados mutuamente, por serem práticas de concepção do espaço como articulador de poéticas e usos variados.

É válido ressaltar, já de início, e partindo dos pressupostos que já levantamos até aqui, que a elaboração de um estudo sobre a prática teatral e os desdobramentos desta prática sobre as questões de espacialidade cênica, não pretende se desenvolver como método ou cartilha. Ou seja, não pretendemos nesta pesquisa traçar novas maneiras de analisar e se relacionar com o campo da visualidade em teatro. O que buscamos, necessariamente, é expandir e impulsionar a possibilidade de traçar caminhos que nos permitam dialogar a respeito dessas manifestações cênicas. É claro que o olhar do observador, ainda que subjetivo e específico, não é aleatório. Ele necessita de parâmetros, experiência e vocabulário próprios, para se relacionar com determinado tipo de objeto. No entanto, esses parâmetros são em si uma construção própria, não devendo prever um rigor totalitário, e, nem mesmo se tornar uma regra rígida para determinar aquilo que é analisado.

### 2.1.1. Cruzamentos entre Arquitetura e Teatro

ARONSON (2011) afirma que a Arquitetura e o Teatro sempre tiveram uma associação respeitável. No teatro, o Movimento Moderno deslocou a imagem construída no palco para longe do ilusionismo romântico e realista. Novas formas, genéricas e poéticas passaram a representar a extensão dos temas e estruturas propostas pelo encenador. Surgiram diversas metanarrativas que representavam em si o universo particular do texto escolhido ou criado para determinada encenação. Já o teatro contemporâneo e seus elementos teatrais procuraram demonstrar que nenhum ponto de vista definitivo poderia ser elaborado. Ou seja, aquilo que Charles Russel denomina de “arte de mudança de perspectiva” (RUSSEL, 1980 apud ARONSON, 2011, p.14).

Diante da imensa variedade de metanarrativas possíveis dentro das estruturas de criação desenvolvidas pelos artistas modernos, a determinação de características próprias do teatro e da cenografia desse período é um desafio. ARONSON (2011, p.15) relata a dificuldade em se definir ao certo o que poderia ser denominado de Cenografia Moderna. Sua abrangência percorre desde o realismo até a abstração total. No entanto, uma característica efetiva e já afirmada anteriormente é a unidade visual e conceitual de suas encenações.

Já no campo da Arquitetura, as manifestações do Movimento Moderno ocorreram de forma mais clara e intencional. O então denominado Estilo Internacional dentro da Arquitetura possuía princípios básicos para uma “cidade funcional”, a fim de coordenar as forças produtivas e artísticas em prol de uma sociedade mais igualitária e libertária. Nas suas bases, o projeto moderno, tendo como pressuposto a ruptura com o passado e a iminência constante do novo, em direção ao progresso e ao futuro, buscava construir a cidade e o homem a partir da evolução tecnológica, da racionalização, da funcionalidade e do bem-estar.

Uma ordem construída idealmente, nivelando diferenças e condições históricas das mais variadas, subordinada ao princípio do modelo único e com validade internacional (independente do fuso histórico ou geográfico do planeta), forçosamente substituiu o homem concreto e as relações reais na sociedade por uma organização espacial maximamente eficiente do ponto de vista do sistema econômico geral. Ou seja, a funcionalidade arquitetônica que se tinha em vista dava

forma ao mesmo processo de abstração que se realizava através das relações sociais de produção no sistema capitalista.

(ARANTES, 2000, p.55)

A funcionalidade e racionalização, possibilitando a criação de formas simples e elementares, permitiram, ainda que de forma distraída, a reprodutibilidade técnica e a recepção generalizada, representada pelo consumo de massa. Ou seja, podemos perceber, ainda dentro do Movimento Moderno, a tentativa de uma arte sintética em uma sociedade que já apontava sua característica de massa. Nesse sentido, sendo o moderno uma utopia que mais se transformava em seu contrário ao tentar se realizar, podemos perceber sua inflexão diante do Contemporâneo, que para alguns seria o seu contrário, e, para outros, a continuidade do projeto de ordenação, no entanto, confirmado a partir da sua impossibilidade. Seria como afirmar que o projeto moderno é abandonado em prol da verdade escondida por de trás da tentativa de síntese do mundo. O contemporâneo seria a resposta a uma sociedade que, diante do crescimento do capitalismo e da massificação do consumo, procurou no Movimento Moderno coordenar de maneira unificada essas mesmas forças que iam perdendo “qualquer sentido à medida que passavam da prancheta para o campo das forças de uma sociedade superlativamente enquadrada pelo capitalismo, desfazendo assim antigas ambições de ordenação abstrata da cidade” (ARANTES, 2000, p.51).

Na Arquitetura, um dos principais teóricos da crítica ao Movimento Moderno, ainda na década de 1960 foi Robert Venturi. Venturi publica em 1966 o livro intitulado “Complexidade e Contradição na Arquitetura”<sup>6</sup>. Com ele, o arquiteto e teórico abre caminho para uma discussão sobre a falência da Arquitetura Moderna diante de uma sociedade onde a complexidade e as contradições impossibilitam uma síntese totalizante da realidade. O teórico defende uma Arquitetura complexa, que corresponda as incoerências e contradições dos novos meios de produção e assimilação do universo social, cultural e tecnológico. “Uma Arquitetura fragmentada, equívoca, que inclua diversos níveis de significado, criando ambiguidade e tensão”. (VENTURI. 1974, p.39).

VENTURI (1974) procura, em seu ensaio, demonstrar como a contradição e a complexidade na Arquitetura fazem parte da própria condição humana e que, portanto,

---

<sup>6</sup> VENTURI, R. *Complejidad y contradicción en la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 1974.



não podem ser eliminadas da vida e de sua perspectiva artística. A justaposição dos elementos contraditórios e a multiplicidade simbólica dos elementos barrocos e a tradição maneirista na Itália do século XVI, são alguns dos exemplos dados pelo autor, de uma cultura arquitetônica permeada de tensões que preservam sua beleza e riqueza poética.

A arquitetura pós-moderna possui parentesco com elementos encontrados em outros tempos históricos, elementos talvez inerentes à própria realidade da relação entre as coisas do mundo e da sociedade, porém, o pós-moderno possui situações próprias, determinadas por paradigmas culturais e sociais que contaminam a arte, seus procedimentos e representações a partir de uma cultura visual espetacular, de consumo, da individualidade, de signos e valores mutantes. Dentre as características que VENTURI (1974) enumera como pertencentes a recorrências pós-modernas, podemos destacar: a variação entre forma e conteúdo configurando uma imprecisão poética, ou seja, não contamos mais com a unidade e a linearidade modernas que visam à transparência do objeto único e integrado; elementos de dupla função, que são elementos que misturam materiais e também funções diversas em um mesmo conjunto; contradições adaptadas, ou seja unidades múltiplas que não prejudicam o organismo no qual estão instaladas e, pelo contrário, valorizam o conjunto formado por relações complexas; Inflexão, onde esta representa um conjunto que se manifesta através de diversas partes, no entanto, as partes separadas não possuem características que remetam a esse conjunto. VENTURI (1974) também propõe o conceito de focos múltiplos. Ele identifica isso na Arquitetura através de relações contraditórias variantes, onde em um determinado momento podemos identificar um significado manifestado em alguma configuração para em seguida este significado ser transformado ou substituído por outro. É interessante notar que tais características se aproximam do conceito de *pós-dramático* teorizado por LEHMANN (2007).

Posteriormente, outros teóricos e arquitetos revisitaram criticamente a Arquitetura Moderna a fim de contrapor a ela a cultura e a sociedade que se desenvolviam. A ênfase no papel do observador, proposta na experiência artística a partir do minimalismo forjado nos anos sessenta, auxiliou reformulações projetuais no campo da Arquitetura, assim como ocorrido no Teatro. SCHULZ-DORNBURG (2002, p.7), ao discorrer sobre a arte e a arquitetura, aponta nas edificações uma nova preocupação com programas “cada vez mais flexíveis e interativos. Juntas, arte e

arquitetura trocaram a criação de objetos para serem olhados, pela criação de ambientes para serem experimentados e utilizados”.

A obra intitulada “Calçada”, de Tadashi Kawamata (ver figura 10), é uma passarela elevada de 250m de comprimento, apoiada sobre uma estrutura de madeira de 4,5m de altura, que sai da rua lateral e chega até a praça do mercado. “A passarela oferece uma nova vista da praça central e de seus prédios. O mirante, dotado de bancos, convida-nos a permanecer e contemplar uma perspectiva incomum. Essa estrutura temporária introduz uma nova sequência de movimentos nesta pequena praça e, ao modificar a rotina diária, acrescenta o elemento surpresa”. (SCHULZ-DORNBURG, 2002, p.38). Assim como no teatro contemporâneo, essa instalação urbana propicia novas possibilidades do olhar através de perspectivas inusitadas, a partir do ponto de vista do espectador.

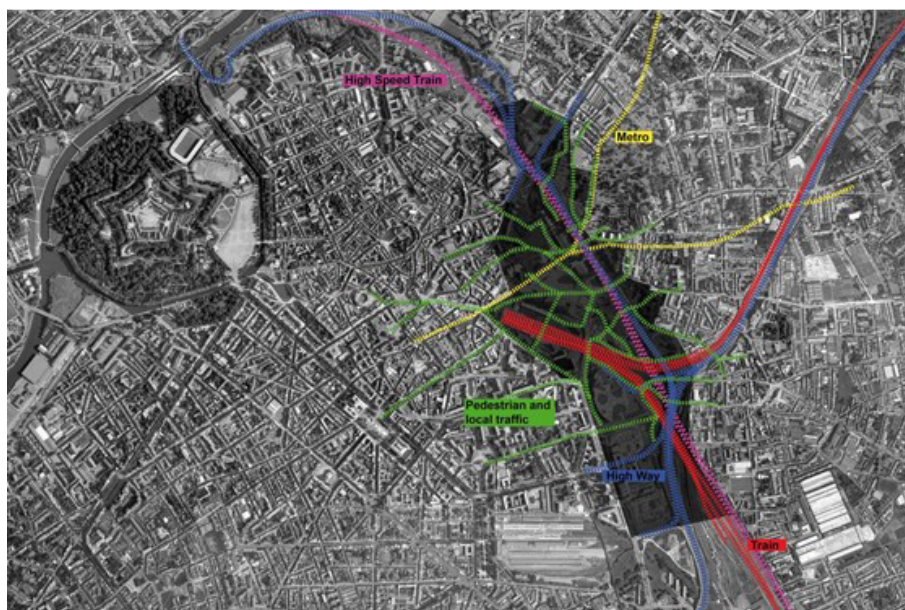


**Fig. 10** - Tadashi Kawamata – Calçada, Wiener Neustadt, Áustria, 1996. Fonte: SCHULZ-DORNBURG, 2002, p.38.

É interessante notar que, da mesma maneira que os objetos arquitetônicos passaram a agregar espaços da experiência e da inclusão do observador, no teatro, temos esta mesma demanda que substitui a assinatura exclusiva do encenador por uma obra que se manifesta cada vez mais através de lacunas e interferências que solicitam à produção de sentido pelo espectador.

Um dos grandes arquitetos da atualidade, Rem Koolhaas, também contribuiu para a crítica da arte e da arquitetura. O arquiteto holandês fundou, ainda na década de 1970, o escritório OMA, onde desenvolve até os dias de hoje, projetos de arquitetura, urbanismo e análise cultural. Além do escritório de arquitetura, Koolhaas possui o estúdio AMO, onde são desenvolvidas pesquisas em territórios que ultrapassam as fronteiras da prancheta e da construção. No AMO, Koolhaas e seus parceiros desenvolvem projetos e pesquisas que envolvem mídias, política, sociologia, energia renovável, tecnologia, moda, curadoria, publicidade e desenho gráfico. A amplitude e o desenvolvimento do trabalho do arquiteto já apontava, desde os anos 1970, questionamentos sobre a cidade e sua produção. Em um dos seus principais trabalhos, intitulado “Nova York delirante”, publicado em 1978, o arquiteto holandês produz um misto de manifesto, crítica e história da cidade e da arquitetura no século XX. Através da análise sobre o traçado urbano e suas mutações, a constituição de arranha-céus, o adensamento vertiginoso e a diversificação de funções dentro de um mesmo edifício, Koolhaas procura traçar perspectivas em relação à cidade, trazendo para a arquitetura sua dimensão cultural. Partindo de uma análise aprofundada sobre as grandes cidades e, tendo Nova Iorque como ponto de referência para sua teorização a respeito da cidade contemporânea em contraponto com a cidade moderna, KOOLHAAS (2008) observa as contradições inerentes às grandes metrópoles onde, a imobilidade arquitetônica não condiz com a fluidez da malha urbana. A desorientação e as fissuras, causadas pelo desencontro da arquitetura com o planejamento da cidade – advindas da desconexão resultante do projeto moderno com seus objetos monolíticos organizados, setorizados e soltos da malha urbana -, gera aquilo que KOOLHAAS (2008) define como sendo um caos organizado. O que resta em meio a essa profusão de elementos, redes, barreiras e informação do fluxo contemporâneo sobre a arquitetura tradicional é o vazio com o qual o arquiteto holandês procura trabalhar. Essas lacunas passaram a ser objeto de projeto e de estudo, resultando em proposições arquitetônicas novas, que evidenciam as contradições e incertezas que constituem a malha metropolitana. Alguns dos principais

trabalhos do arquiteto são: o Euralille (Lille, França), um complexo de mais de oitocentos metros quadrados de atividades urbanas como lojas, parque, hotéis, casas e estação de trem; a Casa da Música (Porto, Portugal); a Biblioteca Nacional de Seattle (Seattle, EUA); e a Embaixada dos Países Baixos (Berlim, Alemanha).

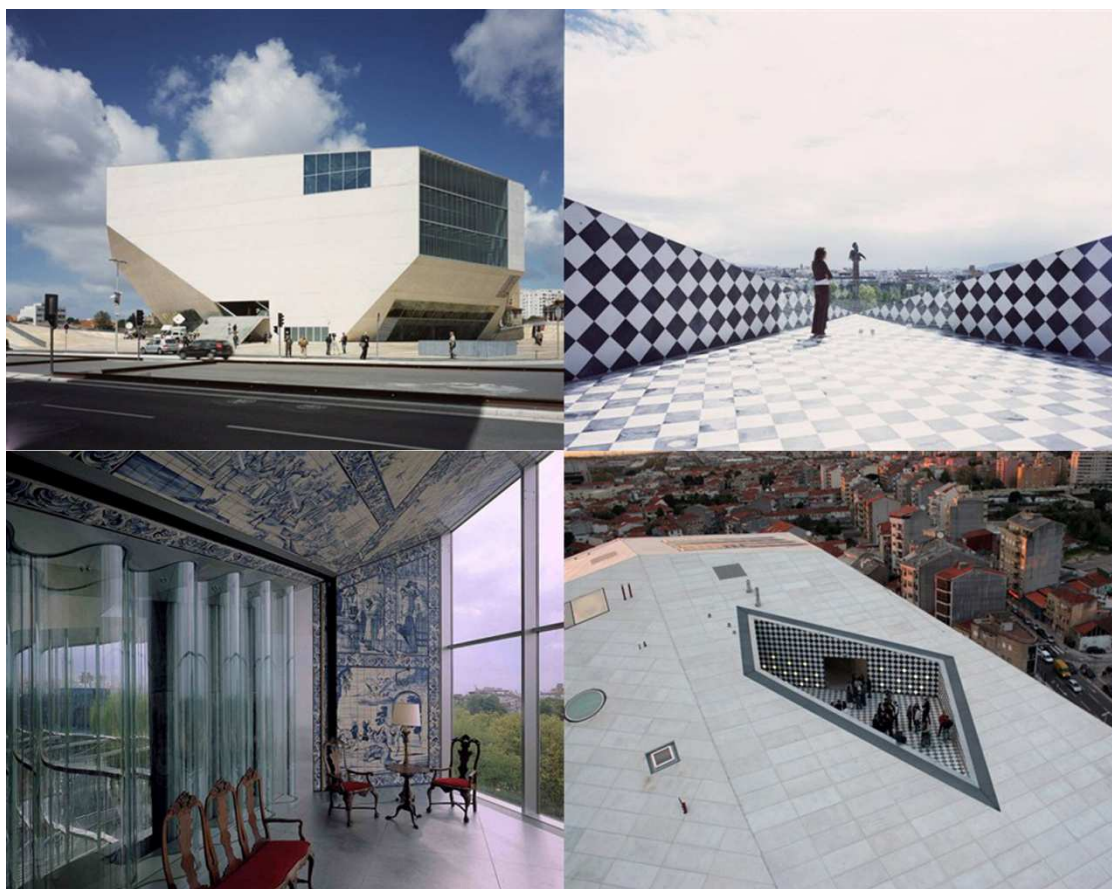


**Fig. 11** – Plano geral da área de projeto urbano do Euralille, com os cruzamentos de diversos eixos programáticos: percurso de pedestre, metrô, linha do trem, autopista, áreas de lazer, equipamentos públicos. [1994]. Fonte: <http://www.oma.eu/projects/1994/eurailille/>



**Fig. 12** – Área do projeto urbano Euralille, com os diversos escritórios de arquitetura que participaram da readequação urbana, entre eles o OMA, escritório de Koolhaas. [1994]. Fonte: <http://www.oma.eu/projects/1994/eurailille/>





**Fig. 13** – Projeto Casa da Música, de Rem Koolhaas, Porto, Portugal. [2005]. O projeto previa uma nova relação do equipamento público com a cidade, a fim de superar a dominação da “caixa de sapato” hermeticamente fechada de um equipamento que necessita de exigências acústicas, sem perder em qualidade técnica. Fonte: <http://www.oma.eu/projects/2005/casa-da-musica>

Assim como na arquitetura que Koolhaas procura desvendar, ao olharmos para o palco e sua relação com a obra encenada, podemos averiguar quais são as fissuras, as fendas, os desencontros entre aquilo que é encenado e sua possibilidade de percepção e fruição. O vazio que KOOLHASS (2008) teoriza, resultante da dificuldade em se relacionar cidade e arquitetura como elementos de um mesmo organismo vivo e pulsante, poderia ser o vazio que resta quando o espetáculo teatral se retira de cena no teatro moderno, levando consigo as possibilidades fixadas pelo encenador. Resta-nos, assim como ao arquiteto holandês, preencher esse vazio cênico, contaminá-lo com interações inerentes à obra que se estende para fora do palco, para a plateia, para o espectador, para os múltiplos feixes possíveis de significado que se desdobram em cena e que permanecem na experiência de cada olhar para além do final do espetáculo.

O universo artístico contemporâneo conta hoje com a articulação de tamanha diversidade e quantidade de informação que a perspectiva de produção de sentido na obra aberta proposta nos anos setenta (ECO, 2003) se desfaz. A quebra de sentido na comunicação e nos discursos, experimentada hoje em dia, fruto de uma cultura cujos sistemas operam em diversas direções, sobrepondo clichês, em um mundo absorvido como incerto ou excessivo, faz com que o artista passe a retratar e operar a partir de um certo estranhamento frente a essas condições, formulando obras que não mais pretendem apontar em direções determinadas, ou com uma rede de combinações como “a obra aberta de Humberto Eco” vislumbrava.

### 2.1.2. Imbricações teóricas no Moderno e no contemporâneo

A questão da recepção, da obra aberta, da experiência, da ambiguidade e de tantas outras características já citadas, demonstram, seja no teatro, na arquitetura, nas artes plásticas ou na literatura, que o pensamento teórico lida com características e manifestações semelhantes dentro desses diversos campos da prática e da teoria artística. Nesta passagem do Moderno para o Contemporâneo, o cruzamento de questões entre as diversas artes e a crítica de arte se efetivou, devido a influência dos mesmos paradigmas teóricos, principalmente da teoria pós-estruturalista. Retomando brevemente algumas considerações a respeito da Teoria da Semiologia, podemos dizer que tal teoria, deslocada de seu campo linguístico e comunicacional, tentou se adequar e contribuir para a reflexão e a instrumentalização da teoria arquitetônica e da teoria teatral, além das outras artes. Porém, tanto na arquitetura quanto no teatro, a Semiologia encontrou barreiras de difícil transposição. Ainda que o problema semiológico se concentrasse no fato da Semiologia procurar “esclarecer” cientificamente o “indizível” da poética artística, dando conta das invisibilidades com o rigor do sistema científico da medicina (onde teve sua origem) junto com a linguística, ela, a Semiologia, foi um campo de análise que atingiu em cheio o “textocentrismo” vigente ainda no século XX, dando valor e voz às demais ferramentas de encenação para constituir discursos próprios para além da literatura teatral, ainda que não fosse capaz de traduzir plenamente e cientificamente, como pretendia, seus conteúdos mais profundos.

Assim como PAVIS (2010a, p.9) aponta, “a Semiologia sempre foi acusada de aplicar mecanicamente o modelo linguístico a outras áreas além da literatura e, sobretudo, as práticas sociais e artísticas”. Um dos grandes problemas na tentativa semiológica de sistematizar a produção e a recepção de signos pré-estabelecidos, a fim de compreender como a comunicação se efetua, é o fato de tais signos não poderem ser localizados e nem mesmo fixados. Essa impossibilidade de localização se dá tanto no seu aspecto produtivo, ou seja, não podemos definir categoricamente quais são os signos, ou unidades fundamentais – sejam elas cênicas ou arquitetônicas-, já que o signo é intercambiável e transferível, e também não podemos sistematizar a produção de sentido causada na recepção dos mesmos.

À medida que compreendemos que o significado é uma ficção, que só tem significação por ser diferente do signo, podemos nos libertar da ilusão dos referentes objetivos e ver que não é preciso – nem possível – que o signo lhes tome o lugar. Tampouco o significante é uma identidade significativa em si mesma; nem significado nem signo, como significação final, têm de ser mantidos. Isso nos libera para o livro jogo dos signos.

(MUGERAUER, in: NESBITT, 2006, p.201).

No teatro, além de PAVIS (2010a), UBERSFELD (2010) também procurou vasculhar as possibilidades da Semiologia. Em seu livro, intitulado “Para ler o teatro”<sup>7</sup>, a autora procura reorganizar as ferramentas da semiologia para a análise do espetáculo teatral. Iniciamos a leitura desta obra já com uma ressalva da autora, onde esta diz que “a semiologia não tem a pretensão de fornecer a ‘verdade’ do texto, mesmo que essa verdade fosse ‘plural’, mas estabelecer o sistema ou os sistemas de signos textuais que podem permitir ao diretor e aos atores, constituir um sistema significante em que o espectador concreto encontra seu lugar” (UBERSFELD, 2010, p.XII). Em seguida a autora afirma que o sentido não pode ser preestabelecido pelo semiólogo, este apenas cumpriria o papel de desencadeador dos discursos dominantes da representação.

Apesar de a autora relativizar a importância e a centralidade do texto teatral diante dos outros elementos da cena, ela se utiliza de exemplos que advêm prioritariamente do teatro dramático, textual, já explicitado anteriormente no capítulo 1. A teórica afirma que o texto literário é como um inventário a ser desvendado, mas alimenta o pressuposto da participação do espectador como um agente possibilitado de fazer escolhas. UBERSFELD (2010, p.189) afirma que “os procedimentos semiológicos podem, ao mesmo tempo, mostrar *todo*<sup>8</sup> o espectro de possibilidades e privilegiar uma leitura que abranja o maior número dessas possibilidades”. Ainda que buscando caminhos mais abrangentes para as definições da Semiologia, a autora sempre recorre ao texto como fonte inicial, *leitmotiv* para a encenação, como um roteiro para que o sentido seja produzido.

UBERSFELD (2010) apresenta em sua conclusão afirmações que continuam a confirmar o terreno pantanoso da Semiologia.

---

<sup>7</sup> UBERSFELD, A. *Para ler o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

<sup>8</sup> Grifo do autor.



Consequentemente, no teatro, o sentido não só não preexiste à representação, ao que é concretamente dito, mostrado, como também não se forma sem o espectador. (...) Como decifrar um sentido que ainda não se produziu? O texto é da ordem do indecível: é a prática que constitui, constrói o sentido. Ler o teatro é simplesmente preparar as condições de produção desse sentido. (...) E o irracionalismo está em se constatar que esse sentido, sempre precedente à nossa própria leitura, escapa em larga medida a uma formalização rigorosa.

(UBERSFELD, 2010, p.192).

Ainda que, não pretendendo afirmar sua impossibilidade, talvez uma semiologia generalizante tenha realmente se esgotado. Para cada leitura trilhada e desvendada seria necessária uma análise específica, conformada durante a jornada conceitual: uma análise pautada pela leitura de cada espectador. É o que sugere BLEEKER (2011) ao citar Fischer-Lichte. Esta nos diz através da autora que “o teatro pós-moderno eleva os espectadores a mestres absolutos de uma possível semiose sem, ao mesmo tempo, perseguir nenhum outro objetivo maior” (FISCHER-LICHTE, in: BLEEKER, 2011, p.65). Para Fischer-Lichte, o espectador está livre para fazer as associações desejadas, ou, para se recusar a atribuir sentido e, simplesmente, experienciar os objetos que o são apresentados em seu estado concreto.

Podemos dizer, portanto, que o teatro contemporâneo se articula através da maneira como lida com seus signos. Para esse teatro os signos foram liberados, tanto do domínio no palco quanto do domínio imposto ao espectador. Sua liberação no palco diz respeito à livre circulação de sentido possível entre os signos apresentados em cena. Os significantes se tornam instáveis e podem saltar de um referente ao outro. Em outras palavras, uma cadeira pode ser apresentada através de uma cadeira real. Porém, um balde pode estar naquele momento exercendo a função de cadeira, e, no entanto, no momento seguinte pode se tornar um chapéu, uma bolsa, ou até mesmo um balde. Os códigos teatrais estabelecidos passam a ser impermanentes, eliminando qualquer resquício de metonímia, metáfora fixa ou de um código fechado.

### 2.1.3. Arquitetura, Teatro e Desconstrução

Na arquitetura, as mesmas críticas à semiologia e à estabilidade dos signos foram levantadas em relação à sua produção e sua fruição. Semiólogos e estruturalistas viram-se encurralados pela “dissolução contemporânea do signo e o movimento livre dos significantes”. (FOSTER, in: NESBITT, 2006, p.38). Um dos principais arquitetos da atualidade que possui teoria e prática relacionadas com questões pós-estruturalistas é Bernard Tschumi.

O arquiteto iniciou sua teoria debruçando-se sobre questões relativas aos conceitos da Linguística e dos teóricos da Literatura, buscando ressonâncias para a Arquitetura. No entanto, Tschumi percebeu que a Semiologia enquadrava a obra arquitetônica como objeto, desconsiderando toda a sua complexidade intertextual. Em um de seus comentários, o arquiteto vislumbra a ideia de espetáculo ou evento, onde a arquitetura perde seu papel de objeto e passa a ser uma interação do espaço com seus usuários. NESBITT (2006, p.183-184) afirma que o arquiteto “propõe que se veja a arquitetura como uma atividade humana ou como um texto aberto, em termos pós-estruturalistas. Usando o exemplo dos espetáculos e festividades, o autor imagina poder ver o corpo humano no centro das questões do espaço”. Devemos lembrar, brevemente, que, também no teatro atual, nós contamos com a interação da cenografia e do ator no espaço, além da relação de ambos com o espectador.

Ao assumir a arquitetura como um texto aberto, TSCHUMI (1996) acredita que ela deva ser analisada como algo potencialmente ilimitado que atravessa as fronteiras da interdisciplinaridade. A noção de movimento e de ação faz com que a obra arquitetônica deva ser vivenciada a partir de sequências que, no entanto, não permitem a noção geral do todo de maneira simultânea. Nesse sentido, o sistema de referências não é dado inteiramente. Segundo SCHULZ-DORNBURG (2002, p.19), “a Arquitetura não pode mais ser uma unidade homogênea que representa um todo, somente pode ser entendida como uma série de fragmentos que são interligados pela pessoa que os experimenta”. A experiência espacial intercalada pelo movimento que vai, gradativamente se deparando com eventos múltiplos gera o tríptico teórico do autor: “concebido”, “percebido”, “vivenciado”. Posteriormente, tal conceito sobre a apropriação da arquitetura será substituído pelo arquiteto por: **espaço, movimento e evento**. Essa tríplice conjuntura

pode se desenvolver para além do campo da arquitetura e do urbanismo, a fim de propiciar relações e cruzamentos também no palco teatral e, mais especificamente, nas peças que são analisadas neste estudo. O espaço pode também ser desdobrado no espaço cênico. O movimento dos atores e o jogo que resulta da ação destes a partir de redes de atuação conjunta e também a partir da criação de possibilidades entre o ator e outros elementos de cena, como a luz, objetos, espaço, dispositivos cênicos, etc, criam desenhos e articulações de espaço, ação e cena, ou seja, o espaço percorrido e vivenciado pelo ator, junto de dispositivos cênicos possibilitam a dinâmica e a construção da encenação. Tanto em “A bao a qu” quanto em “Ensaio.Hamlet”, essas interações podem ser apreendidas, como veremos mais adiante.

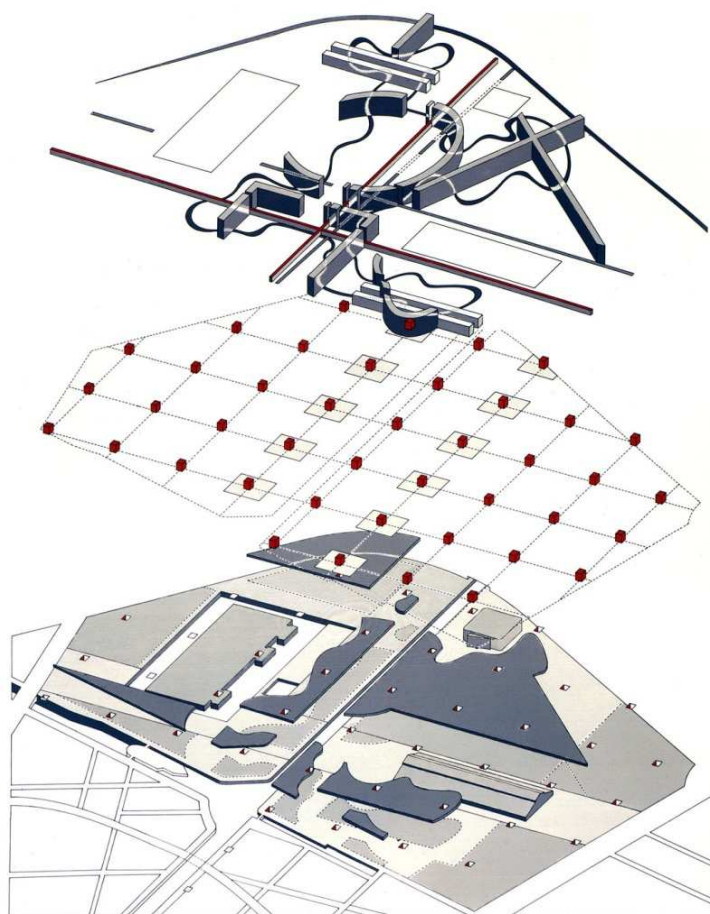
A partir do momento que o Tschumi passou a utilizar a tríade conceitual na maneira de pensar e conceber projetos, justapondo os elementos dessa tríade em tensões mútuas, seu trabalho ganhou uma dimensão analítica que propiciou a exploração de novos códigos e relações de percepção e fruição da arquitetura. TSCHUMI (1996, p.149) relata como seu processo de projeto se iniciou:

Nós começamos com a crítica da cidade, buscando ir à suas bases: espaços simples e puros, paisagens áridas, um cômodo. Corpos simples em movimento, andando em linha reta, dançando, até pequenos cenários. E, gradualmente, nós acentuamos a complexidade ao introduzir paralelos literários e sequências de eventos, aplicando esses programas em contextos urbanos existentes. O processo se inverteu: ele começou desconstruindo a cidade, e hoje, ele explora novos códigos de montagem.

(Tradução nossa)<sup>9</sup>.

---

<sup>9</sup> Trecho original: “We had begun with a critique of the city, had gone back to basics: to simple and pure spaces, to barren landscapes, a room; to simple body movements, walking in a straight line, dancing; to short scenarios. And we gradually increased the complexity by introducing literary parallels and sequences of events, placing these programs within existing urban contexts. Within the worldwide megalopolis, new programs are placed in new urban situations. The process has gone full circle: it started by deconstructing the city, today it explores new codes of *assemblage*”. (TSCHUMI, 1996, p. 149).



**Fig. 14** - Diagramas projetuais sobrepostos do arquiteto Bernard Tschumi. Sobreposição das tramas de espaços, “follies” ou eventos – que criam eixos de percursos -, e equipamentos. Projeto do Parc de la Villette, Paris. [1982-1998]. Fonte: [http://ead.nb.admin.ch/web/biennale/bi06\\_A/index\\_n.htm](http://ead.nb.admin.ch/web/biennale/bi06_A/index_n.htm)

O arquiteto trabalha com o termo disjunção para definir esse movimento de exploração das estruturas dadas em seus limites, sua repetição e sua superposição. Em seu emblemático projeto para o Parc La Villette, Tschumi articula uma complexa rede de relações entre espaço, movimento e evento a partir de estratégias disjuntivas.

Disjunção possui no dicionário o significado de “separação”, “desunião”. Para o arquiteto suíço, e, conseqüentemente, para os estudos apreendidos nesta pesquisa, este termo extrapola estes significados ganhando novos entendimentos. Para Tschumi, disjunção ganha a ideia de interrupção, de limite. A fricção de estruturas justapostas e a sobreposição de seus elementos colidindo, faz com que esses limites sejam tensionados e modificados. A disjunção é o que ocorre exatamente no limite dessas relações e interações, transformando esses elementos em novos componentes e combinações.



**Fig. 15** – Parc La Villette, Paris. [1982-1998]. Projeto de Bernard Tschumi. Em vermelho, as “folies” demarcam a paisagem e indicam os eixos de percurso pelo parque. Fonte: <http://www.tschumi.com/projects/3/#>



**Fig. 16** – Parc La Villette, Paris. [1982-1998]. Projeto de Bernard Tschumi. “Folies” (eventos), que permeiam a paisagem como estruturas mutantes. Fonte: <http://www.tschumi.com/projects/3/#>

A partir desses mecanismos teóricos e práticos, Tschumi se aproxima dos conceitos de desconstrução formulados pelo pós-estruturalista Jacques Derrida, sendo que este também procurou teorizar sobre a Arquitetura e sobre a obra do arquiteto. Derrida (NESBITT, 2006, p.165) desenvolveu seu trabalho a partir da ação de desconstruir conceitos previamente formulados, comumente aceitos como naturais por si mesmos, como se não houvessem, em algum momento histórico, sido concebidos. O filósofo procurou deslocar tentativas de supremacia instauradas como verdades metafísicas fechadas e originais, a partir do tensionamento dos limites das disciplinas até suas margens conceituais, a fim de ameaçar metodologicamente a estrutura para melhor percebê-la como uma construção. Tschumi, em sua prática arquitetônica, influenciado pelo filósofo francês, faz questão de manter preservados os conflitos, no lugar de solucioná-los através de síntese ou totalidade.

Apesar de muitos aproximarem as teorias *derridarianas* do niilismo de Nietzsche, através da negação de uma possível realidade última, os conceitos de Derrida não procuram negar uma conclusão e sim perceber a possibilidade de deslocamento da verdade que instaura sistemas binários hierárquicos, onde estes procuram privilegiar um dos elementos em relação ao seu oposto. É este tipo de dominação que Derrida procura combater, sem com isso eliminar a possibilidade de existência de outros sistemas, que, no entanto, não se ordenam verticalmente entre si. É exatamente por isso que o próprio filósofo e seus parceiros teóricos formulam questões a partir de expressões como “nem um nem outro, ao mesmo tempo, por um lado, por outro lado”. (PEDROSO JUNIOR, 2010, p.11). Podemos dizer que a teoria da desconstrução não destrói o objeto construído, ela destrói o pensamento vigente sobre o objeto construído. Sendo que, essa atitude crítica busca desconstruir, primordialmente, pensamentos que instauram objetos que determinam um sistema fechado do pensar. Nesse aspecto, as definições de Tschumi se aproximam muito da teoria derridariana:

(...) realizar a construção das condições que deslocarão os aspectos mais tradicionais e regressivos de nossa sociedade e simultaneamente reorganizarão esses elementos da forma mais libertadora possível.

(TSCHUMI, in: NESBITT, 2006, p. 41).

Nesse sentido, podemos nos aproximar da desconstrução por ser este um campo conceitual que abarca as noções de produção de sentido abertas do teatro contemporâneo, desde a cena até o espectador. É ainda mais pertinente esta aproximação no tocante à cenografia, já que para Derrida, o teatro “é uma anarquia que se organiza” (DERRIDA apud UBERSFELD, 2010, p.100) e, portanto, como nos indica UBERSFELD (2010, p.100), “se aceitarmos essa definição, constataremos que é o trabalho do espaço que assume uma parte nada desprezível dessa organização.” Nesse aspecto, é válido lembrar que esta organização, nos moldes da desconstrução e das teorias de Tschumi, é provisória e subjetiva. Não deixando de ser uma construção autêntica, por conta da formulação e experiência investidas nela, também não deixa de ser relativa e substituível. Apesar disso, sua relativização não invalida seu desenvolvimento e a discussão que possa ser gerada a partir dela.

### **3. CAPÍTULO 3**



### 3.1. Estudo de caso – A Cia dos Atores

O objeto de análise que nos servirá como estudo a partir das questões até aqui levantadas é a Cia dos Atores, grupo teatral carioca, fundado em 1990 e, que conta com Enrique Diaz como diretor e Bel Garcia, César Augusto, Drica Moraes, Gustavo Gasparani, Marcelo Olinto, Marcelo Valle, Susana Ribeiro como atores. O grupo se manteve junto até o início de 2013, mas ainda conta com uma sede própria que realiza ocupações teatrais. Desde o início da formação do grupo, diversos foram os atores que participaram dos espetáculos da Cia. Em 1988, durante a primeira experimentação de Enrique Diaz, ainda sem a formação declarada de uma companhia de teatro, atores como André Barros e Bel Kutner participaram do primeiro espetáculo do diretor, junto com Susana Ribeiro e Marcelo Olinto. Já em 1990, com o primeiro espetáculo oficial do grupo, “A bao a qu”, - com direção de Diaz e texto baseado no conto homônimo de Jorge Luís Borges, pertencente à obra “Livro dos Seres Imaginários” -, oficializa-se a companhia teatral, com os integrantes oficiais e atores convidados, entre eles: André Barros, Alexandre Akerman, Anna Cotrim, Bel Garcia, Gustavo Gasparani, Marcelo Valle, Marcelo Olinto e Susana.

O ator César Augusto passa a integrar o grupo em 1992, no terceiro espetáculo da Cia, “A morta”, texto de Oswald de Andrade. O espetáculo contava com a participação de outros atores, como, André Cunha, Duda Monteiro, Letícia Monte, Lino Caminha, Patrícia Barcala e Paula Salles. Outros espetáculos foram montados com formações variadas e atores convidados. Apenas em 1995, com o espetáculo “Melodrama”, com direção de Diaz e texto de Filipe Miguez, é que a Cia. conta com a sua formação oficial, como citado acima. Essa variação constante, a participação de atores convidados e a flexibilidade de atores do grupo que realizavam trabalhos paralelos, já estavam no gene da formação da Cia.

O material recolhido para este estudo advém de pesquisas no arquivo da companhia (DVD’s dos espetáculos, fotos, textos dramaturgicos, programas teatrais, cadernos, entrevistas em jornais, críticas, plantas de arquitetura e rascunhos), de entrevistas concedidas à autora desta dissertação pelos atores Marcelo Olinto e César

Augusto, do livro publicado pela Cia.<sup>10</sup>, de entrevistas e matérias na internet e de livros relacionados à Cia. e aos temas teatrais de interesse dessa investigação.

A passagem do tempo, a análise através de arquivos virtuais e não do espetáculo em si transformam também aquilo que é visto. De fato, todo objeto analisado é permanentemente transformado, desde sua gênese até os registros de seu arquivamento. É necessário, para o desenvolvimento que se segue nesta pesquisa, compreender aquilo que FÉRAL (2013, p.568) define como sendo a “performatividade da obra”. Para a autora, a análise de qualquer objeto ou procedimento se debruça muito mais naquilo que é transformado a partir dessa interação do que o objeto em si.

Esses vestígios (documentos, narrativas, arquivos, esboços, quadros, descrições, procedimentos) são objeto de estudos há muito tempo, permitindo a análise não somente de espetáculos para restituir suas ideias, mas, também, observando o fazer do artista (em especial do cenógrafo e do ator, ou mesmo do técnico). Portanto, é a performatividade da obra que é objeto de análise e, de maneira periférica, a sua fabricação.

(FÉRAL, 2013, p.568).

O embrião da companhia começou a surgir em um *workshop* proposto por Enrique Diaz, em 1988. Diaz tinha o interesse em trabalhar questões do corpo, de ritmo e de jogo. Uma das grandes referências para o diretor era Martin Esslin e o seu livro intitulado “A anatomia do drama”.

Pensava no livro do Martin Esslin que havia lido, “*A anatomia do drama*”, e imaginava se conseguiria desenvolver aquela noção da progressão dentro da estrutura dramática, o interesse do espectador por algo que se desenrole à sua frente, ainda que com elementos abstratos. Regras de jogo mutantes, mas concentradas. Era como tentar assimilar a base da dramaturgia tradicional, só que focando na fisicalidade do teatro, no corpo do ator, nos volumes, nas sonoridades.

(DIAZ. 2006, p.21).

---

<sup>10</sup> DIAZ, E.; CORDEIRO, F.; OLINTO, M. (Org.). *Na companhia dos atores. Ensaio sobre os 18 anos da Cia dos Atores*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2006. 388 p.



**Fig.17** – Foto da fachada da Sede da Cia dos Atores. Fonte: <http://www.ciadosatores.com.br/>



**Fig.18** – Foto dos integrantes da Cia dos Atores. Da esquerda para a direita: Enrique Diaz, Marcelo Olinto, Drica Moraes, César Augusto (atrás), Gustavo Gasparani, Bel Garcia, Susana Ribeiro, Marcelo Valle. Fonte: Arquivo da Cia dos Atores.

Abrindo um breve parêntese, é interessante perceber que esta fala de Diaz contém elementos que revelam a origem de seu teatro e sua ligação com o teatro moderno, de encenador, pautado por uma estrutura dramática onde a obra se organiza para ser vista. Mas, ao mesmo tempo que Diaz vislumbra essa possibilidade, sua fala pressupõe também regras de jogo mutantes.

A partir deste *workshop* e do material artístico levantado com ele, surge o espetáculo chamado “Rua Cordelier – Tempo e morte de Jean Paul Marat”, encenado na Casa de Ensaio, em Humaitá. Após essa experiência, que durou pelo menos dois anos, com este espetáculo se modificando e ganhando contornos variados, o grupo passou a constituir uma companhia.

Alguns dos aspectos que norteavam a pesquisa do grupo se pautavam em um teatro concreto com fortes referências em Tadeuzs Kantor, Robert Wilson e Vsevolod Meyerhold. Além desses encenadores, era evidente a aproximação da concepção do teatro da Cia. com as tendências do teatro brasileiro nos anos 1980: Gerald Thomas, Bia Lessa, Moacyr Góes, Ulisses Cruz, entre outros.

A formulação do nome dado para a companhia refletia o caráter heterogêneo desse grupo de atores. A diversidade de interesses e perfis artísticos foi determinante para constituir a estética teatral da Cia. No entanto, Fernandes (FERNANDES, in: DIAZ, 2006, p. 43) afirma que “é o convívio das escrituras de um encenador-ator e de atores-criadores que, numa longa trajetória de colaboração artística, acabam definindo uma linguagem reconhecível por sua qualidade híbrida, prismática”. Essa característica do grupo também definiu uma variedade grande de projetos paralelos, desenvolvidos pelos membros da companhia. Houve espetáculos dentro da companhia dirigidos pelos próprios atores, além de Diaz, como também houve diretores de fora da companhia realizando a direção teatral. Da mesma forma, alguns atores participavam de processos de criação como cenógrafos e figurinistas. Sendo que houve espetáculos nos quais a própria companhia desenvolveu sua cenografia, assim como houve processos em que cenógrafos foram convidados a trabalhar com o grupo. Como exemplo, podemos citar os espetáculos “A bao a qu” (1990), “A morta” (1992), “Só eles o sabem” (1993) e “Ensaio.Hamlet” (2004), como alguns dos espetáculos onde algum membro da Cia desenvolveu a cenografia individualmente ou em parceria com algum convidado externo. (Ver fichas técnicas em anexo). Já espetáculos como “Melodrama” (1995), “Tristão e Isolda” (1996), “Cobaias de Satã” (1998) e “O rei da vela” (2000), contaram

com cenografia assinada por Fernando Mello da Costa, Maurício Sette, Gringo Cardia e Gabriel Villela, respectivamente.

O espetáculo “A bao a qu” foi o primeiro trabalho realizado já como companhia, em 1990. Seu desenvolvimento contou com o enfoque na questão da cena concreta que se aproximava bastante dos princípios da biomecânica de Meyerhold. Os últimos dois espetáculos que a Cia. assinou de maneira conjunta, dirigido por Diaz foram “Ensaio.Hamlet” e “Notícias Cariocas”, ambos realizados em 2004. Ao longo dos mais de vinte anos de grupo, os espetáculos e as escolhas temáticas para a realização de estudos e pesquisas cênicas variaram bastante. A partir de “A bao a qu”, a Cia trabalhou com o texto de Oswald de Andrade em “A morta”, procurando romper a dificuldade instaurada ao redor da obra do escritor paulistano, que carrega o estigma de muitos críticos desde sua contemporaneidade nos idos anos 1930, por ser considerado um texto avesso às possibilidades teatrais. O mesmo autor seria retomado mais adiante em 2000, na realização do espetáculo “O rei da vela”. Para o Diaz, esses três espetáculos resumem claramente as intenções que sempre nortearam o trabalho da Cia, “a multiplicidade de tratamentos estilísticos dentro do mesmo espetáculo” (DIAZ, 2006, p.24). A pesquisa e a imersão no universo dos folhetins e do melodrama, a fim de compreender melhor o universo popular, rendeu ao grupo três outros espetáculos: “Só eles o sabem” (1993), “Meu destino é pecar” (2002) e “Melodrama” (1995). “Melodrama” foi um espetáculo que contou com um processo de pesquisa bastante longo, onde, durante meses, o grupo imergiu no tema juntamente com o dramaturgo Felipe Miguez, convidado para escrever o texto da peça a partir do processo de criação. Já o espetáculo “Só eles o sabem”, foi dirigido por Gilberto Gawronski, convidado pelo grupo. A participação de Gawronski possibilitou aos atores trabalhar com métodos diferentes, no entanto, reafirmou a forma contundente e expressiva do grupo, já que, “por mais autoral que seja o trabalho de Gilberto, os códigos de contracenação e a capacidade física e interpretativa absolutamente peculiar desenvolvidas por aquele grupo de atores estavam intensamente impressos no espetáculo” (DIAZ, 2006, p.32). “Tristão e Isolda” (1996) e “Cobais de Satã” (1998), ambas dirigidas por Diaz, eram espetáculos distintos entre si mas representavam experiências particulares na trajetória do grupo. O primeiro espetáculo contou com uma pesquisa, novamente em parceria com Miguez, sobre o universo celta e a Idade Média. O universo primitivo e fantástico contava com a participação decisiva da música dentro da encenação e na participação de atores com instrumentos musicais. Já

“Cobaias de Satã” surgiu de desdobramentos temáticos advindos do processo de criação de “Melodrama”. Uma das linhas temáticas que envolviam tramas familiares e jogos sociais em “Melodrama” se desprende da criação para em “Cobaias” representar de maneira mais contundente a oposição entre o Bem e o Mal. Esses pólos opostos foram trabalhados através do lugar do Pai, da Lei, da subversão e das metamorfoses do ser humano. Outros espetáculos marcaram a trajetória da Cia (Ver fichas técnicas em anexo), entre eles, alguns dirigidos por outros integrantes do grupo, como no caso de “A babá” (1994) e “O enfermeiro” (1997), dirigidos por César Augusto, que também assina suas cenografias, e, “João e o pé de feijão” (1996), dirigido e escrito por Marcelo Valle.

Em 2004, a companhia adquire o patrocínio da Petrobrás para a manutenção de uma sede própria, instalada no bairro da Lapa, no Rio de Janeiro. O projeto de reforma da sede dura dois anos, e é inaugurado em 2006. No entanto, a partir do momento que a companhia se instalou na sede, nenhum outro espetáculo foi desenvolvido de forma coletiva por todos do grupo. Espetáculos de projetos paralelos, dirigidos por alguns dos atores, ou por diretores externos, convidados por algum ou vários atores, passaram a permear a programação do local. Diaz não chegou a dirigir nenhuma obra inédita da companhia desde que sua sede foi ocupada. Talvez, pelo fato de patrocínios como este, cedido pela Petrobrás, cobrirem projetos já maduros, de companhias com uma trajetória consolidada, fez com que a sede chegasse ao grupo em um momento em que cada integrante já estivesse em processos individuais, amadurecendo projetos próprios em paralelo à Cia. A característica múltipla do grupo e a diversificação dos interesses de pesquisa e criação teatral de cada integrante e de Diaz, já identificados desde os primeiros espetáculos do grupo, reverberou na utilização da estrutura física da Cia para projetos paralelos e variados. Além disso, os interesses de Diaz, diretor e membro articulador daquele grupo heterogêneo, passaram a se desdobrar para outros estudos, sendo que, em uma de suas pesquisas, o diretor constituiu o grupo denominado Coletivo Improviso. Em parceria com outros atores, Diaz desenvolveu workshops e técnicas de improvisação que resultaram no espetáculo intitulado “Otro” (2011), onde ele dividiu a direção com Cristina Moura.

A produção da Cia ao longo desses anos corroborou a multiplicidade e a flexibilidade da criação e do envolvimento de seus integrantes com diversas frentes estéticas. A fim de compreender como as análises teóricas desenvolvidas no decorrer deste estudo podem se relacionar com a linguagem e as escolhas estéticas desta

companhia teatral, selecionamos dois espetáculos da trajetória da Cia. - “A bao a qu” e “Ensaio.Hamlet” -, para aprofundar o olhar sobre a cenografia e a espacialidade cênica deste grupo, em relação aos cruzamentos teóricos que apontamos até este momento da pesquisa. Ambos os espetáculos possuem questões férteis para serem debatidas em relação aos conceitos de teatro pós-dramático, da desconstrução e de preceitos espaciais pautados pela arquitetura pós-estruturalista de Tschumi, por serem espetáculos que buscam se reconstruir permanentemente em cena, demonstrando o fazer teatral e a criação como processo inacabado que se desdobra no palco e para além dele. Além disso, sendo praticamente o primeiro e o último<sup>11</sup> espetáculos da Cia., respectivamente, foi possível traçar um panorama relativo à linguagem empregada pelo grupo e sua evolução. Ambos os espetáculos contam com cenografia assinada por integrantes do grupo. “A bao a qu” conta com cenografia de Drica Moraes, atriz da Cia, juntamente com Paula Joory, cenógrafa externa. O espetáculo ganhou o Prêmio Molière de direção, por Enrique Diaz. A cenografia de “Ensaio.Hamlet” foi assinada por César Augusto, ator da Cia., e por Marcos Chaves, artista plástico. A encenação de Diaz ganhou os prêmios APCA, Grand Prix de la Critique pelo espetáculo; Prêmio Qualidade Brasil pelo espetáculo, direção de Diaz e atuação de Fernando Eiras; e ganhou o Prêmio Shell pela direção, em 2005.

---

<sup>11</sup> Ainda que, temporalmente “Notícias Cariocas” tenha sido um processo posterior ao “Ensaio.Hamlet”, estreando alguns meses depois, no ano de 2004, “Ensaio.Hamlet” se manteve por mais dois anos em cartaz, sendo uma peça emblemática do grupo, obtendo grande prestígio. A inauguração da Sede da Cia. contou com uma temporada comemorativa do espetáculo.

### 3.1.1. A sede da Cia dos Atores – o casarão da escadaria do Selarón

A Sede da Companhia dos Atores se localiza em um antigo casarão na escadaria do Selarón, no bairro da Lapa, área central do Rio de Janeiro. Através do patrocínio da Petrobrás, o grupo se instalou no local em 2004 e reformou o casarão por dois anos, abrindo suas portas em 2006, em um momento de grande efervescência urbana, a partir de projetos de revitalização e modificação de uso da área central da cidade. Projetos como o Monumenta<sup>12</sup>, restaurações em fachadas de edifícios históricos nas principais ruas do centro para a instalação de equipamentos culturais e gastronômicos e, a transformação de uso que elevou a Lapa a um dos principais centros boêmios da cidade, são alguns desses exemplos. Temos que, “na cidade contemporânea os lugares com significância cultural – os bairros históricos, monumentos, ruas e distritos de lazer e entretenimento – atuam como elementos chave do desenvolvimento econômico”. (LANCI, 2004).

A mercadoria “cultura” estimulou a recuperação de fachadas, iluminação pública, imóveis históricos, tendo como objetivo o auxílio do governo na instalação de centros culturais, galerias, restaurantes, teatros, cinemas, entre outros equipamentos, a fim de contribuir com o aumento do turismo e dos visitantes.

Na década de 1960 e 1970, a busca por lugares inusitados e a reconfiguração palco e plateia representavam novas formas de se pensar o teatro e a cidade. Atualmente, o deslocamento de um espaço de cultura e lazer para um espaço adaptado e revitalizado possui aproximações com o projeto de “espetacularização” da cidade. A arte que muitas vezes procurava ocupar um espaço alternativo como suporte para sua atuação, hoje, muitas vezes, está anexada ao próprio local a partir de referências culturais que este local em si produz. No Rio de Janeiro, de forma mais específica, a produção de um teatro alternativo, que buscou novos espaços e situações teatrais, se deu a partir da década de 1970. A apropriação de Aderbal Freire Filho das escavações do

---

<sup>12</sup> O Monumenta é um programa de recuperação do patrimônio cultural urbano brasileiro, executado pelo Ministério da Cultura e financiado pelo BID – Banco Interamericano de Desenvolvimento. A partir do Fundo Municipal, o programa financia ações de preservação e conservação das áreas submetidas à intervenção do Programa. Na cidade do Rio de Janeiro, o Monumenta é responsável pelo restauro e a conservação da Praça Tiradentes, do Teatro Carlos Gomes, pavimentação, iluminação e mobiliário urbano da Rua do Lavradio e do Centro de Referência do Artesanato Brasileiro, também localizado na Praça Tiradentes.



metrô para a realização do espetáculo “A morte de Danton”, em 1977, surgia como uma nova proposta de apropriação cultural da cidade.

Era inédito apropriar-se de um insólito espaço urbano, em sua crueza material, um buraco de infra-estrutura da cidade, como espaço cênico. Seria a primeira vez que a cena teatral assumiria o habitat urbano em construção, e os canteiros de obra, na aparência de ruína, constituiriam uma imagem simbólica: destruição e renovação. Para cada um que “assiste o trabalho” certamente dá-se uma experiência particular. O olhar estético de Aderbal, espectador de um cotidiano em transformação, concretiza-se como uma estranha ideia, fruto não só do espaço como do tempo onde se inscreve: os anos 70.

(KOSOVSKI, 2001, p. 146-147).

Sendo um grande momento de efervescência política e cultural, os anos 1960 e 1970 fez surgir grupos como o Opinião, no Rio de Janeiro, e o Arena e o Oficina, em São Paulo. No entanto, esse mesmo cenário político, transformado pelo cerco da censura ditatorial, eliminou diversos grupos do cenário artístico e cultural dessas e de outras cidades brasileiras. Em um momento posterior, vemos surgir, na década de 1990, em São Paulo, o Teatro da Vertigem, que vai ser um marco do retorno de um processo teatral interessado em espaços alternativos e na relação direta com a cidade e o meio urbano. O grupo paulistano, liderado pelo diretor Antônio Araújo, iniciou seus trabalhos em 1991, e conta com espetáculos que se relacionam diretamente com questões urbanas e espaços inusitados, como os espetáculos da trilogia bíblica, “O Paraíso Perdido” (1992), “O Livro de Jó” (1995) e “Apocalipse 1,11” (2000), onde cada espetáculo é encenado, respectivamente em uma Igreja, em um hospital desativado e em um presídio desativado. Posteriormente, com o espetáculo “BR-3”(2005), o grupo procurou investigar as origens da identidade brasileira. O grupo realizou *workshops* e viagens para Brasília (DF), Brasiléia (Cidade no Acre) e Brasilândia (distrito situado na zona noroeste da cidade de São Paulo). Ao final da pesquisa e da experiência vivenciada pelo grupo para o espetáculo, a encenação foi realizada dentro das águas do rio Tietê, a fim de, através de um percurso poético que navegava pela cultura brasileira, trazer para o espectador e morador da cidade de São Paulo a própria identidade da cidade paulista, rasgada pelo rio e suas mazelas estruturais dentro de uma grande metrópole desenfreada.



**Fig. 19** – Espetáculo “Paraíso Perdido”, do Teatro da Vertigem, encenado dentro de uma Igreja em São Paulo. [1992]. Fonte: <http://www.teatrodavertigem.com.br/site/index2.php>



**Fig. 20** – Espetáculo “Br-3”, do Teatro da Vertigem, encenado dentro do rio Tietê, em São Paulo. [2005].  
Fonte: <http://www.teatrodavertigem.com.br/site/index2.php>

Para além de companhias teatrais como o Teatro da Vertigem, que buscam questionar a cidade e seu papel cultural através de seus espetáculos, muitos espaços de cultura da atualidade participam da lógica já explicitada anteriormente, em relação à mercadoria cultural. No Rio de Janeiro, ainda que em processo lento de melhoria e revitalização, o entorno da Sede teatral da Cia. dos Atores conta com um forte projeto de aura cultural, relacionada ao capital e aos interesses privados, necessária para imprimir nos visitantes o interesse pela visita ao local. Ainda próximo à localidade da sede da Cia dos Atores encontramos outros grupos de teatro e cultura como: o Instituto do Ator, dirigido por Celina Sodré, o grupo Moitará e o Grupo Tá na Rua.

MCAULEY (2010), ao realizar uma taxonomia das funções espaciais do teatro, aponta cinco tipos de espacialidades majoritárias. A primeira delas é a edificação teatral e sua realidade social. Os outros quatro tipos de espaço teatral são: o espaço do palco; o espaço da ficção; o espaço do texto e o espaço da temática cênica. Interessa-nos compreender o primeiro espaço categorizado pela autora, o espaço da edificação teatral. Nesse sentido, MCAULEY (2010, p.25) afirma que, sendo o edifício construído para fins de teatro ou sendo um edifício adaptado, sua localização e relação direta com os edifícios do entorno, sua materialidade, seu estilo arquitetônico, sua relação com o passado e a maneira como podemos adentrá-lo, são todas questões que interferem na experiência do espectador e na maneira como ele irá se relacionar também com aquilo que será encenado nesse teatro.

Nesse sentido, não apenas aquilo que será encenado no palco diz respeito às escolhas estéticas do grupo, como também sua escolha de localização física na malha urbana. A cidade contemporânea, com seus espaços residuais, sua degradação, seus resquícios arquitetônicos de um passado urbano que aguarda até que a especulação financeira o domine através da gentrificação, se mistura com centros culturais, restaurantes, lojas e pequenas bolhas de lazer e consumo que respondem às contradições do meio urbano e de sua produção.

Não que a estética teatral da Cia dos Atores atue para produzir tal lógica cultural. No entanto, dialeticamente, não podemos negar que a opção por esse tipo de ocupação determina o tipo de público e a maneira como ele se relaciona com o consumo da arte. Da mesma maneira, esse público, ao escolher assisti-los, também influencia sua escolha estética e arquitetônica.

O projeto da reforma da sede da Cia. é do designer Marcelo Lipiani. A adaptação realizada no casarão de dois andares, fez com que todo o piso inferior fosse aproveitado para as instalações de uma sala de espetáculo e seus equipamentos de apoio, tal como: cantina, banheiro, cabine técnica e camarins. O quintal existente foi coberto a fim de possibilitar a construção de uma sala de espetáculos, e, sobre ela, uma varanda e um terraço para a área superior. No piso superior, foi instalada a parte administrativa da Cia. e, posteriormente, repartições alugadas por outros profissionais que trabalhavam junto dos profissionais do grupo. Sendo assim, no piso inferior, ao entrar pela porta da esquerda em sua fachada, temos um pequeno saguão, com sofá e cadeiras. Junto dele, uma copa, e, seguindo em direção à entrada da sala de espetáculo, temos, antes dela, duas entradas para banheiros masculino e feminino. Sobre a copa, a partir de um acesso pela sala de espetáculo, temos a sala técnica de luz e som. Já dentro da sala de espetáculo, que conta com 115 metros quadrados, temos área de público para 70 lugares, dependendo da configuração do palco. Ao fundo da área cênica, temos um camarim com dois banheiros e uma escada que dá acesso ao terraço e à área aberta do piso superior.

O projeto resulta da articulação de ambientes com adaptações técnicas para a instalação de atividades teatrais e ambientes que preservam a característica do edifício, seus cômodos e a articulação entre eles. Na parte térrea, onde se concentra todo o equipamento teatral, os pequenos cômodos existentes do casarão foram adaptados para criar um ambiente de espera, um foyer. De maneira independente, o casarão possui outra porta lateral que leva o usuário para uma escada que acessa o piso superior. A possibilidade de independência entre essas entradas possibilita a variedade de uso e funções do espaço. Durante o dia, o piso superior, com seus ambientes compartimentados, no entanto, articulados entre si, abriga o escritório da Cia e o escritório de outros profissionais da produção artística teatral. Durante os eventos teatrais, a entrada de público se dá pelo pequeno foyer adaptado.

Ainda que contendo soluções arquitetônicas que viabilizaram o uso diversificado dos ambientes térreo e superior, e dos materiais adequados para a construção de uma sala de espetáculo, o projeto de reforma da sede não contou com indicações específicas a partir dos integrantes do grupo. Lipiani narra que a reforma foi

realizada a partir da necessidade de “realização de uma sala de espetáculo, sem grandes questões”<sup>13</sup>, onde ele mesmo obteve liberdade para traçar alternativas que se adequassem ao contexto do casarão existente. Essa informação aponta que, apesar da pesquisa constante em relação ao fazer teatral e os desdobramentos da cena, os integrantes da Cia dos Atores não se ativeram a questões de cunho espacial que tal reforma poderia propiciar a sua pesquisa cênica.

Apesar de o grupo ter cessado sua atividade conjunta no início deste ano, o casarão continua em atividade. Neste ano de 2013, o casarão passou a ser ocupado pelo Projeto “Sede das Cias”, também patrocinado pela Petrobrás, em continuidade ao patrocínio recebido pela Cia dos Atores. Neste novo projeto, com curadoria e direção artística de Ivan Sugahara e direção de produção de Tárík Puggina, a Cia dos Atores passa a dividir território com mais duas companhias teatrais, o grupo Os Dezequilibrados, também dirigido por Sugahara, e a Pangeia Cia. de Teatro. Durante os próximos três anos, a ocupação visa trazer para a sede teatral espetáculos teatrais do repertório dessas companhias, além de novas criações desses grupos. Também estão previstas a participação de outras companhias teatrais que possam trazer para a sede seu repertório, oficinas e workshops, a partir da ideia de que os “os grupos entrem em cartaz com duas ou três peças, além de oferecer uma oficina, de modo que o público possa ter um amplo conhecimento do seu trabalho e dos seus processos”<sup>14</sup>.

---

<sup>13</sup> Depoimento de Marcelo Lipiani, coletado sob forma de anotação em uma conversa com o designer durante o período desta pesquisa, 2013.

<sup>14</sup> SUGAHARA, Ivan. Diretor Artístico e Curador da ocupação “Sede das Cias” na sede da Cia dos Atores. Entrevista concedida à Rafael Teixeira. Veja Rio. Disponível em: <<http://vejario.abril.com.br/blog/teatro-de-revista/entrevistas/diretor-ivan-sugahara-fala-sobre-a-sede-das-cias-que-sera-inaugurada-hoje>>. Acessado em Agosto de 2013.

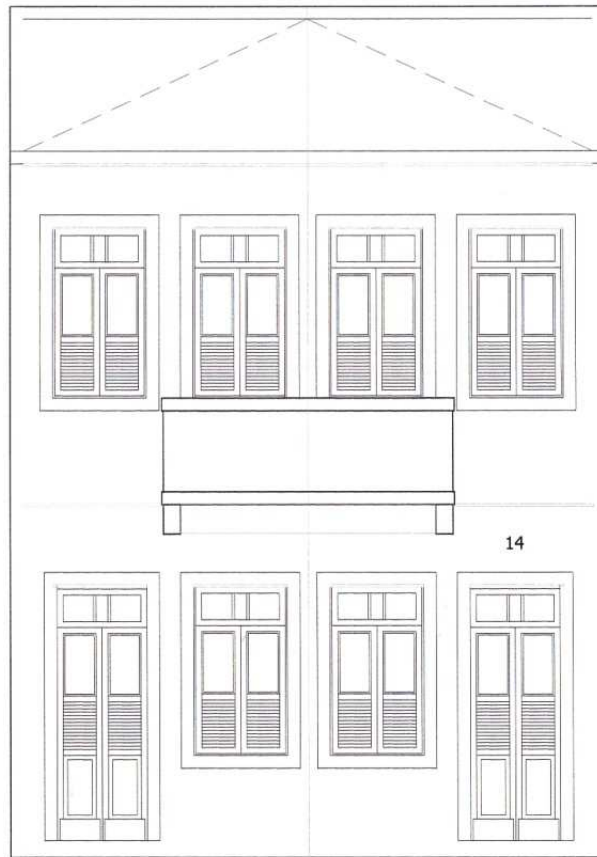


Fig.21 - Desenho da Fachada da Cia dos Atores. Fonte: Arquivo do designer Marcelo Lipiani.

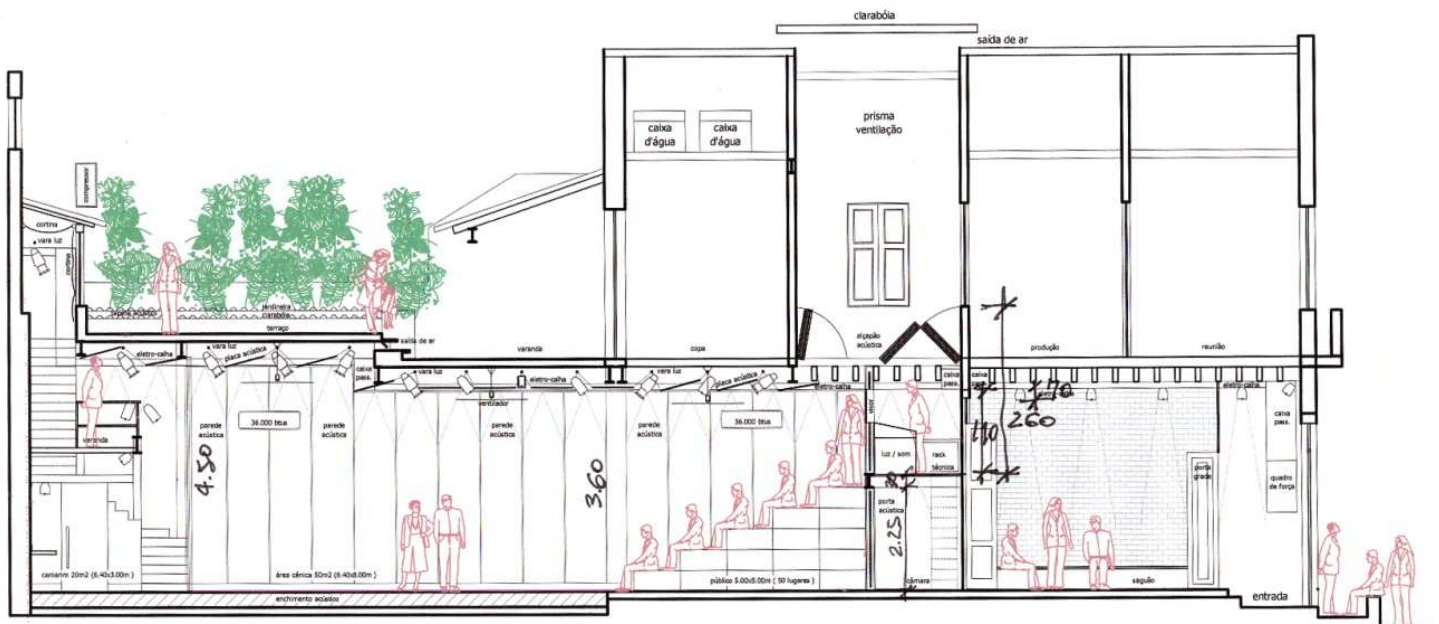
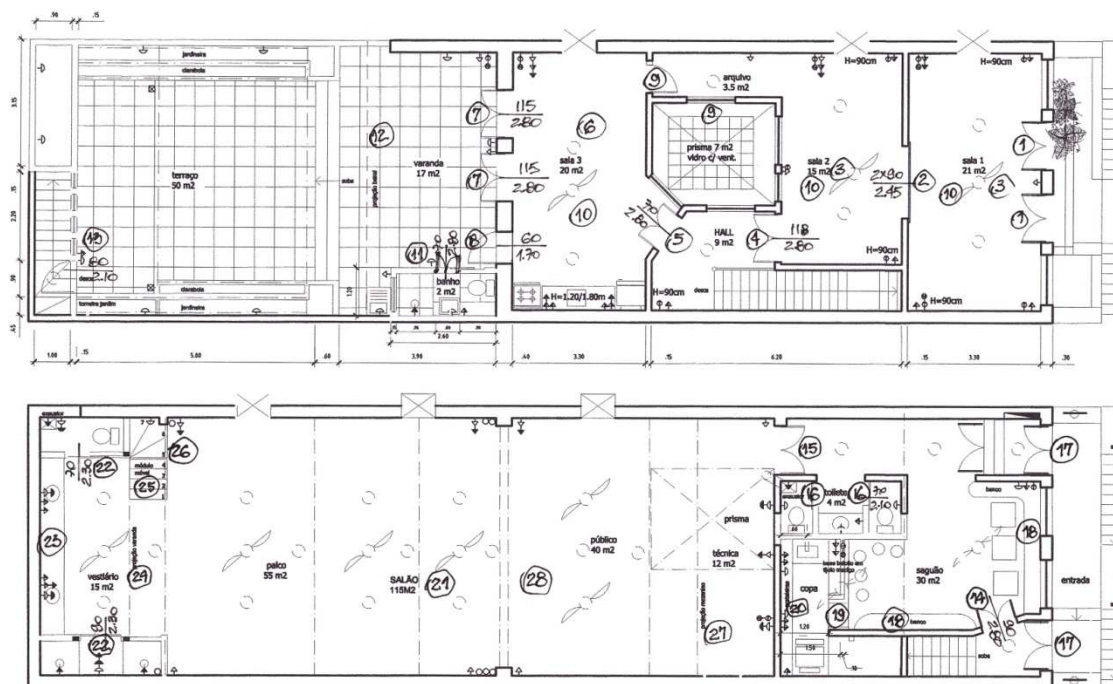
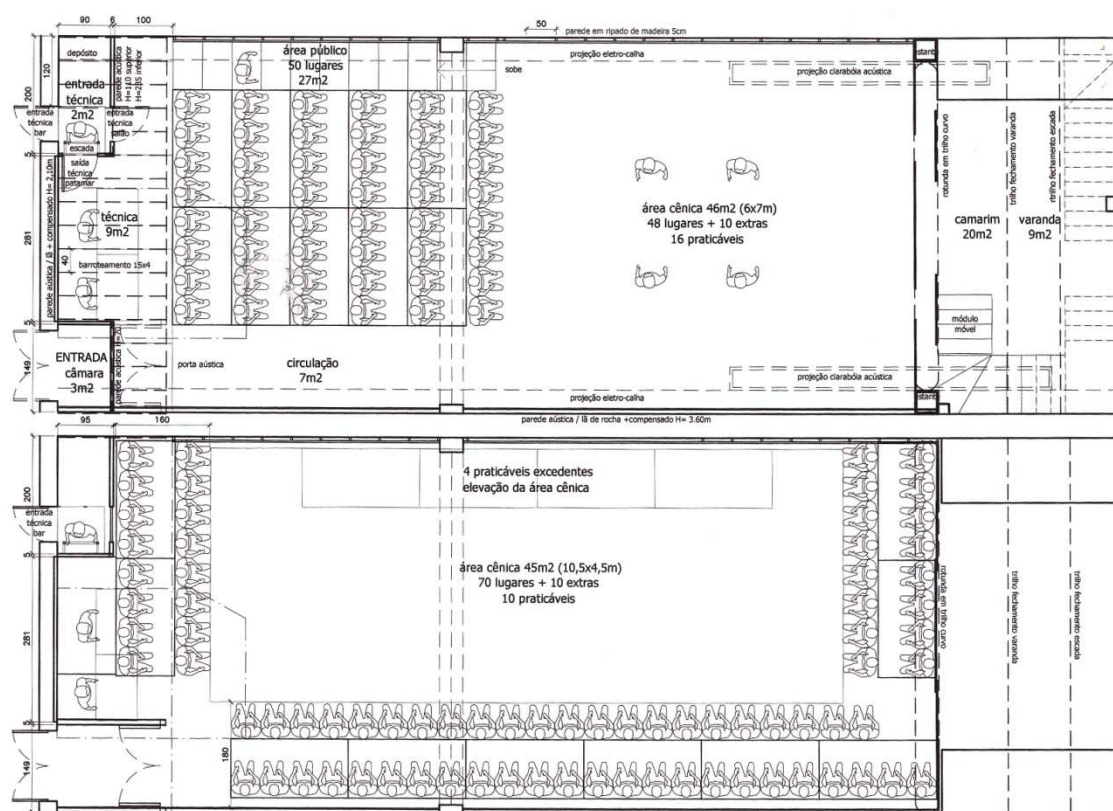


Fig.22 - Corte longitudinal da Sede da Cia dos Atores. Fonte: Arquivo do designer Marcelo Lipiani.





**Fig.23** - Plantas do piso superior e térreo da Sede da Cia dos Atores. Fonte: Arquivo do designer Marcelo Lipiani.



**Fig.24** - Plantas do piso inferior da Sede da Cia dos Atores, com possibilidades de disposição da plateia na sala de espetáculo. Fonte: Arquivo do designer Marcelo Lipiani.

### 3.1.2. O Processo Colaborativo – um breve panorama

A criação teatral desenvolvida através do *processo colaborativo* ainda é um campo vasto a ser investigado devido aos desdobramentos e escolhas específicos de cada grupo que utiliza tal procedimento. No entanto, estudos realizados por Silvia Fernandes (2000) sobre grupos teatrais dos anos 1970<sup>15</sup> e a conceituação do termo, por Antônio Araújo (2008), a partir da experiência como diretor do Teatro da Vertigem, em sua tese intitulada “A encenação no coletivo: desterritorializações da função do diretor no processo colaborativo”<sup>16</sup> são fontes importantes para situar tal prática e também seus antecedentes. Ainda com relação a este processo e suas diferenças em relação à criação coletiva, TROTTA (2008) possui um extenso trabalho<sup>17</sup> onde procura desenvolver através da experiência dos grupos *Bendita Trupe*, *Os Dezequilibrados* e *Tribo de Atuadores Oi Nós Aqui Traveiz*, análises sobre os procedimentos e métodos cênicos e suas aproximações e distanciamentos de um processo de criação coletiva ou de um processo colaborativo. Levando em conta a sala de ensaio como espaço principal dessas negociações, a autora passa por questões de autoria, desde seus princípios modernos até seus desdobramentos em processos de autoria compartilhada.

Em linhas gerais, para além da aproximação do termo *processo colaborativo* com a expressão *criação coletiva* - no que diz respeito à estrutura coletivizada e diretrizes dialógicas -, podemos destacar que a diferença principal entre ambos os procedimentos reside no fato da *criação coletiva* ser uma estrutura sem funções pré-estabelecidas e, o *processo colaborativo* ser uma estrutura com todas as funções fixadas previamente. Porém, vale ressaltar que o *processo colaborativo* é uma estrutura com diferentes funções, no entanto, sua conformação é horizontalizada, não havendo domínio ou hierarquias fixas entre as mesmas. ARAÚJO (2008) destaca a possibilidade de predomínios dentro do grupo, no entanto, esse predomínio é dinâmico e flutuante,

---

<sup>15</sup> FERNANDES, S. *Grupos teatrais – anos 70*. Campinas: Ed. Unicamp, 2000.

<sup>16</sup> ARAÚJO, A.C. *A encenação no coletivo: Desterritorialização da função do diretor no processo colaborativo*. 2008 (Tese de doutorado). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2008.

<sup>17</sup> TROTTA, R. *A autoria coletiva no processo de criação teatral*. 2008 (Tese de doutorado). Centro de Letras e Artes/CLA, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO, Rio de Janeiro, 2008.



sendo que pode aparecer em uma das funções, em determinado momento do processo de criação, e depois, ser deslocado para outras funções em momentos diferentes do desenvolvimento da criação.

No caso do processo colaborativo, o que ocorre é uma contínua flutuação entre subordinação e coordenação, fruto de um dinamismo associado às funções e ao momento em que o trabalho se encontra.  
(ARAÚJO, 2008, p.61).

ARAÚJO (2008) pontua algumas manifestações a partir do surgimento do encenador moderno para traçar um fio condutor desde as experiências ocorridas no final do século XIX, passando por seus rebatimentos nas décadas de 1960 e 1970, a fim de conceituar o *processo colaborativo*, seus contornos e especificidades a partir dos anos 1990. O autor cita experiências soviéticas atreladas aos ideais do socialismo utópico, o teatro operário e de Agitprop<sup>18</sup>, do início do século XX e práticas desenvolvidas no Estúdio de Teatro Piscator<sup>19</sup> - pequeno anexo acoplado ao palco do Teatro Piscator.

Já FERNANDES (2000) desenvolve um percurso entre espetáculos e grupos que se manifestaram de forma mais efervescente entre os anos de 1973 a 1984, na cena paulistana e carioca. Dentre duas vertentes distintas, unidas apenas pela semelhança de um projeto coletivo de teatro, a autora identifica os grupos de teor político, com propostas populares e atividades nas periferias da cidade (Grupo Núcleo; União e Olho Vivo; Truques, Traquejos e Teatro), e aqueles que buscavam desenvolver um teatro de manifestações artísticas e de auto-expressão (Pod Minoga, Ventoforte, Mambembe, Ornitorrinco, Royal Bexiga's Company, Pão & Circo, Pessoal do Victor, Asdrúbal Trouxe o Trombone). É possível identificar, dentro desta segunda vertente de grupos,

---

<sup>18</sup> Fundado a partir da Revolução Russa com o objetivo de fomentar a luta revolucionária e o desenvolvimento do socialismo, o teatro de Agitprop, como o próprio nome indica, foi um movimento de agitação e propaganda política e social ocorrido entre os anos de 1917 e 1932. Possuía uma estrutura de autogestão com objetivos de instruir e fomentar a luta revolucionária através dos aspectos da educação, política, sociedade e vida cultural. O teatro de Agitprop é um dos principais antecessores, ou até mesmo fundadores, da criação coletiva.

<sup>19</sup> O Estúdio de Teatro Piscator era um espaço alternativo de experimentação e treinamento, acoplado ao palco do Teatro Piscator. Importante pela prática de um teatro político na Alemanha dos anos 20, nele o diretor desenvolvia propostas radicais de criação coletiva, desvinculadas do Teatro principal. Sobre o assunto, ler "O Teatro Político", Civilização Brasileira, 1968.

escolhida pela autora para um olhar mais detalhado<sup>20</sup>, a tendência em se coletivizar o trabalho teatral. Vários grupos estavam interessados em constituir uma cooperativa de produção para diluir a divisão rígida entre funções artísticas e partilhar de forma democrática todas as tarefas práticas do coletivo. Entretanto, a grande maioria dos coletivos levantados apresentava em sua estrutura a figura do diretor. Aqueles poucos grupos em que essa figura não era concretamente definida e intitulada contavam com a figura de algum ator organizador ou centralizador da proposta estética geral, como por exemplo, no caso do grupo Ornitórrinco, com a figura de Cacá Rosset, ator fundador do grupo. Apesar da figura de Rosset se aproximar fortemente do papel do diretor, Fernandes (2000, p.122) não afirma de maneira determinante essa função, utilizando-se de termos como “dividindo responsabilidades maiores” ou “intenções mais definidas” para identificar a participação do ator neste grupo. Ainda que, atualmente, Rosset assuma funções de direção tanto no teatro, quanto no cinema, naquele momento, a relativização do papel centralizador da criação era uma questão central a ser desenvolvida por esses grupos. Essa mescla de procedimentos comunitários, onde todas as atividades, tanto práticas quanto administrativas, são distribuídas de forma equivalente, bem como, os lucros e benefícios são igualitariamente divididos, constituindo uma estrutura de cooperativa, junto com a figura de um diretor que coordena e direciona as propostas artísticas do grupo, geram uma prática já contaminada por aquilo que viria a ser conceituado mais tarde, nos anos 1990, como *processo colaborativo*. As cooperativas de criação coletiva, em sua maioria, mantinham a figura do diretor como norteador das propostas e desenvolvimentos do grupo. É preciso levar em consideração que mesmo havendo esta figura definida, o papel que ela exerce dentro do grupo é bastante diferente do encenador individual e criador total que irá emergir nos anos 1980. O hibridismo dessas configurações coletivas está apoiado no fato de serem grupos onde a figura do diretor não se sobressai às atividades gerais. Da mesma maneira que um ator exerce sua atividade particular e todas as outras demandas existentes em um grupo de autogestão, o diretor também exerce sua função junto aos outros integrantes do conjunto de artistas. O diretor preservava o seu papel, assim como o dramaturgo, o ator, o cenógrafo e todas as outras áreas técnicas, no entanto, existia

---

<sup>20</sup> O enfoque do olhar dado pela autora aos grupos de expressões artísticas e lúdicas não prejudica a correlação da criação coletiva com os desdobramentos do processo colaborativo, já que, é desta vertente que se descolarão procedimentos e práticas relacionadas ao termo estudado.

uma relativa diluição da autoridade da direção e uma maior autonomia das diversas atividades artísticas.

A articulação dos atores dentro dessa autonomia também reverberava na criação da cenografia. A livre circulação de ideias e o despojamento em relação às diretrizes artísticas possibilitava a participação constante do ator na utilização de elementos que eram trazidos para cena ou utilizados em improvisos. Como exemplo, podemos tomar o grupo “Asdrúbal Trouxe o Trombone”. Tendo como diretor Hamilton Vaz Pereira, o grupo estruturou uma cooperativa de trabalho onde todos eram responsáveis pelos diversos níveis da produção artística. Sem apoio ou patrocínio, o jovem coletivo sentia entusiasmo em criar soluções para suas realizações teatrais. Os atores traziam para a cena composições e elementos do seu cotidiano, referenciando suas atividades rotineiras e apresentando o panorama da juventude carioca dos anos 1970. Mas, é necessário destacar que este mesmo grupo também se constituía de procedimentos mais rígidos, de certo rigor instaurado a partir da figura do diretor Hamilton. No entanto, um rigor que não prejudicava seu fluxo de criação e participação conjunta.

Partindo de um rigoroso procedimento de ensaio esquematizado por Hamilton, a rotina da qual resultou o primeiro espetáculo do Asdrúbal era de ensaios diários, de segunda a domingo, com a necessidade de pagamento de uma cota mínima para a sua participação, cota esta que seria revertida para as necessidades de produção da peça. Não eram permitidas faltas, e, dentro da sala vazia, os únicos objetos que foram agregados ao desenvolvimento das cenas foram engradados de cerveja que os atores adquiriam em bares da redondeza. Hamilton acreditava no mínimo, na criação total vinda dos próprios atores, e os engradados só foram autorizados depois de certo tempo de ensaio. Com eles, a criativa trupe de atores criava e construía a cena e o espaço do espetáculo. Na reta final dos ensaios, Hamilton também permitiu que Regina<sup>21</sup> investisse em maquiagem e figurinos. Na ficha técnica do grupo, algumas funções foram estabelecidas de acordo com as preferências de cada ator em tomar para si tais tarefas. A cenografia ficou ao encargo do ator Jorge Alberto Soares. Afora este rigor, exigido por Hamilton, a sala de ensaio se transformava em local livre de criação dos

---

<sup>21</sup> Atriz e apresentadora Regina Casé, fundadora do grupo “Asdrúbal Trouxe o Trombone”, juntamente com Hamilton Vaz Pereira, Luiz Fernando Guimarães. Dentre os integrantes que se destacaram no grupo estão também Patrícia Travassos, Evandro Mesquita, Perfeito Fortuna e Nina de Pádua.

atores. Mesmo partindo de um texto pré-definido, o espetáculo surgiu de improvisações construídas pelos atores, de poemas, letras, e outras coisas que cada um trazia como contribuição para a cena. A configuração do Asdrúbal já indicava indícios de uma contaminação da criação por parte dos atores, ainda que com a estrutura de um diretor articulador. Esses indícios, ainda que não nomeados naquele momento, já poderiam representar traços de um processo dito *colaborativo*.

Para o presente estudo, nos interessa pensar como tais expressões coletivas se desdobraram e se diferenciaram no *processo colaborativo* atrelado à produção artística da Cia dos Atores. Sendo um processo que se beneficia do artista múltiplo, do ator-criador e de seus instrumentos teatrais, Fernandes (FERNANDES, in: DIAZ, 2006, p.41) identifica que, diferentemente das primeiras manifestações coletivas, citadas anteriormente, “o percurso desses grupos hoje se repete de outro modo, pois o centro do processo criativo é o ator ou uma função próxima do *performer* por seu caráter híbrido, que funciona como fusão de diversas propostas contemporâneas de atuação”. A autora ainda afirma que um dos eixos de trabalho da Cia. é a performance, ou algo próximo a isso que podemos definir de “metacorpos”, ou seja, através do uso de artifícios interpretativos, o ator incorpora “personas”, ao mesmo tempo que revela ao espectador o seus truques e artificialismos. Tais características estão claramente apontadas em um dos últimos trabalhos da Cia. que é analisado nesta pesquisa: “Ensaio.Hamlet”. Vale lembrar que, a participação central do ator no jogo da cena reafirma as noções de cenografia descritas anteriormente. O ator e a ação são os elementos principais que alavancam a cenografia desta Cia. Além disso, o deslocamento do ator que incorpora e revela sua atuação também desloca o espaço e seus artifícios cênicos, desdobrando a espacialidade cênica e demonstrando sua própria construção. Para além da questão da atuação atrelada à espacialidade no *processo colaborativo*, temos a questão da formulação da cenografia a partir daqueles que não estão em cena, os cenógrafos. Em um tipo de procedimento fortemente vinculado à criação de forma abrangente e completa, a partir de atores instrumentalizados para a construção da cena, a participação de um agente externo pode facilmente causar alguns ruídos no processo de criação. É claro que, ao falarmos da cenografia, ou de qualquer outra função artística atrelada à produção do espetáculo, contamos com casos variados em relação à participação desses profissionais na elaboração e no processo de criação. No caso específico da Cia dos Atores, alguns espetáculos contaram com a participação de cenógrafos externos, como

citado anteriormente, em outros, integrantes da própria companhia realizaram a cenografia. O ator Marcelo Olinto, em entrevista concedida a essa pesquisa, relata:

Processo colaborativo sempre é a partir do momento que você fala, ouve, responde, dialoga para chegar a um determinado resultado, em um produto final. Mas, com certeza é muito mais colaborativo quando eu estou com o César (*César Augusto, ator da Cia dos Atores*) como ator no “Hamlet”, eu figurinista, ele cenógrafo, mais Marcos Chaves (*Artista plástico e cenógrafo do espetáculo “Ensaio.Hamlet”*), que é praticamente da família, - por uma relação super pessoal -, vendo ensaio, participando. A gente lavando bola de gude, levando sangue, levando vela, e eles organizando isso, todo aquele material, e, ao mesmo tempo trazendo coisas. Isso é processo colaborativo. Os outros colaboram de um processo.<sup>22</sup>

Olinto cunha a expressão “colaborar de um processo” para definir aquilo que, ainda que seja uma colaboração artística concedida para um determinado espetáculo ou processo de criação, não participa integralmente da construção contínua da obra. Seria dizer que o *processo colaborativo* favorece o encontro e o embate constante entre todas as frentes que determinam a arte do espetáculo, fazendo com que essas frentes, essas disciplinas artísticas, se relacionem mutuamente, interferindo continuamente umas nas outras durante as construções que vão surgindo ao longo dos ensaios da peça. Nesse aspecto, a cenografia pode sim se relacionar com aquilo que o ator traz para a cena e vice-versa. Já na colaboração com um processo, pode haver lacunas e deslocamentos temporais que façam com que o cenógrafo ou profissional externo não participe integralmente do fio condutor de um determinado processo. A riqueza e a complexidade de decisões artísticas advindas da constante fricção produtiva da sala de ensaio podem não contaminar completamente o trabalho desenvolvido por esses profissionais esporádicos.

O ator César Augusto relatou como a cenografia do espetáculo “Melodrama” entrou no espetáculo:

---

<sup>22</sup> OLINTO, Marcelo. Ator e figurinista na Cia dos Atores. Entrevista concedida à autora em 21 de Agosto de 2012.

Com o Fernando Mello<sup>23</sup> eu não trabalhei tanto em “Melodrama”, já era uma coisa que já vinha muito pronta. A gente ia se adaptando na medida em que estava determinado que iria ser aquele material que a gente ia trabalhar. Ele fez os trainéis que andavam. Depois a gente acabou não trabalhando mais porque eram difíceis de viajar. (...) Mas a gente percebia que a peça dava conta através da luz e do figurino, que era tão composto, que não precisava tanto de cenário, a não ser os slides e os objetos. (...) No caso do Gabriel (*Gabriel Vilella, cenógrafo do espetáculo “O Rei da Vela” da Cia dos Atores*), também veio totalmente pronto, enfim, ele foi construindo na medida em que ele via os ensaios, mas em nenhum momento ele abriu para discutir.<sup>24</sup>

É interessante perceber que neste espetáculo, especificamente, a relação dos atores com o cenário não correspondeu ao esperado durante o processo. Fernando Mello da Costa produziu diversos painéis verticais com rodas. Eram painéis altos e estreitos, espalhados no fundo do palco, permitindo que os atores circulassem por suas fendas, ou, permitindo organizações lineares que constituíam paredes e limites entre as regiões do palco. Cada painel possui uma face com pintura neutra e outra pintada com representações de texturas de pedra, em referência a ambientes palacianos e medievais. Dessa maneira, em determinados momentos, a organização lado a lado desses painéis possibilitava vislumbrar o desenho completo dessas pinturas.

O cenário de Mello da Costa surgiu posterior e separadamente ao processo como um elemento novo a ser levado em conta.

Ela vem pronta (cenografia). O que eu mais discuto ultimamente é: você tem a peça, aí, tem um certo momento que ela vira outra coisa, porque aí vem o cenário e muda tudo. Como é que a gente se adapta a essa coisa que caiu do céu? Por mais que esteja acompanhando o projeto, o processo de criação, vem no ensaio, faz desenhos e tudo, tem uma hora que tem um pulo enorme.<sup>25</sup>

---

<sup>23</sup> Fernando Mello da Costa foi o cenógrafo convidado para realizar o espetáculo “Melodrama”, no ano de 2000.

<sup>24</sup> AUGUSTO, César. Ator e cenógrafo na Cia dos Atores. Entrevista concedida à autora em 06 de Setembro de 2012.

<sup>25</sup> Idem.



**Fig.25** - Imagem do espetáculo “Melodrama”. [1992]. Fonte: Arquivo da Cia dos Atores, DVD do espetáculo.



**Fig.26** - Imagem do espetáculo “Melodrama”. [1992]. Fonte: Arquivo da Cia dos Atores, DVD do espetáculo.

O ator relata que, além de ser um elemento externo, ao ser inserida no processo, a cenografia passa a modificar a estrutura que estava se desenvolvendo. Porém, é necessária a relativização desta relação entre cenografia e espetáculo. Ainda que, em muitos casos, a entrada da cenografia em cena de forma tardia possa desestabilizar ou modificar aquilo que já estava previsto entre os atores e a direção do espetáculo, a sua adequação à cena e, conseqüentemente a adequação da encenação a ela também podem gerar novas combinações e encontros cênicos que potencializem a construção cênica.

Além disso, devemos levar em conta as especificidades de cada categoria dentro da produção do espetáculo. O ator se relaciona com a cenografia e a direção de arte, interferindo no espaço e nos elementos, trazendo para a cena seus próprios elementos e artifícios. Porém, o olhar do cenógrafo procura filtrar ou potencializar os elementos visuais que vão sendo sugeridos e levantados no ensaio. O próprio ator César Augusto, ao participar do espetáculo “Ensaio.Hamlet” também como cenógrafo, relata que deve haver uma seleção mais apurada do que fica e do que é substituído para a cena.

Tinha até uma certa discussão, que depois foi relaxando, de atores querendo colocar coisas que eu falava “ai, não é aí. Não dá pra ter isso”. Pode ser muita coisa, mas não pode ser qualquer coisa. Não pode ser uma garrafa de Coca-cola. Poderia até ser se fosse uma cenografia despojada inteiramente. Ali tinha questões de cor, muita questão de cor, muita questão de material. Era plástico, vidro e metal. Era vermelho, branco, cinza e azul. A primeira parte era mais colorida, e a segunda parte era mais azul, vermelho, branco e preto. Quando você termina tem aquilo que eu chamo de “terreno baldio”, que é o final de cada ato. Quando acaba o primeiro ato é um terreno baldio total, uma guerra. Água com terra, com bolinha de ping-pong, com fogo. Você pode pensar em alguns artistas contemporâneos que mexem com essa ideia de mistura, de lixo. E você identifica questões. Ali era uma guerra.<sup>26</sup>

---

<sup>26</sup> AUGUSTO, César, *ibidem* p.86.





**Fig.27** - Espetáculo “Ensaio.Hamlet”, no Arena do Espaço SESC Copacabana. [2004]. Fonte: Arquivo da Cia dos Atores, DVD do espetáculo.



**Fig.28** - Espetáculo “Ensaio.Hamlet”, no Arena do Espaço SESC Copacabana. [2004]. Fonte: Arquivo da Cia dos Atores, DVD do espetáculo.

## 3.2.Espetáculos e Linguagem

### 3.2.1. Espetáculos

A Cia dos Atores possui pelo menos vinte obras realizadas, sendo que, dentre elas, algumas não foram dirigidas por Enrique Diaz. Outras contaram também com atores convidados. Isso exemplifica o panorama variado de criações e também de liberdades estéticas que geram projetos paralelos entre os atores. Ainda que múltiplos e variados em estilos – quando realizados por atores do grupo em projetos próprios que assumem preferências pessoais -, os espetáculos da Cia. possuem algumas características em comum, como a preocupação na tradução corporal das ideias, na forma, na metalinguagem que procuram exercer como mecanismo de investigação do teatro, no ritmo e na composição, ou seja, na maneira como as ideias tomam forma.

Tudo isso que hoje em dia se fala, processo colaborativo, criação de dramaturgia, criar uma dramaturgia consequente com aquelas ideias, dar forma para ideias, isso realmente a gente começou a colocar em prática ali e de um jeito muito dionisíaco. Porque a gente ia para uma sala enorme, um lugar enorme, incrível, e a gente ficava ensaiando, experimentando, levantando, montando, desestruturando, remontando, reorganizando, mudando a ordem das coisas.<sup>27</sup>

Os dois espetáculos selecionados para a presente análise possuem essas características fortemente definidas. A preocupação com o próprio entendimento do fazer teatral e de seus mecanismos é uma constante no trabalho da Cia e está refletido tanto no seu primeiro trabalho, “A bao a qu”, quanto no seu último espetáculo encenado, “Ensaio.Hamlet”. Ainda que em níveis diferentes de amadurecimento da estética elaborada pelo grupo, a investigação de ambos é pertinente para a verificação de diferenças, dispositivos que permanecem, que amadurecem ou que são eliminados do repertório da Cia. Diaz participa como diretor e centro organizador da produção artística do grupo. É ele o responsável por um olhar apurado que estimula, filtra e manipula o

---

<sup>27</sup> OLINTO, Marcelo , *Ibdem* p.85.

arcabouço produtivo dos atores-criadores em seus variados e múltiplos estilos e desenvolturas artísticas. O panorama de construção, desconstrução, montagem e metalinguagem criado pelos trabalhos da Cia. passa pelo processamento e pela configuração da obra a partir de estruturas propostas pelo diretor.

### 3.2.2. Por uma estética delirante

Qualquer situação em que você esteja, você tem um caminho que não é aquilo ali necessariamente. Você pode escolher aquilo ou não. A gente tem essa capacidade, a gente tem esse exercício. A gente tem esse exercício seja inventando coisas de fato ou, seja imaginando, sei lá, uma mulher linda. Nós imaginamos coisas que podem ser mais densas ou menos. E a gente é feito mais disso do que de um senso de realidade. A gente é muito mais feito disso. A gente é muito mais feito de sangue, hormônio, digestão, lágrima, neurônios, sinapses, do que de um suposto lugar seguro que é o que a gente chama de realidade, ou que a gente chama de identidade. Esses lugares são duas mentiras enormes que a gente faz pra sobreviver. Mas, o que a gente faz de fato é delirar. O que a gente faz de fato mais é criar.<sup>28</sup>

O trabalho da Cia dos Atores parte da busca por soluções a partir do deslocamento constante de questionamentos sobre o fazer teatral. A dúvida, existente em todos os processos de criação, gera, neste caso, desdobramentos a fim de não apenas investigar soluções, mas também, rapidamente superá-las a fim de encontrar novos caminhos e resultantes cênicas. Dessa maneira, a dúvida desconfia de soluções encontradas, passando a testá-las, substituí-las, justapô-las em um exercício permanente de construção e reconstrução. Essa é a dinâmica traçada dentro dos espetáculos da Cia. Esse exercício, digamos, metalinguístico, pode superar a metalinguagem a partir do momento que não a utiliza para fins em si, e sim para abrir canais para outras esferas de questionamento e percepção. A metalinguagem não é uma demonstração da obra e sim uma ferramenta que supera a obra em todas as suas esferas passíveis de relativização.

Nesse aspecto, a obra de Enrique Diaz junto à Cia dos Atores está repleta de mecanismos da teoria da desconstrução *derridariana*. E, portanto, como escrita cênica, sua cenografia pode então, nos permitir uma investigação projetual a partir dos conceitos e teorias de Tschumi.

Talvez seja o caso de alterarmos o uso da palavra projeto de cenografia, como é usual na cenografia moderna, para a palavra processo, já que, o que pretendemos demonstrar, desenhar, teorizar, estruturar e desestruturar tem mais relação com um

---

<sup>28</sup> DIAZ, Enrique. Diretor e ator na Cia dos Atores. Palestra concedida à Diogo Liberano no encontro “Mesas tombadas” em 04 de Junho de 2012.

processo dinâmico do pensamento e da produção artística do que com uma perspectiva de planejar com o objetivo de finalizar, como podemos entender a partir da palavra projeto. Dessa maneira, mais adiante, poderemos investigar os processos de escrita cênica traçados na obra de Diaz, tanto em “A bao a qu”, quanto em “Ensaio.Hamlet”.

A obra da Cia dos Atores procura apresentar-se como o próprio exemplo da possibilidade de ser algo ou de não o sê-lo. E, ao nos questionarmos a esse respeito, acreditamos que ela amplie o lugar da metalinguagem, a fim de transferir para o espectador a função de questionar-se sobre seus próprios mecanismos de análise.

Aquilo, por mais que tem a ver com as notícias do dia, e as notícias dão a sensação de realidade, aquilo é uma construção. Você poderia construir de outra maneira e o resultado seria inteiramente diferente. Tinha que escolher outras notícias e não aquelas, ou tempo de imagem, ou narração, ou a cara do Cid Moreira (risos), logotipo, qualquer coisa, tudo! Tudo é uma construção. Enfim, isso é uma comunicação política e tal. No âmbito pessoal, psicanalítico, é a mesma coisa: eu sou assim. Mas eu não sou assim, eu tenho uma construção que por enquanto me leva a ser assim. Pode até ser que eu descubra que tenha características minhas que nessa encarnação eu não vou mudar.<sup>29</sup>

Todos esses artifícios metalinguísticos são apresentados em cena a partir de formas, ritmo, corpos, materialidade e de jogo. A cena é muitas vezes desenhada em nítida referência a encenadores como Bob Wilson, Kantor e Gerald Thomas. Em outros momentos, a cena é rasgada, esfacelada, procurando revelar seus próprios mecanismos. Tais artifícios reforçam a ambiguidade entre teatro de encenador e teatro pós-dramático. O que encontramos no teatro de Diaz é a presença de um encenador que nos apresenta como processo a própria dúvida do resultado. Seria ele então um encenador pós-dramático? Seria ambíguo ou contraditório afirmá-lo?

E qual seria o problema da ambiguidade e da contradição? Não são exatamente elas o motor fundamental para a elaboração cênica da qual estamos tratando?

---

<sup>29</sup> DIAZ, Enrique. Diretor e ator na Cia dos Atores. Palestra concedida à Diogo Liberano no encontro “Mesas tombadas”, conferência organizada pela Cia de Teatro Inominável junto à Cia dos Atores em 04 de Junho de 2012.

### 3.3.O olhar para a cena em processo

O que é necessário, no entanto, é um desenho incompleto; um desenho que tenha clareza sem rigidez; que pudesse ser chamado de aberto no sentido em que se opõe a fechado. Esta é a essência do raciocínio teatral: um verdadeiro cenógrafo considerará os seus desenhos em movimento constante, em ação, em relação ao que o ator dá a uma cena, à medida que ela se desenrola.

(BROOK, 2009, p.59).

SALLES (2011), em sua obra intitulada *Gesto inacabado: processo de criação artística*<sup>30</sup>, procura investigar os procedimentos artísticos e seus possíveis resultados. A partir de diversos depoimentos de artistas e da investigação sobre seus processos de criação, a autora nos diz que muitos deles descrevem a “criação como um percurso do caos ao cosmos” (2011, p.41). O processo de criação seria então o processo do acúmulo, das ideias soltas, das possibilidades, das restrições e de tudo que possa transmitir ideias e sensações. A partir de então, SALLES (2011) constata que a obra começa a surgir da seleção de determinados elementos e de sua organização uns em relação aos outros. Nesse sentido, todo aquele universo caótico é apagado ou deixado de lado em benefício da limpeza e da clareza de uma tentativa de organização e de transmissão de ideias. Porém, o objeto que nos interessa revelar nesta pesquisa é exatamente aquele que procura demonstrar o caos e seus procedimentos internos. A escolha pela análise dos espetáculos “A bao a qu” e “Ensaio.Hamlet” é pautada pela busca por desvelar os artifícios anteriores a regulação das ideias e dos conceitos, abstratos ou formais. Interessa-nos, mais especificamente, compreender as potencialidades da cenografia e seus caminhos possíveis dentro do processo do espetáculo. A cenografia, “escrita da cena”, deve ser avaliada não como um texto, um rabisco, uma escrita, ou um indício de algo já determinado, mas como traços que deixam pistas, rastros para que possamos desenvolver o pensamento cenográfico dentro do teatro pós-dramático. Seria dizer que a escrita deixada pela cenografia em processo, em ambas as peças, abre caminhos para a

---

<sup>30</sup> SALLES, C. A. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: Annablume, 2009.

entrada nesse caos processual, a fim de encontrarmos nele e, em nós, espectadores ativos e participativos, elementos que permitam reescrever, reestruturar, revelar, e, porque não, desmontar as possibilidades da cena.

O caminho inverso, da organização ao caos, do traçado da cena aos múltiplos mecanismos de escrita possíveis advindos da apreensão do processo de criação apontados na cena, e também pelo olhar, pela participação visual ativa, nos permitirá ampliar a compreensão e os mecanismos possíveis da cenografia.

Realizamos então, uma *focalização cenográfica* ativa. No sentido de não apenas apreender a obra em processo através do nosso olhar e da nossa experiência perceptiva, mas, reconstruindo o processo a partir de sua cenografia a fim de obter um traçado próprio. Apreender a obra visualmente é absorvê-la no campo das ideias. Para efeito deste trabalho, apreender a cenografia é desenhá-la, testá-la, rabiscá-la com o próprio traço, com a própria escrita, com a *focalização* em mãos.

É interessante avaliar o termo “traçado”, a fim de aproximá-lo do conceito de FÉRAL (2013). A autora utiliza o termo “traços”, ao invés de “arquivos”, a fim de averiguar outras possibilidades dentro da natureza dos registros, de uma obra ou espetáculo, como as fotografias de cena, vídeo, documentos, etc. Para a autora, o termo “arquivo” remete a uma história remota dentro da cultura ocidental, e seu significado ao longo de toda essa história sempre esteve atrelado a questões científicas, ao invés de literárias. Dentro de uma pesquisa, este termo carrega uma carga de legitimidade e institucionalização que não cabe mais ser utilizada para os estudos dos procedimentos teatrais. Dessa forma, FÉRAL (2013) afirma que a utilização do termo “traço” é pertinente por seu caráter múltiplo e polissêmico. Dentro do processo de criação de um espetáculo, esses traços representam detalhes, conceitos, esboços de cena, rabiscos, ideias que não se desdobram em cena, ideias que se desenvolvem para além de sua concepção, vídeos, sons, etc.

Procurando ampliar o conceito de FÉRAL (2013) a fim de compreender como tais traços transpõem o processo de criação e o espetáculo em si, interessa-nos utilizar tal conceito para a análise realizada neste estudo. Partindo de registros sobre os espetáculos já realizados, procuramos recuperar alguns desses traços, ainda possíveis, no momento posterior ao processo de criação, e, procuramos multiplicá-los em novos traços, que se manifestam e se desenvolvem a partir da análise e do olhar sobre o objeto.

### 3.3.1. Mapear e Focalizar

(...) O Kike (Enrique Diaz) tem uma forma visual de expressão que não é de palavras, que é visual, ele faz gráficos. Os gráficos dele são imagens abstratas que dão conta de um entendimento, nada que eu possa falar pelo verbo. E as imagens também, elas contam. E os gráficos dele eram muito curiosos porque eram gráficos de onde entrariam as determinadas cenas e as determinadas situações, que iam se modificando. O que era quase uma equação.<sup>31</sup>

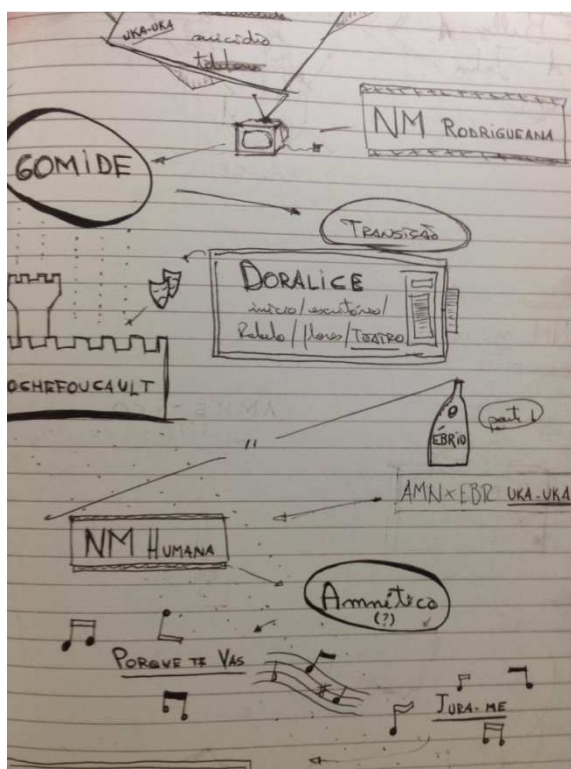


Fig. 29 – Diagrama desenhado por Enrique Diaz durante o processo de criação do espetáculo “Melodrama”. [1995]. Fonte: DIAZ, 2006, p. 149.

A busca pelo uso do conceito de *focalização*, no que diz respeito à escrita da cena, deve partir de pressupostos definidos para além da cena dada, buscando aprofundar seus fundamentos espaciais, sua organização, sua justaposição. Enfim,

<sup>31</sup> OLINTO, Marcelo , *Ibdem* p.85.



devemos procurar mapear as camadas de escritura, seus rabiscos, seus prolongamentos, seus níveis de articulação entre cena, palco, realidade e ficção.

Para tanto, devemos levar em conta os preceitos de MCAULEY (2010), a respeito das funções espaciais no teatro, sendo elas: o edifício teatral, o espaço do palco, o espaço da ficção, o espaço do texto e o espaço da temática da cena.

Não por acaso, também devemos levantar as perspectivas dramatúrgicas e espaciais apontadas por Diaz, que possuem forte ligação com as funções espaciais apresentadas pela autora americana. DIAZ (2006, p.33) indica algumas estratégias utilizadas em “Ensaio.Hamlet”, mas que são facilmente identificadas também em “A bao a qu”. São elas: a fábula de Shakespeare, a relação ator-público, o ator como memória, a carnalidade do ator e o eixo da tradição para a contemporaneidade. Essas associações, entre conceito e cena, serão apresentados mais adiante, quando analisamos cada um dos espetáculos.

Da mesma maneira, Tschumi assume em seus processos arquitetônicos, eixos de articulação entre espaço, movimento e evento. Tais eixos se desdobram em estruturas justapostas, repetidas, reconfiguradas, e elementos sequenciais que definem as diversas possibilidades de formulação arquitetônica e urbana. Esse mecanismo de reconfiguração constante dos elementos é “incompatível com uma visão estática, autônoma e estrutural da arquitetura” FRACALOSSO (2012). A partir da colisão entre os elementos que estão sendo justapostos, reconfigurados e reordenados, chegamos a operações que produzem a dissociação desses elementos, ou seja, a disjunção, segundo o conceito de Tschumi. A disjunção permite choques que modificam a estrutura dada, fazendo com que essa mesma estrutura seja reavaliada. Dessa maneira, a disjunção se torna uma ferramenta sistêmica e teórica, a serviço do objeto analisado. Da mesma forma, o espaço cênico, a ação dos atores, os elementos e dispositivos cenográficos também constituem uma rede intrincada que se desenvolve ao longo do espetáculo, podendo ser constituída a partir de uma ação disjuntiva.

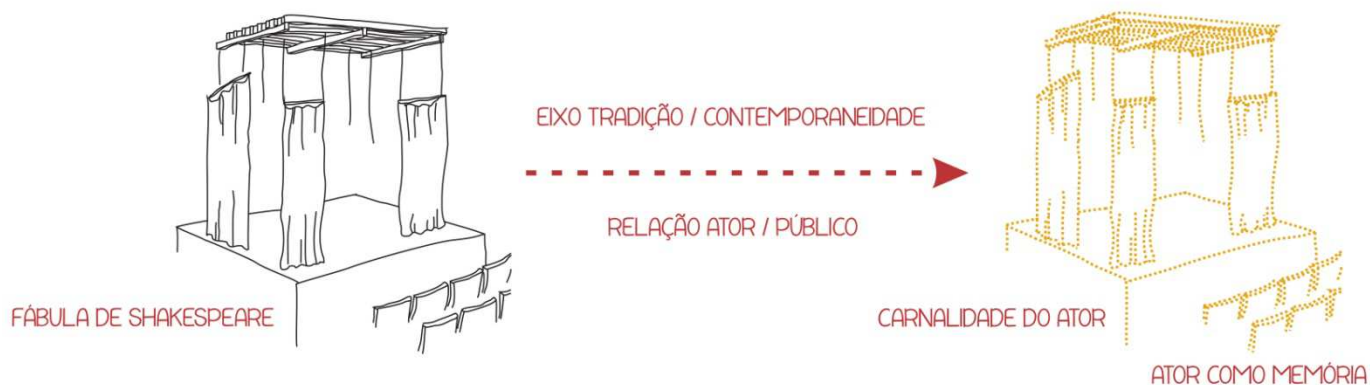
Nosso estudo é perceber como a *focalização* da escrita cênica pode permitir desdobramentos a partir da utilização dos preceitos citados acima. Da mesma maneira que Diaz procura compor sua obra a partir de equações visuais, nos dispomos a investigar maneiras de compreender a cenografia, a partir de uma experiência *focalizada*, que implica em uma observação ativa, a partir da fricção entre os conceitos propostos por MCAULEY (2010), TSCHUMI (1996), e pelo próprio diretor da Cia dos

Atores. Para tanto, seguiremos nossa investigação através da análise dos espetáculos “A  
bao a qu” e “Ensaio.Hamlet”.

MCAULEY (2010)



ENRIQUE DIAZ (2006)



CRUZAMENTOS COM CONCEITOS DE TSCHUMI (1996)



Fig. 30 – Croqui dos diagramas entre a relação dos conceitos de MCAULEY (2010), DIAZ (2006) e TSCHUMI (1996). Fonte: autora.

### 3.3.2. A bao a qu

Dizem que a paisagem mais extraordinária do mundo está situada no alto de uma escada caracol na torre da Vitória, em Chitor. Ao final desta escada existe um terraço circular de onde é possível admirar todo o horizonte.

No primeiro degrau desta escada, em estado letárgico, vive um ser extremamente sensível aos valores das almas humanas, o *A Bao a Qu*. Este ser só goza de consciência na medida em que um ser humano se aproxima com sua vibração, infundindo vida ao *Bao* e criando nele uma pequena luz interior. A partir do momento em que o ser humano sobe as escadas, o *Bao* agarra-lhe os calcanhares e o acompanha nesta empreitada. A cada degrau, sua coloração se intensifica e passa a irradiar uma luz cada vez mais brilhante. No entanto, o *Bao* só atinge a sua plenitude luminosa se o sujeito ao qual ele está agarrado gozar de um espírito evoluído. Caso contrário, ele fica paralisado, incompleto, com uma cor vacilante e indefinida. Porém, se o peregrino manifestar pureza de alma, o *Bao* adquire forma completa e uma viva cor azul. Sua realização é breve, no entanto. Durante o retorno do viajante, o *Bao* se desprende de seus calcanhares e desce rolando até o primeiro degrau, onde perde sua cor e seu brilho, enquanto aguarda um próximo aventureiro que lhe permita uma nova experiência.

Dizem que durante todos esses séculos, apenas uma única vez o *A Bao a Qu* atingiu cor e brilho plenos.

O conto de Jorge Luis Borges, descrito acima e intitulado “A Bao a Qu”<sup>32</sup>, serve como fonte de inspiração para a criação homônima do primeiro espetáculo da Cia dos Atores, de 1990. A peça também trabalha a partir de alguns extratos do poema experimental de Mallarmé intitulado “Um lance de dados”. Trechos do poema, como “todo pensamento emite um lance de dados” ou “um lance de dados jamais abolirá o acaso”, inspiraram o processo por revelar possibilidades em torno da criação. Dessa maneira, o espetáculo se desenvolve a partir da ideia de tentativa, risco, rascunhos, formas possíveis e mutantes, criando uma atmosfera de jogo, em que a obra discute o próprio fazer teatral, sua linguagem, suas fronteiras, suas possibilidades e limites.

---

<sup>32</sup> O conto “A Bao a Qu”, adaptado no teatro por Enrique Diaz (ficha técnica em anexo), pertence à obra de Jorge Luis Borges intitulada “Livro dos seres imaginários”.

No palco, um dos atores realiza o papel de Criador, enquanto os outros representam suas criaturas: os *A Bao a Qu*'s. O ambiente é rudimentar, cadeiras de ferro envelhecidas e enferrujadas, pneus que transitam soltos pelo palco – rolando de uma coxia a outra livremente - e tijolos como material para a configuração e o desmanche permanente de formas e esculturas a partir da ação das personagens. O criador está em busca da inspiração, na tentativa de conduzir suas criaturas, enquanto estas se deslocam e conversam em uma língua ininteligível. Os *Baos* entram e saem de cena trazendo tijolos, reposicionando cadeiras. Em determinados momentos, os mesmos reaparecem trajando figurinos mais elaborados e interpretando caricaturas de gângsters, episódios melodramáticos e personagens estrangeiras, travando pequenas cenas fragmentadas ao longo da peça. O Criador percorre o palco e transita por entre suas criaturas desenvolvendo partituras corporais e gestos que insinuam o desejo de orquestração e manipulação desses seres. Ele é um compositor de ações e imagens concretas, desenhando corpos, criando gestualidades, deslocando objetos. A constituição de uma massa humana moldável, a partir dos corpos dos *Baos*, permite a multiplicação de expressões advindas do pensamento criativo que ficam a cargo do espectador completar. Nesse sentido, a possibilidade da criação de uma narrativa dá lugar a um panorama de tentativas e transformações inacabadas a partir da relação entre a mente do criador e das possibilidades encenadas por seus *Baos*.

Primeira peça da Cia, “A bao a qu” possui forte relação com encenadores como Bob Wilson, Kantor e Meyerhold. Para Meyerhold, uma peça seria o mesmo que “a construção de um edifício de ação no espaço”, já que ela se “apoiava em princípios de simplificação, de geometrização expressiva e de tratamento rítmico e arquitetural das superfícies e dos volumes”. (FERNANDES, in: DIAZ, 2006, p.43). Também podemos aproximar o espetáculo das encenações de Wilson a partir do que LEHMANN (2007) diz a respeito do trabalho do encenador americano. Para o autor alemão, Wilson trabalha, na maior parte das vezes, com figuras sem elaboração psicológica complexa, agindo através de emblemas incompreensíveis. Podemos aproximar a figura do *A Bao a qu* dessas manifestações de personagem sem individualização expressiva.

O espetáculo é um conjunto de pedaços de uma narrativa que não se conclui nunca. Seus fragmentos são constantemente re-significados através da repetição, da mudança da ordem de cenas, da superposição, da fusão e da variação das estruturas estabelecidas. O que vemos são deslocamentos temporais de trechos narrativos que se

modificam constantemente para configurar novos encaixes. Nesse sentido, “os cortes operam suspensões e não quebras posto que a máquina (des)narrativizante combinará ao infinito pedaços flexíveis de estórias sem fim, começo ou meio”. (FABIÃO, in: DIAZ, 2006, p.201). DIAZ (2006) definiu essa suspensão do tempo, como sendo um tempo espiralar, onde, a cada repetição, novos elementos surgiam ou entravam em contato com outros elementos que os modificavam e os reorganizavam, aumentando a possibilidade de interpretação e de sentido para a cena. Dessa maneira, “cada cena seria possivelmente retomada, re-combinada, reciclada, e novas cenas surgiriam e entrariam nesta espécie de ‘gira’ da humanidade, nesta imagem de limbo do inconsciente geral, onde o imaginário, os estereótipos, os arquétipos fariam uma dança de signos, pulsões e objetos”. (DIAZ, 2006, p.22).

A pluralidade de possibilidades de sentido e o imediato desmanche de um discurso que contenha afirmações conclusivas, abre caminhos para novas formas de atuação e construção cênica, que provocam dilatações e deslocamentos da cena. Também o ator sofre alterações, em busca de uma nova disposição de trabalho e processo para a construção dessa instabilidade contínua e cíclica, buscando trazer aos olhos do espectador não o objeto acabado, mas sua noção de inacabamento.

A constituição de uma cena concreta, com fortes referências da encenação moderna, se desdobra em dispositivos contemporâneos de articulação entre tempos e espaços outros que não o de uma cena linear acabada. A noção de *corpo planar*, definida pela preparadora corporal do elenco, Eleonora Fabião, durante o processo do espetáculo, exemplifica essa mescla de preceitos estéticos. Talvez possamos afirmar que a apropriação de referenciais modernos desmembrados a partir de operações disjuntivas dos elementos da cena, seja uma operação que defina uma das características do teatro atual.

Hoje penso que intuímos o que seria uma atuação planar – planar no sentido que a grade cubista enuncia e a pintura abstrata desenvolve, adjetivo que qualifica a fusão figura-fundo, que indica curto-circuito mimético e a valorização da forma-matéria-quadro em detrimento da representação de uma cena. Concebíamos o corpo do ator não como espaço representacional, matriz ilusionista, constructo psicologicamente perspectivado. Improvisávamos, ainda que embrionariamente, corpos como campos cambiantes e associativos entre ator e personagem, entre ator e ator, entre ator e diretor, ator e meio, ator e espectador.

(FABIÃO, in: DIAZ, 2006, p.202).

As definições apresentadas por Fabião (FABIÃO, in: DIAZ, 2006, p.202) também podem ser relacionadas com as definições de Diaz para os possíveis espaços da encenação – da cena, da realidade, da relação do ator com o espectador, da fábula, do tema da peça, - ou, com os eixos de articulação de Tschumi e as funções espaciais de Mcauley. Ou seja, os atores, como corpos em movimento, em constante mutação, configuram permanentemente modificações espaciais e relações mútuas, assim como os eixos definidos por Tschumi, de espaço, movimento e evento. E, assim como MCAYLEY (2010, p.25) define o espaço do palco, do texto, da ficção e da temática cênica, todos esses espaços são resignificados e transformados constantemente por esses atores em ação e movimento. Esses deslocamentos, essas mutações, seriam dentro da perspectiva de Mcauley, o evento, no conceito de Tschumi. E, todas essas associações aproximativas, dão respaldo para um teatro que visa se investigar, buscando artifícios que demonstrem em cena, a própria elaboração da cena. Esse procedimento metalinguístico representa para Diaz uma função que está a serviço do imaginário. A metalinguagem é um procedimento constante no processo criativo de Enrique Diaz junto à Cia dos Atores. Em “A Bao a Qu”, assim como em algumas de suas outras obras, este tema fica mais evidente por conta da presença de uma personagem que simboliza essa mente pensante. Diaz afirma que ao mostrar o diretor criando em cena, ele “está falando do próprio pensamento e de tudo que nele há de acaso e desconhecido”<sup>33</sup>. A personagem do Criador, representada por Marcelo Olinto, é a figura que organiza e desorganiza os arranjos do palco através da manipulação de seus *Baos*. Para o diretor, esses seres, que são humanos, representam atores. São atores, que possuem uma língua própria e indecifrável. Possuem três características principais: o tédio, o constante rearranjo da cenografia e a tentativa por criar ficções. Através dessas características o criador manipula suas crias formulando imagens voláteis carregadas de suas infinitas possibilidades.

A cena que se desdobra para o espectador, a partir da tentativa de orquestração, por parte do Criador, desses corpos indefinidos, faz com que o olhar deste mesmo observador se adapte a formas provisórias, constituídas pelo erro, pela tentativa, pela correção e seus ajustes. Dessa maneira, podemos nos aproximar daquilo que

---

<sup>33</sup> Entrevista concedida por Enrique Diaz ao jornal Diário Popular a respeito do espetáculo “A Bao A Qu”, em 20 de Abril de 1991.

SALLES (2011) define como movimento criativo – aqui, sendo representado pela presença do Criador em cena -, como sendo a convivência de mundos possíveis. “O artista vai levantando hipóteses e testando-as permanentemente. Como consequência, há, em muitos momentos, diferentes possibilidades de obra habitando o mesmo teto”. (SALLES, 2011, p.34).

Partindo de todos esses aspectos levantados, com relação à encenação de Diaz, podemos aproximar a estética do encenador carioca dos procedimentos de desconstrução, já descritos anteriormente. A impossibilidade de reduzir a cena a um único sentido e, o uso de artifícios que desmentem, o tempo todo, falsas tentativas de redução da cena a uma ou outra perspectiva, representam uma estratégia que visa repensar seus próprios mecanismos de criação. O ator Marcelo Olinto<sup>34</sup>, ao falar sobre o espetáculo “A bao a qu” define-o como algo desconstruído. Ele usa a imagem de um castelo de areia, onde algo é montado e, imediatamente desmontado por sua própria natureza instável.

A instabilidade e o permanente deslocamento das narrativas criadas estão em completa sintonia com a construção e a desconstrução cenográfica e seus elementos. A cenografia, elaborada através de elementos que montam e desmontam a cena, se constitui em permanente movimento com o jogo do espetáculo. Os tijolos saltam de mão em mão, os pneus atravessam o palco de forma independente, causando estranhamento e a sensação de risco. As cadeiras são colocadas e tiradas de cena, empilhadas e reposicionadas permanentemente.

Um dia levei um pneu. O pneu entrou em cena e foi batizado com um nome próprio. Outros foram chegando e sendo batizados. Kike trouxe um enorme, de caminhão... A ideia de giro, deslocamento e improbabilidade de percurso dos pneus remetiam atores e público à sensação de imponderabilidade da vida. Os tijolos, *idem*. Cada tijolo arremessado era o risco de não ser pego, ou pior – o de pegar a cabeça de um; era a coluna que se formava em outro canto do palco. Arremesso no ar, queda, equilíbrio. Cada dia de um jeito. E aceitar cada dia de um jeito. O olho de quem faz cenário procura simulações, paralelos, possibilidades estéticas que traduzam o espírito do texto.

(MORAES, in DIAZ, 2006, p.161-162)

---

<sup>34</sup> *Ibidem* p.85.



O que resulta desse emaranhado de elementos que se deslocam no palco são composições de imagens concretas, coreografadas e apresentadas pelos atores e seus deslocamentos. Como Fernandes (FERNANDES in DIAZ, 2006, p.49) afirma, as cenas são desenhadas por “fios de ação que recortam o espaço em todas as suas dimensões”. Essas ações criam espaços e tempos paralelos ou justapostos, que podem ser exemplificados através ação do Criador em sua tentativa constante de criação, através da ação dos *Baos*, que preenchem a cena de tentativas incompletas ou, através de fragmentos de estereótipos de estilos e gêneros tetrais representados nas composições de *gângsters*, italianos, casais melodramáticos, e outros clichês trazidos à cena a partir da construção e posterior desconstrução moldadas a partir dos corpos primários dos próprios *Baos*.

A fim de expressar de forma mais detalhada como funciona essa cenografia, composta por elementos cênicos, objetos, tempos e espaços variáveis, partimos para uma análise detalhada do espetáculo, buscando compreender seus mecanismos de feitura a partir dos conceitos e ferramentas que apresentamos neste estudo.

### 3.3.2.1.A cenografia como pesquisa de linguagem

Como dar forma às ideias sem roubar do espectador a chance de criar imagens vindas da sua cabeça?

Como provocar sensações sem embotar sua alma? Estimulá-lo a participar com sua imaginação?

Criança ouvindo histórias no meio da noite.<sup>35</sup>

**Drica Moraes**

O espetáculo é formado por dezoito cenas, sendo que, dentre elas, algumas são repetições, inversões ou citações de cenas anteriores.

No palco, tapadeiras, revestidas com uma trama de tela de galinheiro, compõem um painel contínuo no fundo da cena e painéis soltos nas laterais. No centro do palco, sobre um praticável de madeira (1.90 x 1.60m) composto por dois degraus, está uma poltrona vermelha e um criado mudo (1.50 x 0.30m). Do lado esquerdo do palco duas cadeiras de ferro e uma mesa de ferro com tampo redondo (0.90 x 0.45m de h), com um caixote de madeira clara sobre ela. Do lado direito do palco uma única cadeira de ferro e, pendurados por fios no urdimento, estão uma cadeira e um pneu. O ambiente rudimentar, cercado por telas de galinheiro, com focos de luz que criam uma camada difusa e amarelada, remete a um lugar abandonado, a um depósito ou a um porão insalubre de filmes americanos onde mafiosos interrogam suas vítimas. De maneira poética, esse ambiente pode remeter as profundezas da mente humana, aos espaços sombrios da criação e dos processos do pensamento.

---

<sup>35</sup> Drica Moraes, atriz da Cia dos Atores, em uma fala a respeito de seus questionamentos ao propor a cenografia de “A bao a qu”. A atriz realizou a cenografia do espetáculo juntamente com Paula Joory. In: DIAZ, E; CORDEIRO, F; OLINTO, M. (Org.). *Na companhia dos atores. Ensaios sobre os 18 anos da Cia dos Atores*. 2006, p.161.



**Fig.31** – Espetáculo “A bao a qu”. [1990]. Personagem do Criador sobre praticável, diante da caixa de madeira. Fonte: Arquivo da Cia dos Atores. DVD do espetáculo.

A peça se inicia com a personagem do Criador em cena, sobre o praticável, de pé, em frente a poltrona. Esta personagem articula toda a cena, como se o espetáculo fosse a materialização daquilo que está sendo processado na cabeça deste ser em estado de criação. Ele gesticula e balbucia palavras inaudíveis como alguém que vislumbra ideias e pensamentos. Assim que ele sai, levando consigo a caixa que estava sobre a mesa, surgem três personagens que representam os *a Bao a Qu's*, seres primários, que não possuem o domínio da linguagem objetiva. São seres anteriores ao desenvolvimento das ideias racionais, seres que habitam a mente criativa e plural do Criador. Eles se movimentam, conversam em uma língua intraduzível - que se aproxima de um gromelô com referências em línguas como o italiano, o francês e o japonês -, e observam o choro de uma companheira, sentada na cadeira a direita do palco, que parece desenvolver uma cena de angústia e sofrimento. Da coxia, a caixa de madeira é arremessada para o centro do palco. Ao cair, ocorre uma mudança de luz, o palco fica todo iluminado e os *Baos* retiram a figura chorosa de cena, juntamente com sua cadeira. Em seguida, eles examinam a caixa, e a carregam para fora de cena, enquanto um pneu cruza a cena de um lado ao outro do palco, em um trajeto arriscado e instável.

A presença do Criador e a escolha dos objetos da cenografia apontam, já neste início do espetáculo, similaridades com o teatro de Tadeusz Kantor. A confessa influência de Kantor nos trabalhos da Cia pode ser percebida através da existência de

um diretor (Criador) em cena, como muitas vezes ocorre no processo artístico do encenador polonês, que se coloca diretamente em cena. Além dessa estratégia metalinguística, a opção pela cenografia rudimentar desestabiliza a percepção temporal da cena. Kantor (QUILICI, 2010, p.28), em uma releitura do surrealismo e do dadaísmo, propõe a performatização de objetos bastardos e inúteis em cena. Para ele, esses objetos estariam entre o “lixo” e a “eternidade”, desestabilizando a noção de tempo, de presente, passado e futuro. Essa potência está representada nos tijolos, nas cadeiras e pneus - objetos pouco elaborados, elementos simples e de uso cotidiano. O tijolo e o pneu carregam significados mais rudimentares. A cadeira de ferro é crua e com aspecto desgastado. Os figurinos possuem tons crus, com aspecto surrado. Todos esses elementos, completados pela grade de galinheiro produzem uma atmosfera rudimentar, simbolizando esse primeiro estágio do ser humano na base da escada caracol. No entanto, esses signos são recombinações constantemente, trazendo novos significados e confirmando a constante mutação de tempo e espaço.

É importante ressaltar na cenografia de Kantor a possibilidade de não hierarquização dos elementos da cena. O uso dos objetos obsoletos e rudimentares favorece a relação entre ator, personagem e cena, assim como em “A bao a qu”.

LEHMANN (2007, p.120-121) nos apresenta as características da cenografia de Kantor, as quais podemos rebater para a encenação de Diaz.

As cadeiras são gastas, as paredes têm buracos, as mesas são cobertas de poeira ou cal, os velhos utensílios se encontram enferrujados, embaçados, gastos, marcados e manchados. Nesse estado eles manifestam sua vulnerabilidade e com isso sua ‘vida’ em uma nova intensidade. O ator, vulneravelmente humano, se torna parte de uma estrutura cênica geral na qual as coisas desgastadas são suas companheiras. Esse também é um efeito que o gesto pós-dramático tornou possível. (...) Desaparece a hierarquia que constitui uma necessidade vital para o drama, no qual tudo gira em torno da ação humana e as coisas existem apenas como acessórios, como o ‘necessário’.

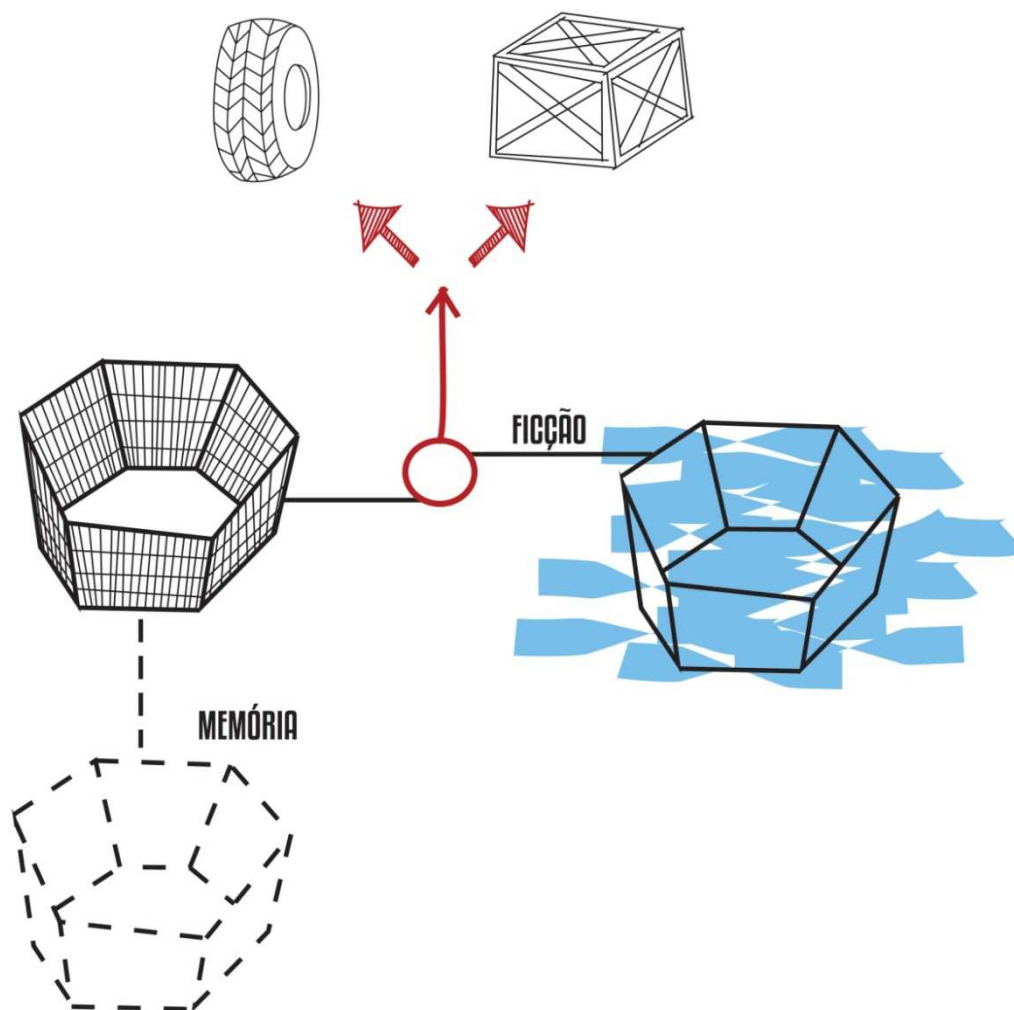
(LEHMANN, 2007, p.120-121).

O momento seguinte à passagem do pneu que cruza o palco é marcado pela repetição da cena inicial. Três *Baos* entram no palco procurando algo. De repente, a caixa de madeira é arremessada para o centro do palco, vindo agora da coxia oposta. Os *Baos* a examinam e começam a arremessá-la de mão em mão. Em um determinado momento, um deles joga a caixa para o centro do palco. O estrondo os faz correr para fora de cena. A luz se reduz a apenas um foco sobre a poltrona do Criador e outro vindo de uma luminária sobre a mesa lateral. Inicia-se uma música característica de filmes de perseguição e trama mafiosa. A queda da caixa e seu estrondo servem como um código desencadeador da cena de ficção<sup>36</sup> que se iniciará.

A repetição da cena inicial se desenvolve trazendo novos desdobramentos em sua estrutura e no que pode vir a resultar dela. Ou seja, considerando esta uma estratégia disjuntiva, a fim de ilustrar a metáfora da mente pensante do Criador, temos que, ao se deparar por mais de uma vez com a mesma ideia (cena inicial), o Criador pode desdobrá-la em outras. Se, na primeira cena, os *Baos* estão à procura de algo, na sua repetição, eles encontram a caixa de madeira, e, com ela, a representação de uma possível caixa de Pandora. A queda da caixa libera o raciocínio criativo que estava sendo estimulado em sua repetição, e um novo jogo cênico se inicia com a construção de uma ficção (Ver figura 32).

---

<sup>36</sup> Denominaremos ficção as cenas que representam uma ficção dentro da peça. O espetáculo constrói dois espaços distintos. O espaço da cena em si, com os *Baos* e o Criador e, o espaço da ficção, como sendo o espaço da mente de Criador que cria algo através da matéria bruta dos *Baos*. Podemos perceber a diferença entre esses dois universos e a mudança para o mundo da ficção a partir do figurino utilizado pelos atores, do uso de diálogos em línguas estrangeiras - mais elaborados do que a interação sonora entre os *Baos* -, e através da complexidade dos fragmentos de cena que esses personagens desenvolvem, com referências de personagens de teatro, cinema, novelas e de fatos da realidade.



**Fig.32** – Croqui das camadas desencadeadas durante a encenação de “A bao a qu””: Cena, ficção, memória. Fonte: autora.

Esses diversos jogos cênicos que se encadeiam em cruzamentos, repetições e desvios, dão indícios de camadas variadas da encenação. A ação que se inicia com os *baos*, se desdobra na ficção dos mafiosos, que por sua vez, dispara uma variação da possibilidade cênica iniciada por aqueles seres primários. Cada acontecimento desencadeia ou interrompe o próximo, em um ciclo de ações e repetições variadas. (Ver figura 33).



Diferentemente do figurino usado pelos *A bao a qu's*, com cores cruas e elementos simples - que representam uma vestimenta neutra e pouco elaborada -, a cena de ficção mafiosa é composta por atores com figurinos e elementos cênicos típicos de filmes de gângsters: casaco de pele, estola, sobretudo, chapéu, armas, cigarros, bombas e mala de dinheiro. Em meio à correria e confusão, é possível visualizar o Criador, ao fundo do palco realizando gestos largos e expressivos, como quem comanda o desenvolvimento da cena. Fragmentos de discussão entre duplas, roubo, perseguição, chantagem e explosões compõem um inventário de imagens clichês deste gênero típico do cinema.



**Fig.34** – Espetáculo “A bao a qu”, cena da ficção dos gangsters. [1990]. Fonte: Arquivo da Cia dos Atores. DVD do espetáculo.

A confusão estabelecida pelos diversos trechos de ficção criados no palco é cessada através de um grande gesto do Criador sobre sua poltrona. A luz se modifica, passando a definir apenas dois focos fechados, um no próprio Criador e outro em seu *Bao* escolhido, interpretado por Marcelo Valle. Enquanto o Criador articula frases e



pensamentos a respeito da criação<sup>37</sup>, o *Bao* escolhido olha fixamente para um tijolo que está em suas mãos, e repete pequenos fragmentos e sílabas dos trechos enunciados pelo Criador, como se pudesse ler ou traduzir o objeto que segura.

Esta cena produz a duplicação do espaço concreto e metafórico da temática do espetáculo. O Criador procura explicitar a aleatoriedade constitutiva do pensamento e da criação através das noções empregadas nas frases de Mallarmé, onde uma delas afirma que “um lance de dados jamais abolirá o acaso” e, a outra, que “todo pensamento emite um lance de dados”. Enquanto o Criador relata suas hipóteses, o *Bao* escolhido torna-se a representação do próprio pensamento desta mente inquieta. A articulação entre o relato do Criador e os fragmentos sonoros emitidos pelo *Bao* representa a mente que pensa sobre si mesma e seus mecanismos de criação. O *Bao* escolhido seria como uma pequena peça, interna ao pensamento do Criador, ainda sem artifícios suficientes para a comunicação. Ele seria uma possível ideia, um possível princípio de aprendizado ou conceito ainda em formação na mente do artista. O que vemos em cena é a narração do universo do Criador, através dele próprio que fala e, a exteriorização do seu universo mental, representado pelo *Bao* escolhido, que reproduz fragmentos de palavras, como quem reproduz fragmentos de ideias soltas que percorrem a mente.

O enunciado proferido pelo Criador também se expande para outro espaço, para além da metalinguagem proposta pela exemplificação do pensamento. A fala do Criador pode ser desdobrada para fora de cena, fornecendo ao espectador pistas sobre as características da encenação. Ao afirmar que “Tudo se passa para resumir em hipótese”, ou, “evita-se o relato”, o Criador indica para o espectador a necessidade de relativização do espetáculo em si e das conclusões surgidas a partir dele. Dessa maneira, cada espectador pode ficar ciente da possibilidade de criação de relatos múltiplos, que não permitem a redução do entendimento da obra em um único relato. Esse artifício apresentado em cena é um deslocamento em cadeia, ou seja, nem o Criador pode considerar sua mente e sua criação como relato fechado, nem o espectador pode

---

<sup>37</sup> **Cena 5.** O Criador lê: “Um lance de dados jamais abolirá o acaso. O papel intervém cada vez que uma imagem, por si mesma, cessa ou recede, aceitando a sucessão de outras. E como aqui não se trata, à maneira de sempre, de traços sonoros regulares ou versos, mas de subdivisões prismáticas da ideia, a ficção assomará e se dissipará célere, conforme a mobilidade do escrito. Tudo se passa para resumir em hipótese. Evita-se o relato. Ajunta-se que deste emprego a nu do pensamento com retrações, prolongamentos, fugas, ou seu desenho mesmo, resulta para quem queira ler em voz alta, uma partitura. Todo o pensamento emite um lance de dados”. Trecho extraído do texto da peça “A bao a qu”[1990]. Arquivo da Cia dos Atores.

apreender a cena como um relato fechado, e, a própria cena se articula para diluir constantemente as certezas que ela própria aponta, fazendo questão de se desmistificar logo em seguida.

A peça parece desdobrar-se a cada cena. Ações realizadas pelos *Baos* são multiplicadas no espaço. Em uma delas, o *Bao* escolhido examina um pneu, e, ao jogá-lo no chão, outros dois pneus são arremessados para dentro da cena, como sendo a replicação da ação dentro da própria cena. O espaço da cena é triplicado através da multiplicação do primeiro elemento abandonado ao chão pelo *Bao*. Em seguida, outros *Baos* surgem em cena e passam a manifestar reações sonoras a partir da interação que o *Bao* escolhido realiza com os pneus espalhados pelo chão. Por um instante, esses elementos de borracha se tornam teclas musicais que ativam a musicalidade das criaturas primárias. A regência desse movimento musical é interrompida pela passagem de um pneu em cena. A instabilidade apontada pelo cruzamento deste pneu dispara um novo movimento para a cena.



**Fig.35** – Espetáculo “A bao a qu”. [1990]. Bao escolhido rege pneus como se fossem teclas de um piano enquanto sua companheira emite o som das “notas” de cada pneu. Fonte: Arquivo da Cia dos Atores. DVD do espetáculo.

A luz se modifica e diversos *Baos* cruzam o palco com cadeiras e tijolos. Esses elementos cênicos são arremessados de um *Bao* para o outro, ampliando ainda mais a sensação de instabilidade da cena. A dinâmica estabelecida no palco produz a imagem de uma máquina em funcionamento, a partir de corpos-motores que se movimentam constantemente, levando e trazendo objetos.

A cena é interrompida com um grito do Criador, e, o silêncio que se segue precede a ficção. Um casal de italianos entra no palco e reproduz trechos de cenas tipicamente melodramáticas em uma sonoridade artificialmente construída da língua. Mais uma vez, talvez seja possível supor que o motor para a elaboração desta ficção, esteja representado na imagem da máquina em funcionamento, instaurada momentos antes, constituindo uma metáfora das engrenagens da criação, na mente do Criador.

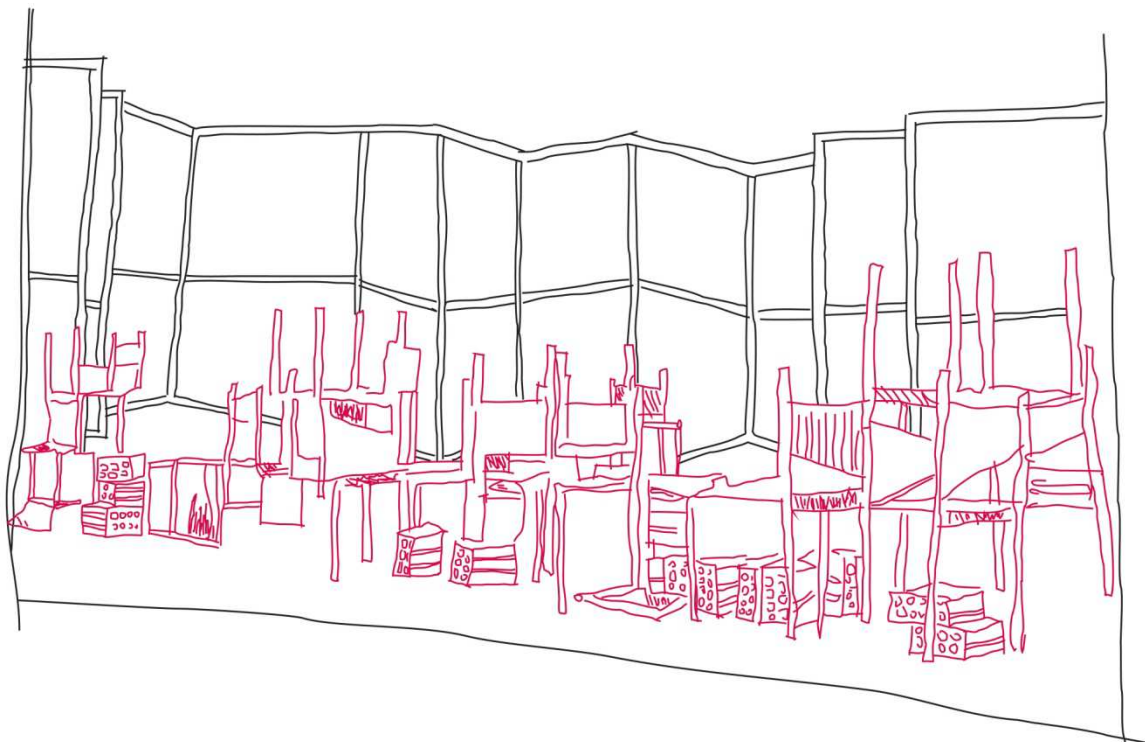
É importante ressaltar a constante mutação dos elementos e de suas interações no decorrer do espetáculo. Enquanto a cena do casal italiano se desenvolve, alguns *Baos* estão sentados em cadeiras assistindo o desenrolar dessa novela rocambolesca. Aqueles mesmos seres-motores da criação da ficção italiana passam a ser espectadores do próprio resultado criativo. Buscando expandir o entendimento desta cena, poderíamos supor que esta imagem diz respeito aos próprios espectadores do teatro? Ao apresentarmos uma cena criada pelos próprios observadores, ou seja, os *Baos*, a encenação pode também estar transmitindo a ideia de construção e elaboração pelo espectador real (Ver figura 36).



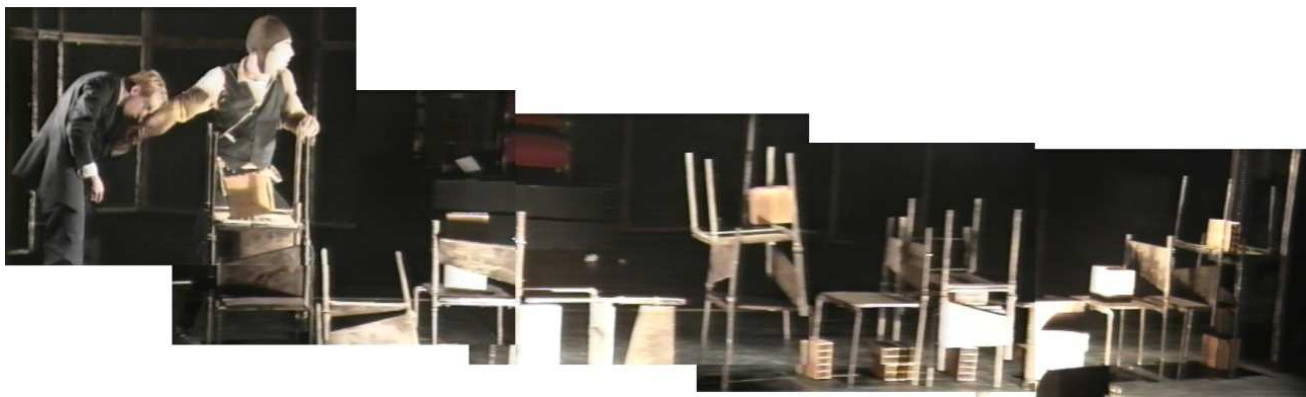
Um dos momentos mais expressivos da correlação entre objeto cênico, personagem, texto e imagem é quando o Criador, ao pronunciar um discurso sobre a construção de uma frase e seu possível potencial, desencadeia a montagem, pelos *Baos*, de uma frase-objeto a partir do empilhamento de cadeiras e tijolos. Em sua fala, o Criador enfatiza a importância da frase como sendo a representação do domínio crítico, do discernimento, da escolha, da existência de um “eu” e da percepção deste “eu”. A frase como símbolo do conhecimento, do domínio linguístico e da existência do sujeito.<sup>38</sup> Enquanto o Criador narra, a frase se torna objeto concreto, um texto poético materializado pela ação dos *Baos*. A palavra que se torna matéria concreta, uma escultura-texto (ver figura 37), permite a interação entre dois elementos cênicos distintos, ampliando a potência e a intensidade da comunicação e da poética da cena.

---

<sup>38</sup> Trechos extraídos do texto da peça. (O criador diz): “Agora, a frase é: Ter uma frase para demarcar, uma frase para dar exemplo. Tudo é seu se você o diz. Com a frase qualquer coisa pode ser. Agora a frase é seu objeto, com ela você comanda, você, sujeito, ordena... Pois repetindo a frase agora e depois... Eu queria ser alguém. A frase para dar exemplo. Eu queria ser como alguém que já um dia existiu. (Bao em OFF) – Com a frase você tem noção de si mesmo. Você percebe que vira frase porque é você que diz. Definir, classificar, ter uma frase para afirmar. Com ela a coisa se torna nome. Tudo é seu se você o diz. Com a frase qualquer coisa pode ser frase. Uma frase para demarcar, uma frase para dar exemplo. Com a frase você tem ponto de vista. Agora a frase é seu objeto. Com ela você comanda, você, sujeito, ordena. Com a frase você é alguém. Uma frase para ter um nome, o nome daquele que diz a frase. Com a frase você tem noção de si mesmo. Você percebe que diz a frase e é você quem diz”. Trecho extraído do texto da peça “A bao a qu”. Arquivo da Cia dos Atores.



**Fig.37** – Croqui da frase-esultura montada pelos *baos* durante o espetáculo. Fonte: autora.



**Fig.38** – O Criador e o Bao escolhido diante da escultura de cadeiras e tijolos construída pelos baos. [1990]. Fonte: Arquivo da Cia dos Atores, DVD do espetáculo.

A experiência da criação, do processo do pensamento, do jogo de hipóteses e tentativas que a peça demarca, e que tentamos aproximar dos conceitos já levantados, também pode ser apreendida através da relação entre o Criador e o Bao escolhido. O processo de criação pode ser apresentado pelas composições e recombinações colocadas

em cena, mas também pela tentativa de colonizar a criatura para um pensamento racional, lógico e organizado.

A relação dos dois personagens pode ser exemplificada através de três momentos da peça. Em um primeiro momento, como já citado anteriormente, temos o Criador pronunciando frases. Nesta etapa, o *Bao*, repete aleatoriamente os finais de algumas palavras pronunciadas pelo enunciado do Criador. No segundo momento, em outro desdobramento desta cena, o *Bao* completa as frases do Criador com as palavras do final do enunciado deste. No terceiro, o *Bao* articula ideias ao responder as perguntas do Criador, em um duelo de palavras, com termos não antes colocados no enunciado, como “Não sei” e “Alguém”. Essa última etapa já apresenta um possível juízo de opinião a partir do *Bao*, sobre o que está sendo dito pelo Criador, como se essa criatura tivesse passado por um processo de colonização e passasse a apresentar recursos próprios. O *Bao* finaliza a cena pronunciando a frase: “Eu queria ser como alguém que já um dia existiu”.



**Fig.39** – Espetáculo “A bao a qu”. [1990]. Criador e Bao escolhido. Enquanto o Criador pronuncia frases o Bao tenta compreendê-lo e imitá-lo enquanto segura um tijolo como se fosse um livro do qual extrai aquilo que o Criador repete. Fonte: Arquivo da Cia dos Atores. DVD do espetáculo.

Através desta “evolução” de aprendizado, o *Bao* conseguirá então associar o termo caixa ao seu respectivo objeto. Ele tentará repassar o aprendizado desta associação aos demais companheiros, mas a comunicação permanecerá falha.

Em um determinado momento, outros *Baos* entram trazendo tijolos e cadeiras. Eles repetem fragmentos de cena já desenvolvidos antes, repetem trechos de ficção, retiram e trazem objetos, modificam narrativas mesclando-as entre si. Junto com estes objetos, entra um boneco de cera branco que se assemelha ao *Bao* escolhido. A música aumenta gradativamente assim como a movimentação e as ações dos *Baos*. Aos poucos, o Criador se retira do centro da cena e fecha suas criaturas dentro do gradil de tela de galinheiro. A iluminação dá destaque para o Criador, agora fora do universo dos *Baos*, e para a escultura de cera branca, dentro do cercado. Ao lado da escultura, sobre uma mesa, um tijolo também é iluminado por um feixe de luz. A reprodução da escultura como imagem e semelhança do *Bao* escolhido, juntamente com um tijolo, pode representar o produto e a matéria-prima da criação. Em meio à desordem e a constante movimentação dos *Baos* e de seus objetos, surge uma possibilidade apontada.

Do lado de fora, o Criador estabelece uma separação entre si próprio e sua mente criativa. Protegido em seu próprio universo, o caos criativo continua sendo milhares de possibilidades, no entanto, podendo sempre ser visitado, vasculhado, permitindo uma constante vitalidade desse processo infinito e inacabado que é a criação.

Assim como no teatro pós-dramático, no conto de Borges, o último degrau e a irradiação completa de algum *Bao* estão ali apenas para demonstrar sua própria impossibilidade, para nos prevenir do lugar onde nunca se chega. A peça de Enrique Diaz dá vida aos *Baos* que ficam no primeiro degrau, e é com eles que atravessamos a peça por meio de um jogo que já no início apresenta regras próprias de combinação, recombinação, modificações, instabilidade e dissolução de certezas para ficarmos apenas com hipóteses. É dentro dessa perspectiva que se inicia a possibilidade de subir alguns degraus.





**Fig.40** – Espetáculo “A bao a qu”. [1990]. Criador fora do cercado de tela de galinheiro. Fonte: Arquivo da Cia dos Atores. DVD do espetáculo.

### 3.3.3. Ensaio.Hamlet

O espetáculo “Ensaio.Hamlet” estreou no SESC Copacabana, no palco arena, em Abril de 2004. A opção por esse tipo de configuração entre palco e plateia se deu pelo desejo de integrar o espectador na trama ficcional, que era constantemente montada e desmontada diante de seus olhos.

DIAZ (2006, 33-34) define o espetáculo com sendo a desconstrução da obra prima de Shakespeare. Para o diretor, importa esgarçar as potencialidades do texto em cena a fim de romper com a ficção, abrindo caminho para o ator, o espectador e a memória do clássico. O diretor não está em busca de uma representação, no sentido tradicional da palavra, que visa apresentar novamente aquilo que já foi construído como obra fechada. Para Diaz, é importante que as discussões que permeiam a obra sejam também nossas, como se o espetáculo pudesse constituir uma rede de indagações tanto do ator, da personagem e também do espectador.

Ao nomear a peça de “ensaio”, o diretor procura reforçar a ideia de processo. Diaz (2006), como já citado anteriormente, define marcos iniciais para a investigação deste processo a partir da fábula de Shakespeare, da relação do ator com o público, da relação do ator com a memória, da carnalidade desse ator e do eixo que transcorre da tradição para o contemporâneo.

Em Ensaio.Hamlet, o espetáculo, como o homem, se anuncia como processo, se denuncia como processo, buscando desmontar o compromisso do acerto e focando na ideia de ensaio não em relação a uma possível estreia (ou seja conferindo-lhe uma conotação de inferioridade ou negativa incompletude), mas de ensaio como coisa viva, desejosa, metamórfica. O espetáculo então, como que se buscando, se ensaiando e se questionando, cria um espaço onde o ator se torna espelho do homem em processo e, portanto, do público.

(DIAZ, 2006, p. 33-34).

A abertura para o campo do processo é bastante fértil tendo em vista a enorme quantidade de material que se elimina durante a realização de uma criação artística. Ainda que este espetáculo seja em si um apanhado de escolhas, também em relação à outros diversos elementos que surgiram no processo, em um campo ainda maior que os

limites daquilo que é apresentado, a opção pelo ensaio e por sua colocação em cena nos permite participar, para além da cena dada, daquilo que é tido como incerteza, como conflito, como hipótese, advindos desse terreno de tentativas e erros de uma sala de ensaio. O caminho traçado para se chegar ao resultado, é demonstrado nesse espetáculo como sendo a obra em si. Nesse sentido, o entendimento da peça se torna possível exatamente por sua trama dramaturgica estar completamente imbricada com as questões dos atores e a relação que estes possuem com o texto, com o espaço da cena, com suas próprias experiências e com o público. Sendo o espetáculo o espelho do homem em processo, também ele se torna espelho do espectador em transformação.

No caso do Ensaio.Hamlet era muito aberto o processo criativo em todas as potencialidades, porque nós éramos atores, autores, performers e, estimulados a trazer muito material, muito código, muito significativo, para dar conta do que a gente conseguia expor de acordo com as questões que o Enrique Diaz colocava no levantamento, não digo nem na criação, mas no levantamento das coisas para se fazer o espetáculo. Tanto que a palavra ensaio.hamlet, não chega ser nem a peça. É uma tentativa de se chegar à peça. Uma tentativa de trazer a peça para as nossas vivências, para os nossos olhares.<sup>39</sup>

Para DIAZ (2004), a obra shakespeariana “fala da decadência da carne, do desejo de imprimir uma marca no mundo”<sup>40</sup>. Shakespeare fala de um Hamlet universal, humano, e isso permite que a peça seja apropriada sem prejuízo ao seu caráter clássico e tradicional. PAVIS (2010b, p.274), relata que, antigamente, os grandes textos causavam intimidação devido à “sua virtude ‘integradora’ para quem os frequentava e respeitava”. Atualmente, para o autor, a situação está invertida. É como se o espectador se colocasse no mesmo nível dos clássicos, conseguindo assim, compreendê-los sem esforço. Não podemos afirmar que esta seja a posição em que se encontra nosso espectador atual. Ainda que, a apropriação da tradição tenha se tornado mais possível pela flexibilização do sentido e da totalidade da obra, devemos levar em conta o esforço necessário para o

---

<sup>39</sup> AUGUSTO, César, *ibidem* p.86.

<sup>40</sup> DIAZ, Enrique. Diretor e Ator da Cia dos Atores. Entrevista concedida à Diceu Alves Jr. Isto é Gente, Melhores de 2004. Disponível em: [http://www.terra.com.br/istoegente/282/diversao\\_arte/teatro\\_enrique\\_diaz.htm](http://www.terra.com.br/istoegente/282/diversao_arte/teatro_enrique_diaz.htm)> Acessado em Fevereiro de 2011.

entendimento de elementos e fundamentos elementares que são trazidos a tona em cada dramaturgia ou obra teatral. Ainda que, esses elementos possam ser revisados e colocados em questão na encenação contemporânea, a obra possui características próprias que não devem ser ignoradas a partir de um espectador totalizador às avessas. PAVIS (2010b, p.207) reitera esse fundamento a partir da ideia de desconstrução. Para o autor, “desconstruir a tradição não significa absolutamente destruí-la, mas sim realçar-lhe os princípios ao confrontá-los com os da atualidade”. As escolhas que são elaboradas a partir do referencial clássico refrescam aquilo que parecia longínquo e passado. LEHMANN (2007, p.191) afirma que o *ensaio cênico*, é um tipo de estratégia do teatro pós-dramático. Para o autor esse termo refere-se a uma reflexão pública de algum tema ou assunto a ser desenvolvido em cena. Nesse sentido, os elementos da cena se articulam em outras esferas de relação e, a noção de tempo dentro do espetáculo é desdobrada de maneira diferente do teatro convencional. Assim, como já citado anteriormente, os eixos de articulação entre o ator, a fábula e espectador são levados a se relacionar de maneira a potencializar a experiência da cena.

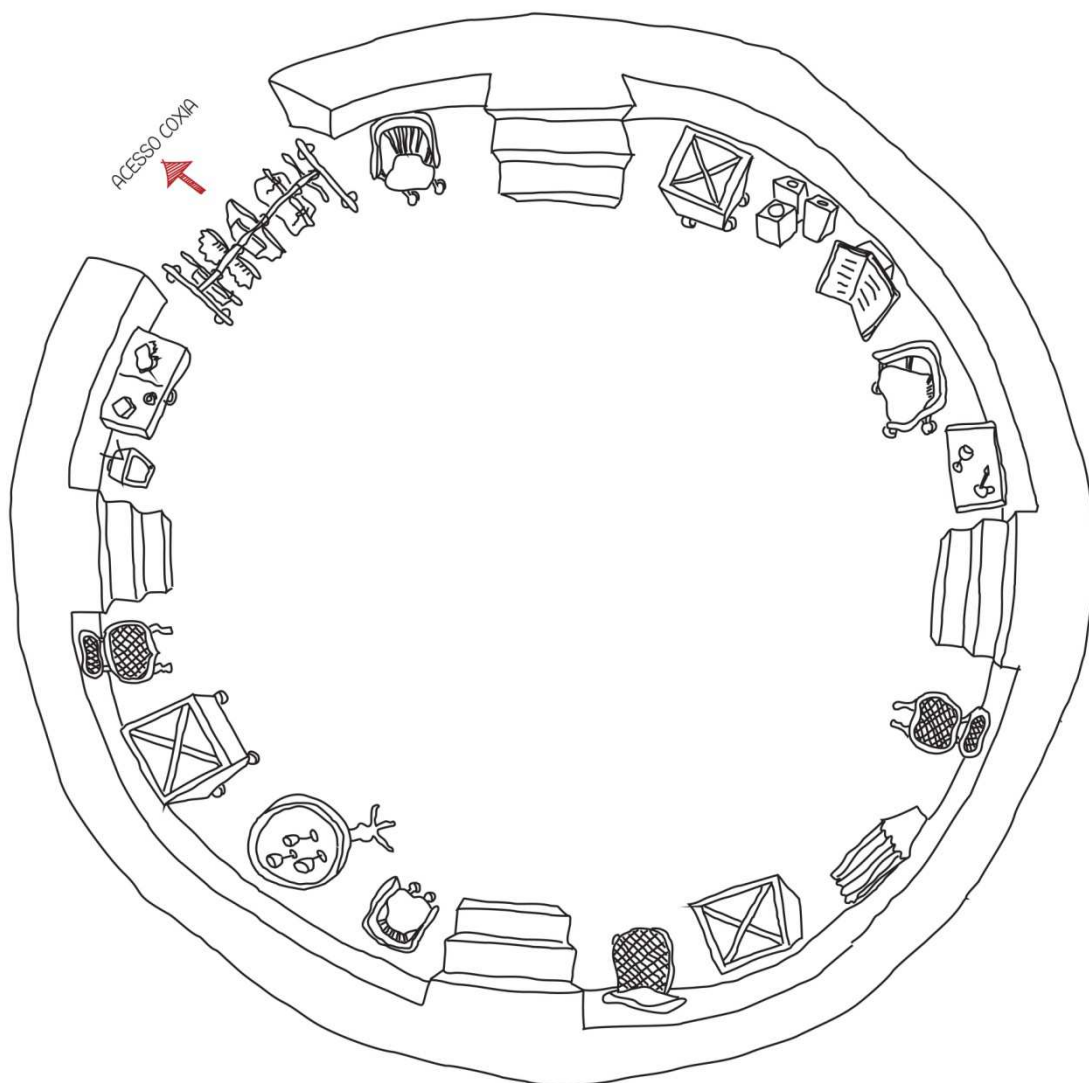
Os espaços temporais do teatro pós-dramático abrem um tempo de várias camadas, que não é apenas o tempo do que é representado ou da representação, mas o tempo dos artistas que fazem o teatro, a sua biografia. Assim, o espaço temporal homogêneo do teatro dramático se estilhaça em aspectos heterogêneos. A questão que se põe ao olhar do espectador é a de alternar entre eles para ver, lembrar e refletir – não a de sintetizá-los com violência.

(LEHMANN, 2007, p.278).

“Ensaio.Hamlet” é uma tentativa de colocar em cena todas essas questões, teóricas e práticas, levantadas até aqui. Diaz, ao dirigir esse espetáculo, traz para seus atores a ideia de tubo de ensaio ou, de rascunho cênico, para a cena. Seu desejo por compreender de que maneira uma obra clássica pode ser trazida para os conflitos humanos universais e individuais de cada ator e de cada espectador, também é o desejo de compreender quais são os limites e as potencialidades da cena contemporânea, de um teatro pós-dramático, que visa se avaliar, se demonstrar e se desdobrar diante do olhar da plateia.

### 3.3.3.1.A cenografia como linguagem aberta

O espetáculo “Ensaio.Hamlet”, estreou no SESC Copacabana, em um espaço configurado no formato de arena. O amplo espaço, percebido em sua totalidade, recebia o público já com seus atores e elementos cênicos no palco. A plateia entrava aos poucos, enquanto os atores já estavam em cena circulando pela área cênica, circundados pelos objetos que estavam organizados em um círculo no limite entre o palco e a plateia. Eram cadeiras, malas, *cases* de cenotécnica, pequenas mesas, caixas, e objetos menores, como: máquina de escrever, abajur, arara com figurinos, rádio, etc (Ver figura 41).



**Fig.41** – Croqui dos objetos dispostos ao redor do palco arena. Espetáculo “Ensaio.Hamlet”, no Sesc Copacabana. 2004. Fonte: autora.

Os objetos de cena pareciam ainda estar em espera. A cenografia aguardava seus agentes. O grande círculo, que circundava os atores, formava uma sequência de materiais disponíveis e também se configurava como uma cenografia. No entanto, uma cenografia caracterizada por não representar, da maneira como se apresentava, a própria cenografia da peça. Mas sim, uma maneira de indicar visualmente aquilo que ainda seria composto e recomposto diversas vezes em cena. Uma cenografia prévia, uma organização inicial, configurada como elemento de apoio, no entanto, devidamente organizada em um círculo de base, de onde os atores poderiam extrair seus elementos, e para onde estes se dirigiriam em momentos de transição de cena. O palco passou a ser um elemento visível em todas as suas instâncias, para além da noção brechtiana, já que, o jogo de desvendar a cena era a própria dinâmica da peça e da cenografia. O palco não apresentava seus recursos para lembrar ao espectador do seu estado *distanciado*, pelo contrário, os elementos cênicos se apresentavam como estrutura prévia a ser montada e desmontada, tanto no palco quanto na apreensão do espectador.

Tínhamos então, o jogo da ambiguidade, o dentro e o fora do limite do palco. Uma dinâmica que transitava entre os mundos da cena e da realidade do palco, do ator, do ensaio. Uma cenografia que partia do ensaio, mas que permanecia, ou seja, ficava em cena, reiterando o processo, trazendo o processo pra cena, e se constituindo dele. Uma cenografia que se desdobrava e apresentava, aos espectadores, a trajetória desse processo na própria encenação.

Os atores circulavam, conversavam com o público e se preparavam diante das pessoas e da luz de serviço. No centro do palco já estavam organizados pequenos espelhos retangulares, espalhados pelo espaço, com taças de vidro e velas sobre cada um deles. Aos poucos, os atores iam se acomodando nas cadeiras, em torno do espaço da cena. A luz começava a cair, e o efeito das velas acesas espalhadas pelo chão começava a aparecer. Em poucos minutos toda a luz se apagava e víamos apenas os pontos luminosos do palco.



**Fig.42** – Espetáculo “Ensaio.Hamlet”. [2004]. Atores circulam pelo palco, organizando o início da peça.  
Fonte: Arquivo da Cia dos Atores. DVD do espetáculo.

Este primeiro momento do espetáculo transmitia ao espectador, em uma transição sutil, a sensação da sala de ensaio. Após a recepção e a chegada de todos, pouco a pouco, cada ator começa a se concentrar para dar início ao trabalho de atuação. Subitamente, estávamos na cena da Esplanada do Castelo de Elsinor, com as sentinelas do Rei Claudio, tio de Hamlet e irmão do Rei Hamlet da Dinamarca.

A luz é o ponto forte desta primeira cena. A necessidade de ambientação deste local de vigília noturna no alto do castelo foi desenvolvida por cada ator através do uso de velas e luminárias que cada um empunhava na tentativa de acompanhar os vultos e a movimentação no escuro. Nessa ronda noturna, uma luz chamou a atenção de um dos atores. Ao se aproximar do foco de luz suspeito, ele percebeu que é era a luz de um frigobar e constatou que tinha alguém “assaltando” a geladeira na calada da noite. A descontração causada por essa referência irreverente, deslocada da dramaturgia da peça, já indicava como seriam desenvolvidas as estratégias e os jogos cênicos do espetáculo.

Durante a vigília das sentinelas, uma figura humana coberta por um saco plástico, que logo constatamos ser a imagem criada para o fantasma do Rei Hamlet, apareceu. Um dos atores, no papel de sentinela, assustado com o acontecimento, começou a ler, com a ajuda de uma vela, o trecho da peça shakespeariana que narra a aparição do fantasma do Rei Hamlet durante a madrugada. A imagem criada para esta

cena transita em um duplo local de realidade e encenação. O ator atuava em reação à imagem fantasmagórica, no entanto, também realizava a leitura da obra de Hamlet causando um deslocamento da trama ficcional. Porém, a construção da cena se completava, ainda que de forma ambígua, já que a leitura que o ator realizava e a maneira como interagia com a situação criavam uma imagem próxima a uma ficção onde uma vítima de assombração lê em voz alta um livro do qual procura extrair a solução para a ameaça que está confrontando.

Em seguida, um dos atores retirou o plástico de cima do corpo da atriz que o portava e a luz de serviço se acendeu. Nesta quebra abrupta, um dos atores começou a narrar como essa cena já havia sido realizada. O ator descreveu exatamente aquilo que estava sendo apresentado, como alguém que relata uma cena assistida anteriormente para alguém que não presenciou o fato. Neste caso, a estratégia metalinguística é ainda mais potencializada, como demonstração da cena em cena. E, a noção de ensaio e processo, com as quais a peça procurava dialogar, foi evidenciada e, ao mesmo tempo, demonstrada como sendo a própria encenação.

Este mesmo ator que descreveu como a cena aconteceu, colocou o plástico sobre o corpo e deu prosseguimento a encenação. Vindo do camarim, surgiu outro ator com uma touca de banho cobrindo o rosto. O ator emitia um som agonizante e sombrio que completava a atmosfera da aparição do fantasma (Ver imagens abaixo).



**Fig43** – Espetáculo “Ensaio.Hamlet”. [2004]. Atores narram a cena e modificam os papéis de sentinela e fantasma do Rei Hamlet. Fonte: Arquivo da Cia dos Atores. DVD do espetáculo.

A constante troca de personagens pelos atores, o jogo do acender a luz – sair da cena -, demonstrava um caminho complexo que precisava ser referenciado constantemente. Nesse sentido, os objetos cênicos e os elementos que traduzem certas metáforas ou simbolismos são fundamentais neste tipo de encenação.



A luz se modificava e, os atores começavam a reorganizar o centro do palco, retirando os espelhos com velas e taças. A touca que servia como símbolo do sufocamento do fantasma assassinado passava então, a ser utilizada pelos atores como elemento que os caracterizavam como súditos e empregados do castelo. O jogo dos signos era constantemente ativado, deslocando e multiplicando as possibilidades de significado dos objetos e dos elementos cênicos. O uso de materiais inusitados e, ao mesmo tempo plasticamente possíveis para a poética e a leitura das cenas potencializavam as relações de aproximação que o espectador deveria elaborar.

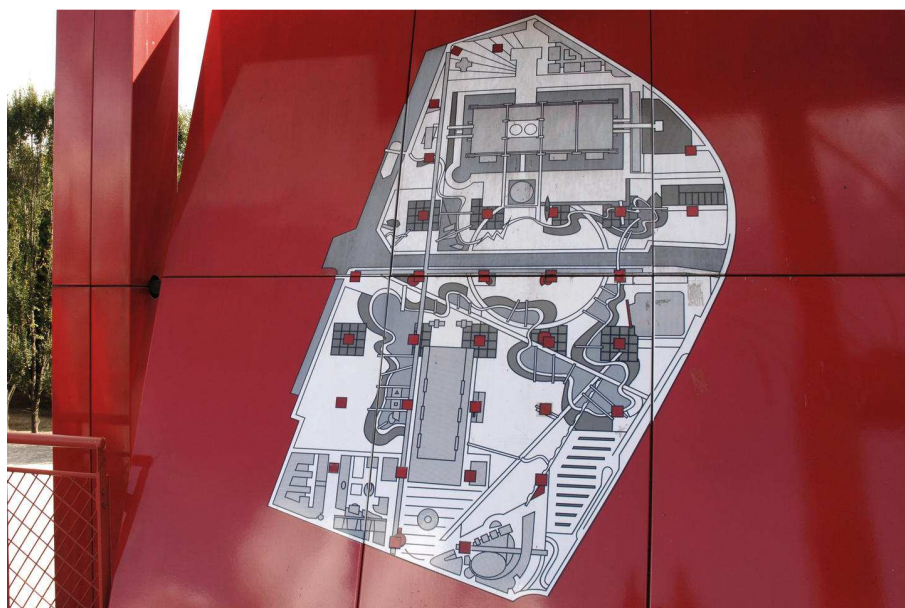
O objeto em cena pode adquirir diversos sentidos, a partir do jogo e da interação com os atores, PAVIS (2011, p.266) afirma que o “objeto não é reduzido a um único sentido ou nível de apreensão. O mesmo objeto é muitas vezes utilitário, lúdico, conforme os momentos da representação e, sobretudo, conforme a perspectiva da apreensão estética”. Dessa maneira, o objeto comunica e também estimula a criatividade do espectador, já que aquele, por si só, não se modifica.

Em um contexto onde a encenação não está mais preocupada em fixar espaços rígidos, onde o espaço do palco serve como suporte para o desdobramento de outros espaços, cada qual em relação direta com uma cena variável, a necessidade de fixar um objeto em um sentido específico se esvai. Um abajur vermelho que serve como símbolo de um escritório moderno, não necessita permanecer em sua função comunicativa e simbólica em uma encenação que desvincula espaços rígidos e formais. Os espaços passam a depender do movimento e da ação de cada ator em sua relação e dinâmica com os outros atores, com os objetos e com a plateia.

MCAULEY (2010, p.173) aponta que “quando o espaço da apresentação não necessita mais da criação de uma imagem crível do lugar ficcional, quando a ação dramática não precisa mais estar situada em um espaço ficcional particular, quando a ilusão de estar em algum lugar além do próprio teatro não é mais um requisito central, então, o objeto é liberado para preencher múltiplas funções”. (Tradução nossa).

Podemos fazer uma aproximação dessa liberdade de sentido adquirida pelo objeto no teatro contemporâneo com a liberdade de sentido que Tschumi almejava ao investigar as potencialidades das *folies*. Para o arquiteto, em sua tríade conceitual de espaço, movimento e evento, o termo *folie* representa a materialização do evento. *Folies* são elementos arquitetônicos sem um significado apriorístico. Eles se articulam no desenho urbano e arquitetônico junto com os eixos espaciais e os eixos de percurso e

fruição da obra. Em seu desenho para o Parc La Villette, em Paris (ver imagem abaixo), Tschumi determinou as *folies* como elementos que possuem forma e função variadas, ou seja, são elementos plásticos em potencial, que não estão determinados pela função que exercem nem por uma referência visual que remete a algo prévio.



**Fig.44** – Foto do mapa do Parc de la Villette, Paris, com as demarcações das *folies* em vermelho. Fonte: <http://transform-mag.com/ps/folies>



**Fig.45** – Foto de uma *folie*, equipamento urbano e de lazer sem pré-definições formais. Parc de la Villette, Paris. Fonte: <http://transform-mag.com/ps/folies>

O objeto também serve para simbolizar relações entre as personagens. Na cena em que Hamlet se encontrava taciturno e arredio em relação à sua mãe e à seu novo padrasto, o Rei Claudio, irmão de seu pai, os atores apresentaram uma situação tipicamente familiar, onde uma mãe se revolta com o filho por este estar rebelde e antissocial. Uma camiseta listrada e um tênis vermelho, propositalmente pequenos e infantis, eram utilizados para intensificar a falta de comunicação entre ambos. A mãe, que não enxergava que o filho havia crescido, tentava vesti-lo com tais trajes, enquanto a personagem de Hamlet repetia continuamente: “Está apertado”. Os objetos utilizados para ilustrar a relação familiar não perturbou a referência ao texto clássico. Ao contrário disso, tais signos serviram para aproximar o espectador do contexto e do conflito que poderia ser entre Hamlet e sua mãe, a Rainha Gertrudes, ou entre quaisquer famílias presentes na plateia do espetáculo.

Outros elementos foram utilizados para caracterizar as personagens a fim de criar metáforas em relação à sua personalidade. O Rei Claudio entrava em cena com uma coroa de garfos. Neste caso, o conjunto de talheres formava um elemento pontiagudo que podia ser remetido ao adorno utilizado por um rei. Metaforicamente, o uso do utensílio doméstico, poderia simbolizar a fome pelo poder e também, uma possível crítica a ambição desmedida.

Com a saída do rei Claudio e da rainha Gertrudes o cenário mudava de atmosfera. Apenas dois focos de luz compunham a cena: um sobre Hamlet e outro sobre uma mesa, no limite do palco, com taças de vidro, onde permanecia apenas um ator com uma touca de banho no rosto. Este ator produzia o som de sufocamento que representava a aparição do fantasma do rei Hamlet, enquanto o jovem Hamlet caminhava para o centro do palco, iluminado por uma luz rasteira e, se debatia ao repetir a frase: “Está apertado”.

Após alguns minutos de agonia, o ator sentado à mesa retirava a touca e chamava Hamlet para se sentar à mesa. A cena do encontro de Hamlet com o fantasma de seu pai foi relatada pelo ator já sentado, com óculos, microfone e livro em mãos. Este ator passava então a ler o trecho da peça que traduzia esta aparição.

O constante deslocamento da ação para a leitura não quebrou a força da atuação. Os momentos em que algum dos atores reproduzia passagens da peça escrita eram inseridos na cena a partir de uma dinâmica dupla, onde a leitura se realizava tanto para os ouvintes da plateia, quanto para a própria personagem que ouvia e respondia

aquelas palavras dentro da cena. Este jogo foi constantemente utilizado durante o espetáculo e produzia o acréscimo de sentido advindo do próprio autor que participava da cena.

Ao final da cena de encontro entre Hamlet e seu pai, os atores reordenavam o palco, levando os elementos utilizados, mesa, cadeiras, case, para seus lugares na linha limítrofe em torno da área cênica. A dinâmica era rápida e os objetos e elementos cênicos pareciam caminhar junto com a atividade desses corpos.

Em meio à movimentação, um dos atores se sentou em uma cadeira e relatou a dificuldade em se tentar encenar um clássico como Shakespeare.

Parece que a gente nunca chega a Shakespeare. Não que a gente não chegue exatamente. Não é isso. É como se ele fosse algo de incorpóreo, um mito em movimento, que precisa ser quebrado para se manter vivo.<sup>41</sup>

Este mesmo ator, procurando compreender a dinâmica do texto de Shakespeare, traçou um paralelo com Tchekov, e narrou um episódio de quando ele e outros atores estavam encenando “As três irmãs”. Ele descreveu a insatisfação em perceber que nada acontecia em cena, durante aquela peça. E, no entanto, quando ele mesmo derrubou, sem querer, um peão no chão e o viu se despedaçar, ele pode perceber que ali algo aconteceu.

Aquele elenco que estava em lugar nenhum, de repente se encontrava em algum lugar. Um lugar de perigo, mas era real. Alguma coisa de real acontecia em cena. Foi aí que começou o espetáculo.<sup>42</sup>

Esse “algo” e esse “nada” se referem ao acontecimento real, ao momento real da cena e também da participação daquele ator. A partir do momento que o inesperado aconteceu, algo foi ativado dentro da atenção e da participação dos atores, fazendo com que a peça ganhasse outra atmosfera. Nesse sentido, o espetáculo da Cia dos Atores

---

<sup>41</sup> Fernando Eiras, ator convidado. Trecho do texto do espetáculo “Ensaio.Hamlet”. [2004].

<sup>42</sup> Idem.

buscou, ao nos relatar essa cena dentro de uma cena, também em um processo metalinguístico, demonstrar o seu objetivo como encenação. O nome “ensaio” substitui o nome peça, a fim de manter aquilo que existe de potente e vivo, aquilo que acontece na sala de ensaio. O jogo, a tentativa, o erro, o refazer constante, são elementos de um processo de criação que, muitas vezes, não são transportados para o palco. O que resta no palco é uma obra acabada e organizada, que se utiliza mais de recursos da origem dramaturgica da peça, do que do potencial que o processo inerente aos ensaios pode produzir. Nesse caso específico, o que esta peça-ensaio procura realizar é exatamente o contrário. Aquilo que foi encontrado na sala de ensaio é tão importante quanto a obra dramaturgica clássica em si. E, essa cena narrada pelo ator, a respeito do peão que se quebra, está presente na peça justamente para apontar a necessidade constante, dentro do processo e dentro daquilo que é levado para a cena, do jogo, da construção própria, da presença, da incerteza e da realidade que contamina a cena. Neste espetáculo, estar em cena sabendo-se real significa estar em cena potencializando esse real. O ator, o texto clássico, as personagens, como o ator se relaciona com elas, com a plateia e com o constante risco do jogo cênico são fundamentais para que as engrenagens do espetáculo continuem funcionando.

Neste aspecto, a participação da cenografia e dos objetos de cena podem colaborar para os mecanismos de ação e participação dos atores, agentes da cena. O jogo que se estabelece em cena, essa constante mudança e rearranjo a partir dos objetos disponíveis em torno do palco, pode representar o jogo do faz de conta, da criança, que brinca sem sair da realidade, que elabora a realidade dentro da brincadeira e, se conecta com o jogo sabendo-se também fora dele. O jogar, o brincar, o escolher, o trocar, e o reordenar (Ver figura 46). Essa cenografia talvez colabore para trazer esse “lugar de perigo”, “o real”, do qual o ator se refere.



um dos atores, sentados no círculo limiar da cena, respondia “Adeus” a personagem saudosa.

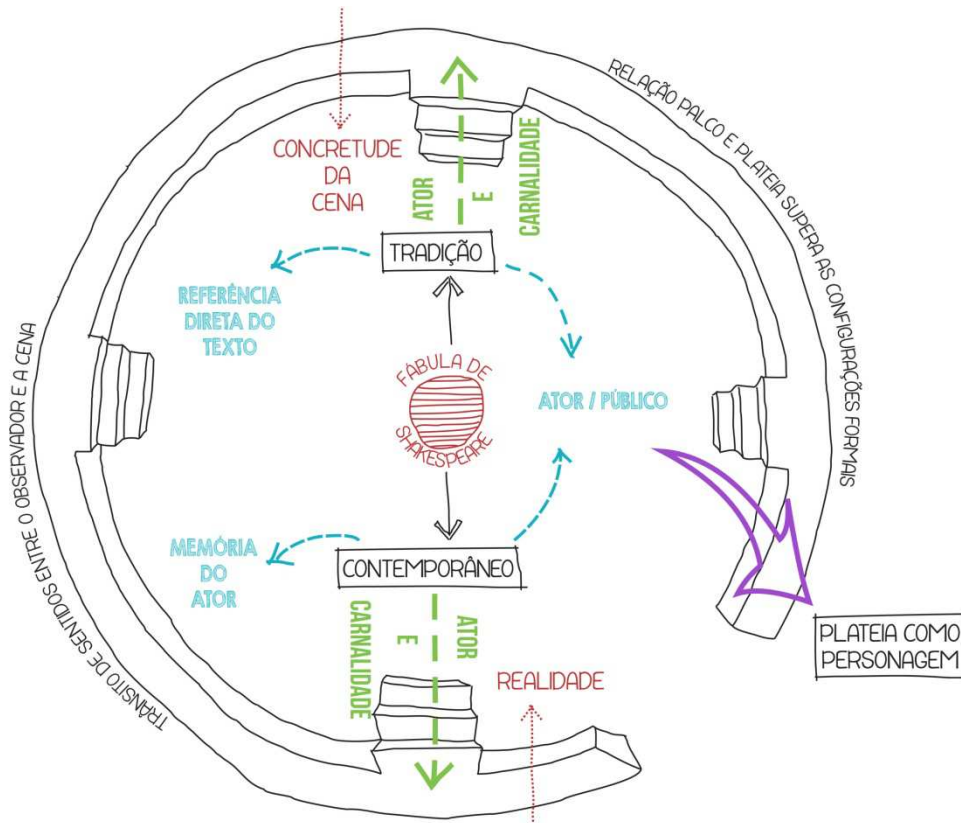
Nesta cena, a mudança de referencial é causada tanto pela atuação do ator, quanto pelo objeto que representa a personagem. A cena explora o jogo da atuação, da necessidade que o ator possui de “entrar na personagem”. Neste caso, temos a ação concreta do ator que veste a personagem e, portanto, passa a encarná-la.

Os atores transitam no palco, atuando e ao mesmo tempo expondo sua própria atuação. A cena e a concretude do ator que revela sua própria atuação potencializa aquilo que citamos anteriormente a partir do conceito de Fernandes sobre metacorpos. Uma realidade virtual, entre a cena e o ator, criam essa atmosfera que transita entre palco e plateia. Os objetos e elementos cênicos ampliam a dinâmica desse jogo que se desdobra durante toda a encenação.

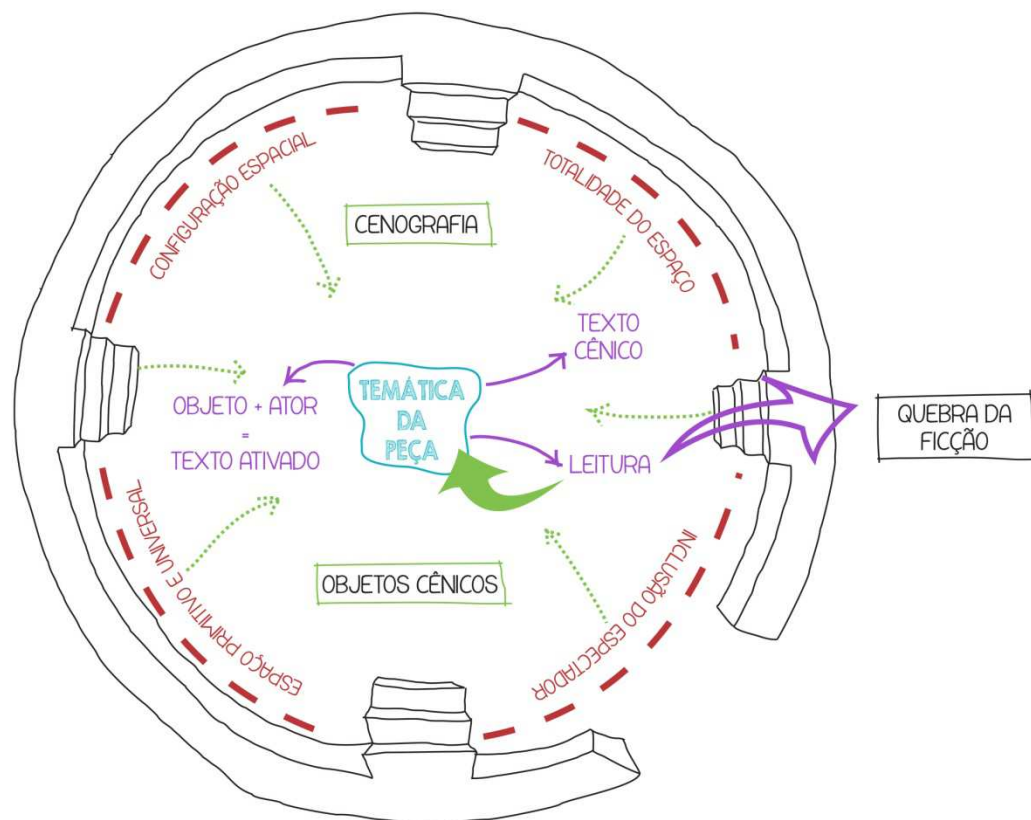


**Fig.47** – Espetáculo “Ensaio.Hamlet”. [2004]. Transição do ator entre Laertes e Ofélia. Fonte: Arquivo da Cia dos Atores. DVD do espetáculo.



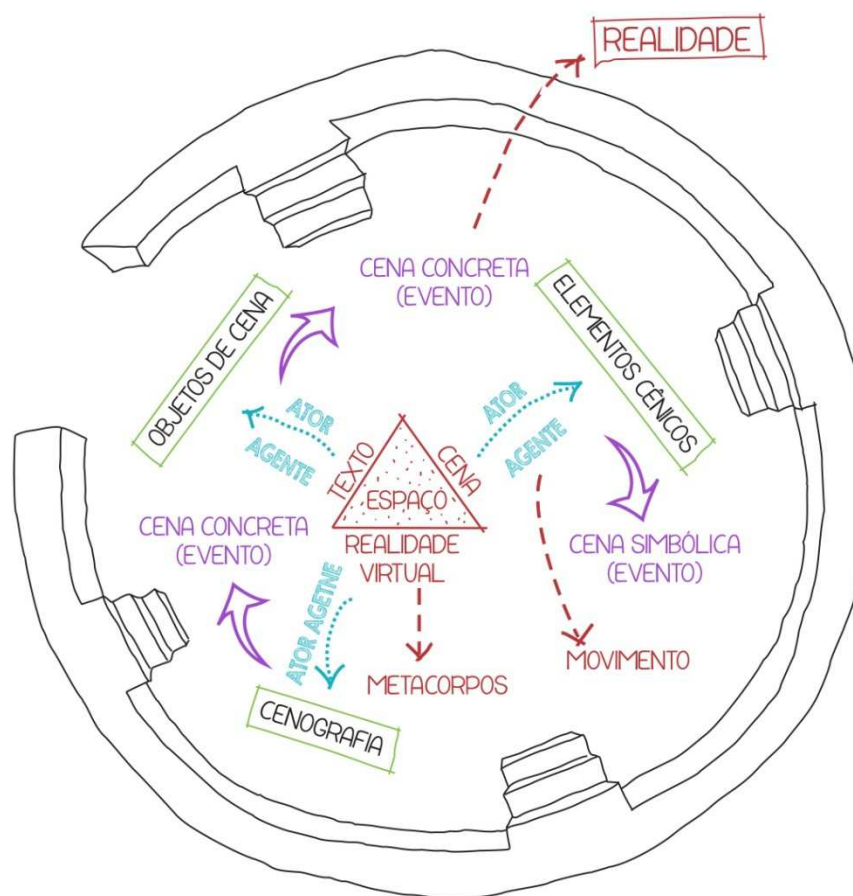


**Fig.48** – Croqui do diagrama das relações e cruzamentos possíveis dentro da encenação. “Ensaio.Hamlet”. Fonte: autora.



**Fig.49** – Croqui do diagrama das relações e cruzamentos possíveis dentro da encenação. Fonte: autora.





**Fig.50** – Croqui do diagrama das relações e cruzamentos possíveis dentro da encenação. Fonte: autora.

Ainda na tentativa de compreender a complexidade da personagem Ofélia e da dificuldade em se criar mecanismos para uma aproximação com o universo, objetivos e anseios dela, outra atriz entra em cena relatando a dificuldade que possuía em se relacionar com a personagem de Shakespeare. Bel Garcia, adentrava o palco conversando com a plateia e relatando o fato de não conseguir se aproximar deste papel, principalmente por não compreender as angústias de uma adolescente. Enquanto explicitava sua dificuldade, a atriz trouxe para a cena um abajur, um rádio e um arquivo de cartas. Em um determinado momento, a atriz parou de se remeter ao público e passou a conversar com o arquivo de cartas como se ele representasse a figura de Ofélia. Em meio a sua agitação, a atriz espalhou cartas pelo chão do palco e selecionou uma delas para ler em voz alta. Bel Garcia, deitada no chão com a carta, começou a declamar trechos de poesia que Hamlet escreveu para Ofélia. Lentamente, a atriz se contaminou por aquelas palavras que ela mesma declamava, e então, uma transformação lenta e sutil

fez com que a atriz passasse a atuar como Ofélia, apaixonada e extasiada com as palavras do príncipe da Dinamarca.

É interessante notar que a estrutura desta cena possibilita caminhos muito diversos de cruzamentos cênicos e de atuação. A cena se transforma gradativamente, representando, em uma metáfora temporal, a passagem de tempo e a estratégia necessária para que o ator consiga se aproximar de uma personagem. Além disso, o uso de objetos que têm seu sentido alterado constantemente pela interação com a atriz, permite o desdobramento da cena em etapas diversas. Em um primeiro momento, a atriz organiza o palco com alguns objetos, a fim de relatar sua dificuldade. Em seguida, um desses objetos, o arquivo de cartas, passa a representar concretamente o embate da atriz a partir da personificação da Ofélia, com quem a atriz discute. Em um terceiro momento, ao abrir as cartas, a atriz se relaciona com elementos afetivos próprios, - já que este arquivo de cartas foi um elemento pessoal que Bel Garcia trouxe para os ensaios-, e, através desse disparador emotivo, a atriz consegue se aproximar da personagem e do universo juvenil de emoções arrebatadoras, a partir da lembrança e da memória corporal que ela mesma ativa a partir de suas memórias de adolescente.

Com relação a esse artifício que mescla a realidade, a cena e a memória, o ator César Augusto relata que, o próprio texto permitiu aos atores a criação individual pautada no drama shakespeariano. O diretor Enrique Diaz, trazia para cada ensaio perguntas relevantes ao texto e ao ser humano. Cada ator trazia objetos e elementos que iam contaminando a cena e o entendimento da peça.

Nesse sentido, a dinâmica dos ensaios fez com que muito da cenografia constituída pertencesse a uma relação direta com a construção dos atores.

Não sei quantos objetos tem. A gente pode até fazer esse inventário, mas vamos dizer que sejam mais de cem. Desses cem eu diria que uns oitenta foram trazidos pelos atores. As bolinha de ping-pong foram, o ultra-som foi, flores, carne, objetos de vidro, copo, plástico, as cartas da Bel. A performance da Bel, por exemplo, tinha cartas, tinha gelo, tinha água e tinha bandeja.<sup>43</sup>

---

<sup>43</sup> AUGUSTO, César, *ibidem* p.86.

Aquilo que era trazido para a improvisação permanecia, ou então, era substituído por algo próximo ou semelhante. César Augusto, juntamente com Marcos Chaves, artista plástico convidado para realizar a cenografia em parceria com o ator, sentiram a necessidade de fazer uma seleção apurada desses objetos trazidos. E, quando havia a necessidade de substituição de algum objeto trazido pelos atores, essa substituição era realizada apenas no sentido de propiciar uma unidade visual e estética. O tipo de objeto e o significado extraído dele eram mantidos. Ambos, ator e artista plástico, optaram por substituir os objetos por similares que já contivessem uma história.

E a gente fez a opção - que eu acho que também tem a ver com o trabalho dele (Marcos Chaves) -, por objetos que tinham história. Então a gente foi muito à Praça XV, foi muito em brechó, achando coisas que já tinham histórias por si só. Porque normalmente o que a gente trazia nas composições, o que a gente chama de workshops, era um pouco da nossa história: fotografias, coisas nossas, textos nossos, coisas de casa. Então, já que não ia ser a garrafa de Coca-cola que o cara trouxe, que objeto conteria a mesma compreensão para quem vê sem necessariamente ser tão jocoso, cotidiano, com alguma aura teatral, uma aura cênica?<sup>44</sup>

MCAULEY (2010, p.200) relata que os atores contemporâneos ganharam muita experiência com o uso de objetos nos desdobramentos da cena teatral atual. A autora descreve que “assistir aos atores trabalhando em palcos de ensaio, foi extremamente revelador, em termos do valor que o objeto possui ao ajudar um ator a definir sua personagem, ou, ao articular a motivação em um momento particular ou, ao ajudar a encontrar ações físicas que impulsionem uma emoção ou intenção” (Tradução nossa).

Apesar da substituição de determinados objetos da cena, existe um cuidado essencial em relação à construção realizada pelos atores ao longo do processo. O espetáculo visava se relacionar diretamente com o universo da arte contemporânea, com a performance e com a elaboração de um trabalho pautado no processo. Nesse sentido, não havia como descolar aquilo que determinou a cena, daquilo que foi material de questionamento, embate e construção ao longo dos ensaios.

---

<sup>44</sup> AUGUSTO, César, *ibidem* p.86.

No caso do “Hamlet”, como a gente tinha uma necessidade de expressão dentro do universo da arte contemporânea e da performance, não tinha como destacar o trabalho dos atores do que estava sendo construído. É estranho isso. Aí fica a história que eu chamo de “embrulhão”: você vai, faz o negócio, aí vem o cara e fala “não, isso aqui não dá”. Aí o ator tem que correr atrás. Obviamente que a gente acha o diretor, se adapta à situação. Mas aí, a gente perdeu pelo menos sessenta por cento da poesia, ou do frisson, ou daquela coisa que foi, às vezes, mais bonita durante o ensaio do que naquela embalagem estética. Eu fico brincando, fica meio cosmético, não é estético. É o truque, nesse sentido.<sup>45</sup>

Outro aspecto que dinamizou e também poetizou a cena evidenciando a contaminação sempre bem-vinda por parte do espetáculo, foi o fato da cenografia ser produzida no local onde o espetáculo se realizava. Se, por um lado, a escolha dos objetos partia da interação com os atores em seus processos de criação e construção de cenas e personagens, por outro, a substituição desses objetos por outros similares, em muitos casos, não prejudicava o ator e o que havia sido construído para a encenação. A extensa lista de objetos possibilitava, em diversos casos, a compra e a substituição de alguns itens por elementos locais, que variavam de acordo com o lugar da temporada.

Tem uma inteligência nessa cenografia. A gente começou a não precisar mais viajar com o cenário, só levava as cadeiras e pegava tudo lá. Tinha o raider que a gente chamava de “perecíveis” e “objetos”. Então, acabava que a gente ganhava algumas coisas. Tinha coisas da Rússia, da Argentina, da Colômbia, tudo misturado. Tinha flores da Catalúnia ali naquele buquê. Então, o cenário começou a ganhar, pelo menos pra gente, um significado, não diria universal, mas bastante globalizado. Aquilo ali era um terreiro, um “terreirão” de coisas que a gente foi tendo oportunidade de ter nas mãos, e compor o nosso ensaio. Então a gente nunca perdeu a essência de ser ensaio, aderindo e absorvendo os elementos que continuavam vindo. (...) Então, ela está sempre se renovando enquanto cenografia, ela tem significados próximos, a exemplo das cartas da Bel que é um exemplo que a gente sempre usa. Mas fora isso, a gente ainda tem o olhar de cada ator nas escolhas dos objetos, que acabou sendo absorvido ou substituído por algo que pelo menos ganhe uma simbologia ou um

---

<sup>45</sup> AUGUSTO, César, *ibidem* p.86.

código comum, seja através dos elementos, seja através do material, ou seja através das cores.<sup>46</sup>

Dessa maneira, a substituição de alguns objetos não interferiu na relação inicial construída através do ator e dos elementos que ele levou para o processo de criação. Pelo contrário, a substituição constante, possibilitou a renovação do exercício inicial, da sala de ensaio, de trazer elementos e se relacionar com eles, a fim de dinamizar e renovar a relação com o processo criativo e sua construção.

A atmosfera romântica, criada por Bel Garcia em sua performance, contava também com uma trilha sonora vinda de seu rádio. “More than words”, da banda americana “Extreme”, ampliava a construção de referências típicas do universo adolescente dos anos 1990. A transposição do tema amoroso da peça de Shakespeare para um contexto atual, de uma adolescente tipicamente contemporânea, ressignifica o entendimento e a intensidade do texto clássico. O jogo criado permite ao espectador se relacionar de forma direta com um tema universal e, ao mesmo tempo, um tema que pertence a cada espectador da plateia, que assiste a encenação naquele presente momento (ver imagens abaixo).



**Fig.51-** Atriz Bel Garcia durante a transposição para a cena de Ofélia. “Ensaio.Hamlet”. [2004]. Fonte: Arquivo da Cia dos Atores. DVD do espetáculo.

Expandindo ainda mais as possibilidades de jogo cênico através dos elementos da cenografia e da sua interação com os atores, podemos perceber como essa relação permite ampliar os recursos do fazer teatral e suas potencialidades de construção de

---

<sup>46</sup> Idem.

sentido a partir da cena da chegada de Rosencrantz e Guildenstern. O Rei Claudio solicita a presença destes dois amigos de Hamlet, a fim de tentar descobrir, através deles, o que está se acontecendo com o sobrinho, que anda taciturno e misterioso. Ao invés de dois atores, entram em cena, a partir da manipulação do ator que representa o Rei Claudio, dois bonecos infláveis do seriado infantil Power Rangers. A substituição de atores por esses bonecos intensifica a ideia de manipulação e jogo de interesse, já que essas personagens, na trama, são solicitadas a investigar o próprio amigo em troca de favores ao Rei.

A utilização de bonecos manipulados em cena também expande os artifícios da cena, desdobrando-a na referência direta ao teatro de bonecos, e também, deslocando o lugar da atuação dos atores, que passam a se relacionar com esses seres inanimados.

Em um outro momento da peça, Rosencrantz e Guildenstern retornam, não mais como bonecos, mas com figurinos que ainda representam os personagens da série Power Rangers. Ambos procuram convencer o príncipe, agora representado por Bel Garcia, que a visita que realizam não possui nenhum outro caráter a não ser o interesse em revê-lo. No entanto, a perspicácia de Hamlet faz com que ambos caiam em sua própria armadilha. Os atores desenvolvem uma cena de “siga o mestre”, onde Hamlet induz os cavalheiros a ficar nu. A manifestação literal da imagem da nudez substitui a metáfora da exposição que ambos sofrem por estarem mentindo em suas intenções com o príncipe. A atriz que interpreta Hamlet toma em suas mãos um livro e questiona: “Já ouviram falar dessa peça aqui?”. Guildenstern responde: “Quem nunca ouviu falar dessa peça!”. A atriz responde: “Hamlet, herói ou vítima?”. Em seguida, a fim de lançar a cartada final, Hamlet questiona se Rosencrantz e Guildenstern vieram espontaneamente ou se foram chamados ou solicitados para cumprir alguma tarefa. Os cavalheiros afirmam que não foram chamados. A atriz-Hamlet então, pergunta a ambos: “O que o personagem Guildenstern diz na página setenta e três deste livro?”. Guildenstern toma o livro em suas mãos e responde: “Querido príncipe, fomos chamados”. Mais uma vez a justaposição do texto com a cena pode potencializar a compreensão e os desdobramentos de outros espaços possíveis dentro da encenação. A mescla entre a interpretação de uma cena e sua própria referência dentro de cena amplia o sentido e a compreensão da narrativa construída.

Ainda com relação aos desdobramentos da cena e da construção teatral, se no caso anterior, as referências e os artifícios cênicos diziam respeito à cena em si, outros

exemplos, ao longo da peça, se desdobram para fora da cena. Polônio, pai de Ofélia, dirige-se ao Rei Claudio, a fim de mostrar a ele as cartas amorosas que Hamlet enviou a sua filha. Em um primeiro momento, o ator que representava Polônio executava um monólogo no palco a respeito da situação. Aos poucos, esse monólogo se tornava direcionado a uma terceira pessoa inexistente, como se o ator se remete-se ao Rei, no entanto, sem que a figura deste Rei estivesse presente. Em um terceiro momento, ao retirar a carta de seu bolso, o ator se dirigiu diretamente a uma pessoa da plateia, como se estivesse se dirigido ao Rei, e solicitou que esta pessoa lesse a carta. Nessa passagem, a cena extrapola seus limites virtuais e, a partir do ator como agente dessa ampliação, absorve a plateia para dentro da cena e para dentro do contexto da interpretação. Neste caso, o ator não se refere ao público a partir da quebra da quarta parede. Através desse artifício, o público, representado por aquele indivíduo que foi solicitado pelo ator, contamina e participa da cena ativamente, dentro da ficção da obra e do espetáculo.

Quando Polônio retorna para o centro do palco, a cena já está sendo modificada pelos atores. Três mesas com suas respectivas cadeiras são posicionadas equidistantes umas das outras em relação ao círculo do espaço cênico. Três atores passam a desempenhar o papel de Hamlet, cada qual sentado em sua mesa, realizando leituras, escrevendo ou desenhando. Um quarto Hamlet surge escrevendo sobre o chão preto, palavras e desenhos em giz. Polônio sai de cena, uma música se inicia ampliando a sensação de um espaço onírico, um espaço de reflexão e devaneios. A luz cai e feixes de luz cruzam o palco criando um desenho geométrico entre as mesas. Os atores repetem de diversas maneiras a emblemática frase da obra de Shakespeare: “Ser ou não ser”. A luz adquire uma coloração azul. Um dos atores traz para a cena um brinquedo de uma vaca alada. Esse ator brinca com o objeto e o faz percorrer todo o palco. A imagem criada por esses elementos de luz, som, corpos e objetos cênicos, transmite a ideia de sublimação, como se as dúvidas de Hamlet elevassem ele a uma condição mais sensível. A multiplicação da personagem em cena expande essa sensibilidade a própria condição humana, refletindo Hamlet em toda a humanidade.

No momento em que a trupe de atores, solicitada pelo príncipe, chega ao espaço, temos uma grande modificação da cena e de seus recursos. Hamlet pede aos atores que realizem uma encenação do trecho de Eneida, de Virgílio, onde Enéas relata à Dido sobre a morte de Príamo. Os atores abrem suas malas e retiram dela diversos tipos de objetos. Um dos atores acende uma fogueira com restos de papel, sobre uma

bandeja. Enquanto um ator narra a cena, os outros atores procuram representá-la através dos elementos cênicos que vão preenchendo todo o palco. A dinâmica da encenação transmite a ideia de brincadeira de criança, onde vários elementos aleatórios adquirem novas funções a partir das necessidades ficcionais da narrativa. Um pequeno cavalo de madeira, um ator fantasiado de Pirro, um retrato representando o local da queda da espada de Príamo, latões de tinta para o som das trovoadas, a morte de Príamo intensificada ao som de bolinhas de ping-pong se espalhando pelo palco. Após a representação da morte de Príamo, uma luz vermelha banha todo o espaço da cena, enquanto uma atriz representa a rainha Hécuba em seu sofrimento ao encontrar Pirro esquartejando seu marido. O ator que interpreta Pirro segura um crânio, símbolo da obra de Hamlet. Ao final da cena, já com a luz vermelha se esvaindo lentamente, o ator que interpreta Hamlet neste momento, começa a proclamar aquilo que é necessário para uma boa atuação.

O palco, completamente inundado por objetos e elementos cênicos, em um caos criativo, revela a mistura e a justaposição de diversas estruturas da construção do espetáculo. A criação de uma peça dentro da peça é um efeito metalinguístico com o qual já estamos lidando em diversas passagens do espetáculo. Neste momento, em específico, a maneira como os atores mambembes, ou seja, os atores que estão dentro da ficção de Hamlet, desenvolvem uma cena a partir da construção espontânea com o uso de objetos, elementos adaptados, elaborações criativas a partir de objetos cotidianos, assim como o “faz de conta” infantil, revela, em cena, a dinâmica do processo criativo que pode ser rebatido na construção do próprio espetáculo em si, da Cia dos Atores. O caos criativo da sala de ensaio e do processo de criação deste espetáculo, pode estar intimamente ligado com a imagem construída nesta cena.

Após essa cena, temos um pequeno intervalo para que o palco possa ser reorganizado. César Augusto, ao descrever a maneira como enxerga a estrutura da peça, divide o espetáculo em duas partes ou, dois atos. Diferentemente do texto original, que possui cinco atos, para o ator e cenógrafo, o espetáculo possui dois momentos distintos. O primeiro momento abarca toda a situação inicial, o caos de Hamlet ao descobrir o assassinato do próprio pai, e sua confusão em relação à sua família e sua posição real. O segundo momento representa a decisão de Hamlet em encenar uma peça para tirar suas dúvidas a limpo e poder agir em relação aquilo que acredita. Assim como já apresentado anteriormente, César Augusto descreve o final de cada ato como sendo um “terreno



baldio”, sendo que, cada um deles contém suas especificidades e funções dentro da estrutura da peça.

A partir daí <sup>47</sup> tudo se organiza de outra forma, tudo passa a ser muito mais... (faz gesto com as mãos indicando gestos rígidos). Os tapetes se desenrolam, os objetos ficam mais compostos, mais presenciais. A taça é azul, dentro da taça tem um líquido vermelho, a roupa do Olinto é bem vermelha. E depois tem outro “terreno baldio”. Mas no outro terreno baldio tem a carne, ali são sepulturas. É um outro lugar, que é diferente do final do primeiro ato. Na verdade, eu considero dois atos. Mas o final do primeiro ato tem a ideia dessa cabeça em efervescência e no segundo ato tem a morte presenciada ali. <sup>48</sup>

É importante destacar como o papel da cenografia é fundamental no entendimento do universo de Hamlet e na compreensão dos momentos do espetáculo. É a partir da cenografia, da maneira como ela é composta e de seus elementos cênicos, que a cena se desenvolve em harmonia com as relações que serão tensionadas e desenvolvidas pelas personagens. César Augusto aponta claramente dois momentos distintos da cenografia de “Ensaio.Hamlet”. Em um primeiro momento, os elementos e objetos cênicos são lançados e retirados de cena em uma dinâmica que traduz a efervescência dos acontecimentos e dos pensamentos de Hamlet. O segundo ato do espetáculo possui elementos que organizam a cena de maneira mais solene e densa.

O segundo ato do espetáculo se inicia com um grande “X” vermelho marcando o piso do palco a partir de dois longos tapetes que cortam a circunferência da área de atuação. A marcação no chão, em um vermelho sangue, pode ser lida como o destino marcado de Hamlet, ou, a estigma de diversos assassinatos e mortes que acontecerão a partir das ações desencadeadas pelo príncipe. A cenografia rasteira, figurativa e simbólica cela os próximos acontecimentos do espetáculo. Neste caminho, as personagens e os fatos se cruzarão.

Na primeira cena que abre esta segunda parte do espetáculo, Ofélia e Hamlet se encontram. A jovem procurava o príncipe a fim de devolver a ele as cartas de amor que

---

<sup>47</sup> A partir do que o ator e cenógrafo César Augusto chama de segundo ato. Quando Hamlet decide fazer uma peça para tirar suas dúvidas a limpo.

<sup>48</sup> AUGUSTO, César, *ibidem* p.86.

havia recebido. O jovem, já bastante transtornado, discute com Ofélia e desmente seu amor por ela. Em um determinado momento, enquanto a atriz reproduz uma das falas da personagem, o ator que interpreta Hamlet a questiona: “Você vai fazer assim? Você vai fazer a cena assim? É muito ruim. Por que você está me dando essas cartas? Tem que saber pelo menos por que você está me dando essas cartas!” A quebra da cena entre Hamlet e Ofélia para um momento onde o ator questiona a atuação da colega em cena, intensifica o desenvolvimento da narrativa, já que o questionamento realizado pelo ator se adéqua tanto aquilo que Hamlet diz no texto, quanto aquilo que um diretor questionaria ao presenciar o trabalho de seus atores. Nesse caso, a justaposição do espaço da ficção e da realidade se torna mais potente e associado.

É importante ressaltar que, apesar da cena estar dividida em ficção, - quando os atores atuam de maneira colada a personagem -, e em realidade, - quando o ator sai da interpretação da personagem para falar sobre ela, para explicá-la, ou para relativizá-la -, a realidade em si também se torna uma ficção, já que aquilo que presenciamos é a manifestação do ator que realiza o exercício da atuação a partir de si mesmo como instrumento e recurso teatral e criativo. Devemos lembrar que, mesmo sendo um espetáculo que visa desvendar para o espectador seus artifícios e mecanismos de criação em prol do processo e não da obra acabada, ainda assim, a realidade do ator em cena, é parcial. A realidade total advinda do processo de ensaio torna-se parcial por estar agora configurada dentro de um espetáculo, servindo de exercício metalinguístico para a apreensão do espectador. Os *workshops* e performances, solicitados por Enrique Diaz na sala de ensaio, são agora refletidos em cena, mas configurados como espetáculo. Ou seja, a obra aberta, que procuramos demonstrar com os artifícios dessa peça, não dizem respeito à performance como arte inaugural, mas, dizem respeito a uma estrutura definida e permanente, que, no entanto, procura demonstrar o tempo todo sua incompletude e sua relatividade.

A cena da peça preparada por Hamlet com os atores mambembes, para que seu tio, ao assistir, perceba as semelhanças com o possível crime que cometeu, também possui semelhanças com a cena realizada por esses mesmos atores, no primeiro ato do espetáculo, sobre o assassinato de Príamo. A estrutura de peça dentro da peça também se desenvolve aqui. Nesse caso específico, é curioso perceber o artifício de transposição da atuação de um dos atores, para dentro da cena da peça e, ao mesmo tempo para dentro da peça encenada na peça. Ou seja, o ator que representa o Rei Claudio, tio de

Hamlet, suspeito de assassinar o rei Hamlet, realiza três papéis distintos. Em um primeiro momento, o ator interpreta a figura assassinada, em uma demonstração de prólogo da peça dos atores mambembes. Em seguida, ele passa a ser o próprio Rei Claudio, e espectador da peça dirigida por Hamlet (Ver imagens abaixo). Em um terceiro momento, o ator passa a representar o assassino da peça dirigida pelo príncipe. Dessa maneira, a cena pode ampliar a possibilidade do Rei Claudio ser o assassino, deslocando o ator para realizar também a função da ficção dentro da própria ficção.

Todos esses cruzamentos de personagens e espaços reafirmam a potência existente na estratégia disjuntiva de reconfigurar os elementos de cena a fim de expandir seus significados (ver figura 52).



**Fig.52** – Transposições do personagem do Rei Cláudio. Desdobramentos sobre assassinado do Rei Hamlet, ficção dentro da ficção. “Ensaio.Hamlet”. [2004]. Fonte: Arquivo da Cia dos Atores, DVD do espetáculo.



espada e matei você, entendeu? Eu matei você, você está morto!”. A explicação dada pelo ator ilustra o jogo da encenação. O espetáculo se apodera do texto clássico, substitui elementos e códigos, - sem com isso afetar o entendimento e a proposta da obra -, e demonstra como realiza essa inversão e essa substituição a partir de um relato que permanece dentro da cena.

Outro recurso que pode ampliar a compreensão da obra a partir de referenciais contemporâneos é o uso da música “*Cry me a river*”, como enredo do afogamento de Ofélia. A música tocada ao vivo por um dos atores em seu teclado, e cantada pela personagem da Rainha Gertrudes, simboliza o sofrimento de Ofélia e suas lágrimas de desilusão que a afogaram em um suicídio. Ofélia, já em um estágio avançado de loucura, espalha baldes pelo palco a fim de cessar as lágrimas imaginárias que caem como goteiras. Após cantar e se debater, atordoada pela morte do pai e pelo abandono de Hamlet, Ofélia se encontra com seu irmão Laertes. Laertes, com a ajuda da atriz que interpreta a Rainha Gertrudes, narra a morte de Ofélia, enquanto esta se afoga, metaforicamente, despejando sobre a própria cabeça a água de um galão de vidro azul. O galão, através do recurso da metonímia, representa a água do rio, no qual Ofélia entrou para se afogar. A música cantada por todo o elenco, tendo como tema a frase: “Já tens água demais, por isso não choro mais”, ajuda a ampliar a sensação visual causada por apenas um galão de água. Em uma imagem simbólica acompanhada por uma trilha sonora fúnebre, a água que escorre pelo corpo de Ofélia representa toda a água que um rio pode conter.



**Fig.54** – Espetáculo “Ensaio.Hamlet”. [2004]. Afogamento de Ofélia. Fonte: Arquivo da Cia dos Atores. DVD do espetáculo.



**Fig.55** – Espetáculo “Ensaio.Hamlet”. [2004]. Enterro de Ofélia. Fonte: Arquivo da Cia dos Atores. DVD do espetáculo.

A aflição de Laertes diante da morte da irmã é trazida para a cena através da ampliação dos sentidos a partir da escolha de elementos cênicos inusitados. Um pedaço de carne crua, passada a ferro pelo ator, cria uma sensação visual e também olfativa que recolocam o espectador em relação aquilo que observa. Laertes despeja sobre si e sobre o pedaço de carne uma grande quantidade de farinha, representando o pó no qual Ofélia se transformará, e com o qual Laertes gostaria de se encobrir para fugir do sofrimento. A concretude da cena é intensificada por conta do uso de elementos perecíveis, relacionados à finitude, e isso causa uma aproximação direta da cena com o espectador e com a realidade.

No momento seguinte, Hamlet se aproxima de Laertes, que, mesmo em estado de revolta contra o príncipe, ajuda-o a enterrar sua própria irmã. Ambos colocam a carne que representa o corpo de Ofélia, dentro de um balde e, despejam sobre ela um saco de terra escura. O enterro da jovem é realizado a partir do simbolismo contido no uso de materiais que, através do recurso da metonímia, representam o corpo morto e o seu sepultamento.

A cena que fecha o espetáculo, também pode ser comparada com a cena real com a qual os atores se deparam no início de um processo de criação cênica. A leitura de mesa, o estudo do texto, o primeiro contato com a obra, realizado nos primeiros dias de ensaio, é representado no desfecho do espetáculo. A última cena, do duelo de esgrima entre Hamlet e Laertes, é narrada pelos atores que estão em cena sentados em cadeiras. Cada um deles narra sua passagem no diálogo final. Todos estão praticamente imóveis, apenas descrevendo a cena. A imagem criada remete ao momento de leitura inicial da obra. O espectador, assim como o ator nos seus primeiros contatos com o texto, é convidado a imaginar aquilo que ainda será criado. Estrategicamente, a finalização da peça com esta cena reintroduz o espectador na lógica do espetáculo, lembrando-o mais uma vez que a peça encenada se refere ao ensaio, ao processo e à possibilidade de criação.

Ao final da encenação, temos novamente um “terreno baldio”, com seus diversos elementos compondo um grande quadro que reproduz o próprio fazer artístico. O quadro de um processo, ou o processo de um quadro. Melhor dizer, a escrita cênica ou, a cenografia que escreve sobre o mesmo suporte no qual podemos ler o seu processo.

Tanto que no final, quando acaba a peça, você não pode mexer naquilo até o último espectador sair. Ali são depósitos de vida, não é apenas uma cenografia. É como um trabalho de Barrio (Artur), ali você vê, são escolhas do ator, do cenógrafo, do produtor. Quando acabar a música e o último for embora, tudo bem. Mas ali é um quadro, é uma obra.<sup>49</sup>



**Fig.56** – Espetáculo “Ensaio.Hamlet”. [2004]. Final do espetáculo. Fonte: Arquivo da Cia dos Atores. DVD do espetáculo.

---

<sup>49</sup> AUGUSTO, César, *ibidem* p.86.



## CONCLUSÃO

Esta pesquisa de mestrado buscou investigar as potencialidades e os mecanismos que compõe a construção da espacialidade cênica no teatro contemporâneo. Ao friccionar os campos da Arquitetura com o da Cenografia, foi possível aprofundar a compreensão do espaço, de suas dilatações, de sua relação com o processo de apreensão e da experiência de quem o usufrui. A partir do respaldo conceitual de teóricos da visualidade, do teatro e também da Arquitetura, este estudo foi desenvolvido através de um olhar que também se construiu ao longo da trajetória de pesquisa. Assim como um espetáculo conta com a participação do espectador, e a produção de sentido passa a ser uma via de mão dupla, o olhar pesquisador constrói hipóteses e significados ao mesmo tempo que o objeto analisado lhe proporciona material para sua investigação. SALLES (2009) afirma que a criação também é conhecimento. Enquanto o artista está criando, ele também está aprendendo. Ele não parte de um saber prévio totalmente pronto, ou seja, ele adquire conhecimento ao longo do processo de elaboração de algo.

Este estudo também não partiu de certezas prontas que seriam apenas esclarecidas. O caminho percorrido por esta dissertação foi sendo aos poucos contaminado pelo objeto de estudo e também pelos desvios teóricos que fazem parte de uma trajetória acadêmica. Deparar-se com tais desvios é também reafirmar escolhas e perceber, assim como afirmamos neste estudo, que o trajeto percorrido depende daquele que o traça e não necessariamente de um circuito pré-estabelecido.

Poderíamos dizer que o trajeto percorrido é como a escrita cênica, tanto em relação à sua construção, quanto em relação à sua fruição. O caminho realizado por ela é permeado de escolhas estéticas, subjetivas e poéticas. Ao percorrer a escrita cênica de um espetáculo, devemos apreendê-la como espectadores ativos, procurando elaborá-la a partir de nossas próprias ferramentas conceituais e sensitivas. A partir do momento que essa apreensão visa um entendimento maior sobre o funcionamento dos mecanismos que nos foram apresentados, devemos avaliar de que maneira podemos produzir análises em relação ao objeto observado.

Este estudo procurou friccionar campos teóricos da Arquitetura e da Cenografia a fim de expandir essa percepção analítica. A contribuição resultante desse diálogo está atrelada ao fato de ambas as disciplinas serem interessadas na compreensão

do espaço, de suas dilatações, de sua relação com o processo de apreensão e da experiência de quem o usufrui.

A cenografia produzida pela Cia dos Atores colabora para a compreensão desses mecanismos apontados. Partindo da escolha de dois espetáculos do grupo, um deles inaugural e o outro como sendo o amadurecimento de uma linguagem, foi possível visualizar algumas das estratégias cênicas que buscam se relacionar com esse campo aberto de significação do qual a obra necessita estar ciente e propositiva.

Em “A bao a qu”, temos o início do questionamento sobre o fazer teatral dentro desse campo de multiplicidade de sentidos. O espetáculo reflete um grande quebra-cabeça concreto. Seus atores são peças que montam e desmontam possibilidades cênicas, a fim de esclarecer para o espectador quais são os mecanismos de uma possível máquina de criação teatral. A cena se desenvolve de maneira cíclica, apenas reiterando o artifício metalinguístico que explicita o processo de construção.

Já em “Ensaio.Hamlet”, nos deparamos com a autonomia de uma linguagem, que não busca mais demonstrar seus artifícios pura e simplesmente. A própria escolha de um texto clássico demonstra que o que será realizado não pretende mais discutir o fazer em si. É como se esse fazer já estivesse assimilado, e, a apropriação de um texto clássico servisse como suporte para o desenvolvimento dessa linguagem amadurecida.

A autonomia que esses procedimentos adquiriram possui forte associação com a atuação do ator e da criação em processo. Nesse sentido, podemos perceber que a cenografia elaborada neste espetáculo já não permeia a cena de forma externa ao ator. O grande número de objetos, em detrimento de superfícies abstratas e formais, é resultado da participação ativa dos atores durante a criação na sala de ensaio. Workshops, composições de cena e propostas cênicas trazidas pelos atores para a construção de narrativas sobre a peça, resultaram em um grande número de elementos trazidos por eles e transferidos para a composição do espetáculo. É por isso que podemos perceber em “Ensaio.Hamlet”, de maneira mais incisiva do que em “A bao a qu”, a questão da mobilidade dos signos e dos significados construídos a partir do suporte de objetos.

O cenógrafo francês, Daniel Jeanneteau ousou dizer que “o espaço do teatro deveria ser uma emanção do corpo e do mental do ator. Não deveria existir antes dele”. (PAVIS, 2010, p.86). Dessa maneira, buscamos ao longo deste processo questionar qual é o papel da cenografia e do cenógrafo dentro da criação teatral contemporânea.

Os espetáculos analisados contam com a participação de atores em parceria com profissionais externos ao grupo, para a elaboração da cenografia. Nesse sentido, não pretendemos afirmar a necessidade em se conceber uma cenografia apenas a partir do momento que um dos atores esteja encarregado desta função. Mas, devemos reavaliar o papel do cenógrafo, que muitas vezes participa de forma pouco expressiva do processo de criação de um espetáculo. A sala de ensaio e a construção de uma obra a partir dos resultados de seu processo dependem de um profissional atento aquilo que é levantado como material pela ação e construção do ator.

Durante a análise do espetáculo “A Bao a Qu”, descrevemos este ser que fica a espera de um novo viajante que o leve a possibilidade de crescimento e resplandecência. A partir dessa imagem, podemos questionar se não será a cenografia atual um Bao a espera destes sujeitos que o levem constantemente por uma escada em caracol? Seria equivocado dizer que na cenografia contemporânea nós devemos contar com esse auxílio, essa parceria de todos que carregam, deslocam, instauram e modificam a cenografia? Será que a cenografia que se articula com o processo de criação dos atores, representa, nos dias atuais, um novo paradigma do fazer teatral?

Para além da encenação concebida, também temos que considerar essa legião de Baos, individuais e infinitos em seus universos privados, que espreitam da plateia e que também são responsáveis por realizar o que acontece em cena. Assim como a luz irradiada no último degrau da escada caracol a partir da junção do Bao com seu companheiro viajante, qual será a cor que figurará desse encontro tão vasto de produções e percepções múltiplas e mutantes do palco, da cena, da cenografia e da grafia que traçamos dentro de nossas apreensões enquanto espectadores ativos?

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, G. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Chapecó, SC: Argos, 2009. 92p.

ALCÂNTARA, D. *A abordagem experimental e revitalização de centros históricos: os casos do Corredor Cultural no Rio de Janeiro e do Gaslamp Quarter em San Diego*. 2008. (Tese de Doutorado) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

ARANTES, O. *O lugar da arquitetura depois dos modernos*. São Paulo: Edusp, 2000. 246 p.

ARAÚJO, A. *A gênese da vertigem: o processo de criação de o paraíso perdido*. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2011. 221 p.

\_\_\_\_\_. *A encenação no coletivo: Desterritorialização da função do diretor no processo colaborativo*. 2008 (Tese de doutorado). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2008.

ARCHER, M. *Arte Contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. 237 p.

ARNHEIM, Rudolf. *Arte e Percepção Visual*. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2005. 482 p.

ARONSON, A. *Cenografia Pós-Moderna*. In: Cadernos de Teatro nº 130, 1992. p.9-19.

\_\_\_\_\_. *Looking into the abyss: essays on scenography*. The University of Michigan Press, 2011. 248 p.

ARRABAL, J; LIMA, M.A; PACHECO, T. *Anos 70: teatro*. Rio de Janeiro: Europa, 1979-1980.

ARY, R.L.M. *A função da dramaturgia no processo colaborativo*. 2011 (Dissertação de mestrado). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2011.

AUGÉ, M. *Não lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas, SP: Papirus, 1994. 114 p.

BABLET, D. *Les voies de la création théâtrale*. Paris: C.N.R.S. 1980. 347 p.

BABLET, D.; JACQUOT, J. *Le lieu théâtral dans la société moderne*. Paris : éditions C.N.S.R., 1961. 248 p.

BANU, G. *Les répétitions: un siècle de mise en scène. De Stanislavski à Bob Wilson*. Bruxelles: Aternatives théâtrales/ Académie Expérimentale des Théâtres 52- 53 -54/ Décembre 1996 / Janvier 1997.

BAUDRILLARD, J. *O sistema dos objetos*. São Paulo: Perspectiva, 1973. 232p.

\_\_\_\_\_. *Simulacros e Simulação*. Lisboa: Relógia d'Água, 1981. 201 p.

BENJAMIN, W. *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993.

BIRINGER, JOHANNES. "Invisible cities, transcultural images". In: "Interculturalism & Performance". Ed. MARRANCA, B. DASGUPTA, G. New York: PAJ Publications, 1991. 335 p.

BLEEKER, M. *Visuality in the theatre: the locus of looking*. Palgrave Macmillan, 2008. 256 p.

BROOK, P. *O teatro e seu espaço*. Petrópolis: Vozes, 1970. 151 p.

BUENO, L. *Muito além da caixa cênica: A realização cênica contemporânea na cidade de São Paulo*. 2007. (Dissertação de Mestrado). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2007.

CARLSON, M. *Places of performance. The semiotics of theatre architecture*. New York: Cornell University Press, 1989. 208p.

CEZARINO, Cristiano. *Teatro da Vertigem e a cenografia do campo expandido*. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/08.092/174>> Acesso em: 25 de Abril de 2012.

COHEN, M.A. *Cenografia Brasileira Século XXI: Diálogos possíveis entre a prática e o ensino*. 2007. (Dissertação de mestrado). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo. 2007.

COHEN, R. *Work In Progress na Cena Contemporânea*. São Paulo: Perspectiva, 1998. 142 p.

COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010. 139p.

CONNOR, S. *Cultura Pós-Moderna - introdução às teorias do contemporâneo*. São Paulo: Edições Loyola, 1993. 228 p.

COPELAND, R. *Post-Mortem para o Pós-Moderno*. Tradução de Dalva Maria S. Monteiro. In: Cadernos de Teatro, nº138. Rio de Janeiro: Gráfica Editora do Livro Ltda., 1994. p.17-25.

CORDEIRO, F. *Processos criativos da Cia dos Atores*. 2004. (Dissertação de Mestrado). Escola de Teatro da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO. 2004.

CUNIN, Muriel. *Shakespeare et l'architecture. Nouvelles inventions pour bien bâtir et bien jouer*. Paris: Honoré Champion Éditeur Br., 2008.

DA COSTA, J. *Teatro contemporâneo no Brasil: criações partilhadas e presença diferida*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009. 248 p.

DANTO, ARTHUR C. *A transfiguração do lugar-comum*. São Paulo: Cosac Naify, 2006. 312p.

DIAZ, E.; CORDEIRO, F.; OLINTO, M. (Org.). *Na companhia dos atores. Ensaio sobre os 18 anos da Cia dos Atores*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2006. 388 p.

DIAZ, Enrique. Diretor e Ator da Cia dos Atores. Entrevista concedida à Diceu Alves Jr. Isto é Gente, Melhores de 2004. Disponível em: <[http://www.terra.com.br/istoegente/282/diversao\\_arte/teatro\\_enrique\\_diaz.htm](http://www.terra.com.br/istoegente/282/diversao_arte/teatro_enrique_diaz.htm)> Acessado em Fevereiro de 2011.

ECO, H. *Obra Aberta*. São Paulo: Perspectiva, 2003. 284 p.

FEATHERSTONE, M. *Cultura de Consumo e Pós-modernismo*. São Paulo: Nobel, 1995. 223 p.

FÉRAL, J. *A fabricação do Teatro: questões e paradoxos*. In: Revista Brasileira de Estudos da Presença. Porto Alegre, v. 3, n. 2, p. 566-581, maio/ago. 2013. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/presenca>>. Acessado em Agosto de 2013.

FÉRAL, J; SAVONA, J.L; WALKER, E.A. (dir.) *Théâtralité, écriture et mise en scène*. Québec: Éditions Hurtubise HMH, 1985.

FERNANDES, S. *Grupos teatrais: Anos 70*. Campinas: Editora da Unicamp, 2000.

\_\_\_\_\_. *Teatralidades Contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2010. 243 p.

FERNANDES, S.; GUINSBURG, J. "O Trombone do Asdrubal e as Atrações de Ornitorrinco". In: Diálogos Sobre Teatro. (org.) Armando Sergio da Silva. São Paulo: Edusp, 1992. 37-46 p.

FERNANDES, S; AUDIO, R. (org.). *Teatro da Vertigem – BR-3*. São Paulo: Editora Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo (edusp), 2006. 152 p.

FISCHER, S.R. *Processo Colaborativo: experiências de companhias teatrais brasileiras nos anos 90*. 2003. 219 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas. 2003.

FOUCAULT, M. *O que é um autor?* Lisboa: Vega, 2006.

FRACALOSSI, Igor. *Disjunções - Bernard Tschumi*. Disponível em: <<http://www.archdaily.com.br/br/01-45675/disjuncoes-bernard-tschumi>> Acesso em: Março de 2013.

GLUSBERG, J. *A arte da Performance*. São Paulo: Perspectiva, 2009. 145 p.

\_\_\_\_\_. *Da cena em cena*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

GUINSBURG, J. FERNANDES, S. (org.). *O Pós-dramático*. São Paulo: Perspectiva, 2009. 254 p.

HARVEY, D. *Condição Pós-moderna: Uma Pesquisa Sobre as Origens da Mudança Cultural*. São Paulo: Ed. Loyola., 1992. 325 p.

HOLLANDA, H.B. *Asdrúbal Trouxe o Trombone: memórias de uma trupe solitária de comediantes que abalou os anos 70*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004. 236 p.

HOWARD, P. *What is scenography?* Taylor & Francis e-Library, 2003. 134 p.

INGARDEN, R. *O signo teatral: a semiologia aplicada à arte dramática*. Porto Alegre: Globo, 1977. 83p.

JAMESON, F. *Pós-modernismo: A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio*. São Paulo: Editora Ática, 2002. 425 p.

KOOLHAAS, R. *Nova York delirante: um manifesto retroativo para Manhattan*. São Paulo: Cosac Naify, 2008. 368 p.

\_\_\_\_\_. *S, M, L, XL*. Monacelli Press, 1995. 1376 p.

KOSOVSKI, L. *Comunicação e Espaço Cênico: um olhar sobre o palco*. 1990. (Mestrado em Comunicação) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1990.

\_\_\_\_\_. *Comunicação e Teatralidade: do cubo cenográfico à cidade escavada*. 2001. (Doutorado em Comunicação) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2001.

KRAUSS, Rosalind. *A escultura no campo ampliado*. Tradução Elizabeth Carbone Baez. Rio de Janeiro: Revista Gávea, nº1, 1984.

LANCI, Glória. *A imagem da cidade turística: promoção de paisagens e de identidades culturais*. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/05.053/543>> Acesso em: Julho de 2013.

LECAT, J.G. *Um espetáculo, uma plateia, um único espaço*. (Trad.) Fausto Viana, 2010. República Tcheca, OISTAT, 2007.

LEHMANN, H.T. *Teatro Pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. 440 p.

LIMA, E. F.W.; CARDOSO, R. J. B. *Arquitetura e Teatro. O edifício teatral de Andrea Palladio a Christian de Portzmparc*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2010. 198 p.

LIMA, E.F.W. (org.). *Das Vanguardas à tradição: Arquitetura, Teatro e Espaço Urbano*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006. 171 p.

\_\_\_\_\_. (org.). *Espaço e Teatro: do edifício teatral à cidade como palco*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008. 246 p.

\_\_\_\_\_. *Arquitetura do Espetáculo: Teatros e cinemas na formação da Praça Tiradentes e da Cinelândia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000. 392 p.

LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. São Paulo: José Olympio, 2010. 132 p.

MACKINTOSH, I. *La arquitectura, el actor y el público*. Madrid: Arco Libros, 2000. 285p.

MANTOVANI, Anna. *Cenografia*. São Paulo: Editora Ática S.A., 1989. 96p.

MCAULEY, G. *Space in performance: making meaning in the theatre*. The University of Michigan Press, 2000. 320 p.

MELIM, Regina. *Performance nas artes visuais*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008. 74p.

MOLES, A.A.; BAUDRILLARD, J.; BOUDON, P.; VAN LIER, H.; WAHL, E. *Semiologia dos objetos*. Petrópolis: Editora Vozes, 1972. 196 p.

MORETTO, R.C. *Ensaio.Hamlet: Rupturas no gênero dramático e corpos em rede na cena de Enrique Diaz*. 2009. (Dissertação de Mestrado) Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2009.

MOSTAÇO. E. (Org.) *Para uma história cultural do teatro*. Florianópolis/Jaraguá do Sul: Design Editora, 2010. 376 p.

MUSÉES DE MARSEILLE. *Oskar Schlemmer*. Marseille: Hors Collection Edtion, 1999.

NERO, C.D. *Cenografia uma breve visita*. Editora Claridade, 2008. 96 p.

\_\_\_\_\_. *Máquina para os deuses: anotações de um cenógrafo e o discurso da cenografia*. São Paulo: Senac, 2009. 384 p.



NESBITT, K. (Org.) *Uma nova agenda para a Arquitetura*. São Paulo: Cosac Naify, 2008. 662 p.

NESTROVSKI, A. ARAÚJO, A. (org.) *Teatro da Vertigem: Trilogia bíblica*. São Paulo: Publifolha, 2002. 360 p.

NICOLETE, A. *Da cena ao texto: dramaturgia em processo colaborativo*. 2005. (Dissertação de mestrado). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2005.

OLIVEIRA, R.S. *O Espaço-Tempo da Vertigem: grupo Teatro da Vertigem*. 2005. 126 f. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Centro de Letras e Artes da UNIRIO, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. 2005.

GUINSBURG, J; TEIXEIRA, R.C.N; CHAVES, R.C. (Org.) *Semiologia do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1978. 374p.

PAVIS, P. *A análise dos Espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2010a. 324 p.

\_\_\_\_\_. *A encenação contemporânea*. São Paulo: Perspectiva, 2010b. 420 p.

\_\_\_\_\_. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2011. 433 p.

PEDROSO JUNIOR, Neurivaldo Campos. *Jacques Derrida e a desconstrução: uma introdução*. Disponível em: <[http://www.encontrosdevista.com.br/Artigos/Neurivaldo\\_Junior\\_Derrida\\_e\\_a\\_desconstrucao\\_uma\\_introducao\\_final.pdf](http://www.encontrosdevista.com.br/Artigos/Neurivaldo_Junior_Derrida_e_a_desconstrucao_uma_introducao_final.pdf)> Acesso em: Fevereiro de 2013.

PRADO, D. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2009. 140 p.

RANCIÈRE, J. *O espectador emancipado*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

RATTO, G. *Antitratado de cenografia: variações sobre o mesmo tema*. São Paulo: Senac. 1999. 192 p.

REBOUÇAS, R.B. *A construção da espacialidade teatral: os processos de direção de arte do grupo XIX de teatro*. 2010. (Dissertação de mestrado). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2010.

ROLLEMBERG, D. *O encenador e o cenógrafo: a construção do espaço cênico*. 2002. (Dissertação de Mestrado). Centro de Letras e Artes/CLA, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2002.

ROUBINE, J.J. *A linguagem da encenação teatral 1880-1980*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1982. 198p. (tradução Yan Michalski).

RYNGAERT, J.P. *Ler o teatro contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998. 249 p.

SÁ, L.H. *Histórias de Cenografia e Design: a experiência de Helio Eichbauer*. 2008. (Dissertação de Mestrado) - Centro de Letras e Artes/CLA, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

SALLES, C. A. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: Annablume, 2009.

SCHECHNER, R. *Environmental Theatre: en expanded new edition*. New York: Applause, 1994. 346 p.

SCHULZ-DORNBURG, JULIA. *Arte e Arquitetura - Novas Afinidades*. Brasil: GG, 2002. 144p.

SERRONI, J.C. *Uma memória do espaço cênico no Brasil*. São Paulo: SENAC, 2002. 360 p.

SOLÁ-MORALES, I. *Territórios*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002. 208 p.

SUGAHARA, Ivan. Diretor Artístico e Curador da ocupação “Sede das Cias” na sede da Cia dos Atores. Entrevista concedida à Rafael Teixeira. Veja Rio. Disponível em: <http://vejario.abril.com.br/blog/teatro-de-revista/entrevistas/diretor-ivan-sugahara-fala-sobre-a-sede-das-cias-que-sera-inaugurada- hoje>

TERRA, Ernani. *Curso Prático de Gramática*. São Paulo: Scipione, 2002.424 p.

TODD, A. LECAT, J.G. *The open circle: Peter Brook's theatre environments*. New York: Palgrave Macmillan, 2003. 262p.

TROTTA, R. *A autoria coletiva no processo de criação teatral*. 2008. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - Centro de Letras e Artes/CLA, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

TSCHUMI, Bernard. *Architecture and disjunction*. Cambridge: The MIT Press, 1996. 280 p.

UBERSFELD, A. *Para ler o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2010. 195 p.

URSSI, N.J. *A linguagem cenográfica*. 2006. (Dissertação de mestrado) Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2006.

VEINSTEIN, A. *Le théâtre experimental*. Collection Dionysos, 1968. 118p.

VENTURI, R. *Aprendendo com Las Vegas*. São Paulo: Cosac Naify, 2003. 224 p.

\_\_\_\_\_. *Complejidad y contradicción em la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 1974. 234 p.

WAGNER, R. *A obra de arte do futuro*. Lisboa: Antígona, 2003.

**ANEXOS**

## Anexo A

### Ficha técnica “A Bao a qu”

- |    |         |   |
|----|---------|---|
| 1- | EQUIPE  | - 12 pessoas (incluindo 2 técnicos).  |
| 2- | SOM     | - 01 amplificador.<br>- 01 gravador de rolo.<br>- 01 mixador ou mesa de som.<br>- 04 caixas de som 2 (400w) e 2 (200w).   |
| 3- | CENÁRIO | - 20 cadeiras de madeira e ferro de 82x42cm.<br>- 40 tijolos por apresentação + 1 branco.<br>- 12 pneus de carro tipo fusca + 1 branco.<br>- 01 pneu de caminhão grande.<br>- 01 praticável com degraus de 1.90x1,60m.<br>- 01 poltrona com estofado estampado de 1.75x0.75m.<br>- 01 boneco de pano amarelo.<br>- 02 luminárias com fio preto.<br>- 01 criado mudo de 1.50x0.35m.<br>- 01 carrinho de mão de 1.50x0.75m.<br>- 01 carrinho com rodas de 1.20x0.70m.<br>- 02 caixas de fumaça.<br>- 01 asa de anjo de isopor.<br>- 01 estátua de gesso de 1.65x0.90m.<br>- 01 pedestal de 1.0x1.0m.<br>- 01 secretária eletrônica marrom quebrada.<br>- 01 mesa com tampo redondo de 0.90x0.45m.<br>- 01 caixote de madeira de 0.50x0.40m.<br>- 01 casa de cachorro de madeira.<br>- 01 guarda-chuva marrom claro.<br>- 01 mala de viagem marrom.<br>- 01 sombrinha japonesa.<br>- 01 “caixa” cenário em si de “tapadeiras” de 1.50x1.75m de altura. |

## 4- EQUIPAMENTO DE LUZ

- contra luz PC 1000w.
- 2 âmbar.
- 2 magenta.
- 4 brancos.
- 2 azuis.
- 01 elipsoidal 1000w.
- 01 elipsoidal 1000w.
- Brancos.
- 02 PC 1000w azuis.
- 04 PC 1000w brancos complemento.
- 04 elipsoidal 1000w proscênio.
- 01 elipsoidal 1000w branco.
- 06 elipsoidais 1000w brancos laterais.
- 06 PC 1000w brancos geral de frente.
- 02 PC 1000w brancos de mão.
- 04 colortrans 1000w boca de cena brancos.
- 02 colortrans 1000w brancos vara.
- 02 luminárias com lâmpada 500w brancas.

**FICHA TÉCNICA**

Supervisão	Paulo José
Concepção e Direção	Enrique Diaz
Cenário	Paula Joory, e Drica Moraes
Adereços	Beli Araújo
Figurino	Marcelo Olinto e Drica Moraes
Iluminação	Luiz Paulo Nenen
Direção e Preparação Corporal	Lúcia Aratanha
Direção Musical	Carlos Cardoso
Fotografia	Rogério Faissal
Assistência de Direção	Eleonora Fabião
Assistência de Figurino	Bel Kutner
Produção	Débora Guimarães

**ELENCO (original)**

André Barros

Bel Kutner

César Augusto

Drica Moraes

Gustavo Gasperini

Marcelo Olinto

Olga Leite

Susana Ribeiro

**ELENCO (modificado)**

Alexandre Akerman

Anna Cotrim

Bel Garcia

César Augusto

Marcelo Olinto

Marcelo Valle

Paulo Trajano

Susana Ribeiro

**SINOPSE**

Um artista (um poeta, um diretor de teatro...) pensa um universo de personagens ingênuos e engraçados do qual ele passa a funcionar como *Deus ExMachina*, podendo inclusive entrar neste universo e manipulá-lo.

Os habitantes deste universo têm uma vida peculiar. É como se eles vivessem naquele lugar (o palco) de acordo com leis específicas e com a função de criar fantasias, isto é, fazer TEATRO!

Além de serem curiosamente loucos, são também atores. Aberta esta perspectiva, a possibilidade de jogo entre realidade (criação do artista) e ficção (fantasias dos personagens) torna-se infinita. Como se eles vivessem da criação.

Estas criaturas falam muito pouco e, quando o fazem, usam um idioma desconhecido e de estranha sonoridade. Acontece que, num determinado momento, o criador provoca a descoberta de uma outra linguagem, que, para





**Fig. 58** – Foto da cadeira pertencente à cenografia de “A Bao a qu”. [1990]. Fonte: Acervo da Cia dos Atores.



**Fig. 59** – Foto do pneu pertencente à cenografia de “A Bao a qu”. [1990]. Fonte: Acervo da Cia dos Atores.



**Ficha técnica “Ensaio.Hamlet”**

Listagem dos *Cases* do Espetáculo “Ensaio.Hamlet”

**CASE Nº5 (0.76x0.76x1.06m)**

- 03 espelhos.
- 03 saias pretas.
- 01 teclado.
- 01 sombrinha.
- 02 pares de tênis.
- 01 sapatilha branca.
- 05 sapatos sociais pretos.
- 01 faca de cozinha + 02 esponjas.
- Algodão + grampo + demaquilante + escova.
- 01 calça social preta feminina.
- 01 robe preto.
- 01 vestido plush preto.
- 01 camisola preta.
- 01 camisa branca feminina.
- 01 camisa preta social.
- 01 colete azul.
- 01 casacão veludo + gravata.
- 01 corpete branco.
- 02 saias de tule.
- 02 vestidos brancos.
- 01 terno completo + gravata + colete.
- 01 calça malha preta.
- 01 blusa renda.
- 01 saia preta.
- 03 gravatas.
- 01 roupão.
- 01 fraque preto.
- 01 capa chuva cinza.
- 02 camisas sociais brancas.
- 50 cabides.

- 01 colete preto.
- 02 camisetas.
- 02 conjuntos de ginástica vermelho e azul.
- 02 toucas.
- 01 bolsa feminina.
- 01 par de tênis de criança.
- 02 redes.
- 01 leitor de ultrassonografia + gel
- 02 livros.
- 01 caneca de alumínio.
- 01 camiseta.
- Álcool sólido.
- 01 cola.
- 02 barquinhos de madeira.
- 01 plástico de tinturaria.
- 01 durex.
- 01 boneco inflável.
- 01 flanela.
- 01 óculos.
- 03 caixas de fósforos.
- Cartas.
- 01 isqueiro.
- 01 caneta.
- 01 vidro de sangue falso.
- 01 copo de vidro.
- 01 tábua de mármore.

**CASE N°7 (0.59x0.62x0.74m)**

- 01 torradeira.
- 01 abajur.
- 01 painelão de luz.
- 01 luminária.
- 01 projetor de slide.

- 01 caixa de lâmpada.
- 01 caveira de plástico.
- 01 mala com:
  - Vidro nescafé vazio.
  - Garrafa de leite vazia.
  - Garrafa de vidro azul.
  - Garrafa de Whiskie vazia.
  - 03 livros.
- 01 monitor.

**CASE N°8 (0.98x0.80x0.73m)**

- 02 engradados de taças.
- 01 arca com espelhos e livros.
- 01 amplificador.
- 01 ferro.
- 01 som portátil.
- 01 caixa de chapéu.
- 02 piões de brinquedo.
- 01 arquivo de papelão.
- 01 frasqueira com 02 estatuetas de madeira e metal.
- 02 transformadores de 110V.
- Caixa com lâmpadas.
- Caixa com:
  - Álcool em gel.
  - Escova de dentes.
  - 02 suportes dicroicas.
  - 04 livros.
- 01 colorjet.
- 01 cafeteira.
- Sangue cenográfico.
- 02 cálices.
- 01 martelo.

- 01 vidro.

**CASE N°9 (0.74x1.12x0.46m)**

- 01 cadeira de rodas.
- 02 mesas.
- 01 cadeira de palha.
- 05 baldes de zinco.
- 01 balde de plástico.
- 02 piões.
- 02 coroas.
- 02 cartolas com adereços.
- 01 lata ping-pong com confete.
- 01 engradado de madeira.
- 01 saco de terra.
- 01 mala tartaruga com:
  - 01 vaca de brinquedo.
  - 02 cálices azuis.
  - 01 manto de tule.
  - 01 manto de renda.
  - 01 chapéu.
  - 01 colar de tule.
  - 01 bracelete de tule.
- 01 mala vermelha com bonecos.

**CASE N°10 (1.46x0.71x1.13m)**

- 02 cadeiras de rodas.
- 01 mesa redonda.
- 01 lata com bonecos infláveis + bolinhas.
- 01 lata com bolinhas + vela + plástico tinturaria.
- Cabos de fiação.
- Cadeira de palhinha.

**CASE Nº11 (1.46x0.71x1.13m)**

- Geladeira.
- Mala com retratos + bonecos de madeira.
- Mala de latão com:
  - Armadura.
  - Haste guarda-chuva.
  - 01 coroa.
  - 01 cavalinho de pau.
  - 01 moldura vazia.
  - Gelatina gel.
- 02 caixas de fósforo.
- Cadeira de palhinha.
- Cadeirinha de criança.
- Mala de fiação.

**FICHA TÉCNICA**

Texto Original	William Shakespeare
Direção	Enrique Diaz
Cenário	Marcos Chave e César Augusto
Adereços	Beli Araújo
Figurino	Marcelo Olinto
Iluminação	Maneco Quinderé
Trilha sonora e músicas originais	Lucas Marcier, Rodrigo Marçal, Felipe Rocha
Diretor Assistente	Mariana Lima
Preparação Corporal	Cristina Moura

**ELENCO**

Bel Garcia  
 César Augusto  
 Felipe Rocha  
 Fernando Eiras  
 Malu Galli  
 Marcelo Olinto

## **Anexo B – Entrevistas**

**Entrevista realizada por Paula Vilela com Marcelo Olinto, ator e figurinista da Cia dos Atores, na sede da companhia na cidade do Rio de Janeiro, no dia 21 de Agosto de 2012.**

**Entrevista realizada por Paula Vilela com César Augusto, ator e cenógrafo da Cia dos Atores, na sede da companhia na cidade do Rio de Janeiro, no dia 06 de Setembro de 2012.**

**Anexo C**

**Texto/Roteiro “A bao a Qu”**

**Anexo D**

**Texto/Roteiro “Ensaio.Hamlet”**

**Anexo E – DVD Espetáculo “A Bao a qu”**



**Anexo F – DVD Espetáculo “Ensaio.Hamlet”**