



Universidade Federal de Juiz de Fora
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo

Avner Proba dos Santos

ARQUITETURA, TEATRO E CENOGRAFIA:

A concepção de atmosferas espaciais e os diálogos entre realidade e imaginação

Monografia apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial para conclusão da disciplina Trabalho de Conclusão de Curso I.

Orientador: Prof. Mariana Dominato Abrahão Cury

Juiz de Fora
Julho / 2017

Dedico este trabalho aos meus pais, meu irmão, minha família e aos amigos. O amor e suporte de vocês me faz mais forte e feliz.

Agradecimentos

Olhar para trás e sentir tanta gratidão e felicidade é a prova de que tudo foi perfeito. Essa é a conclusão de uma importante etapa, nessa jornada de muitas descobertas e amor pela Arquitetura e Urbanismo, que não seria possível sem o apoio de todos que estiveram comigo, sempre ao meu lado, me dando força e vontade de ser o melhor que posso.

Dedico essa vitória à Deus, pelo presente que é a vida. Agradeço imensamente a minha família, principalmente ao meu pai, Gilson, minha mãe, Terezinha e ao meu irmão, Breno: o amor de vocês me dá forças para tudo! Deixo um agradecimento especial à minha sobrinha e afilhada, Aurora, que veio ao mundo durante o processo da presente pesquisa, e iluminou minha vida de uma forma muito especial.

Não vou citar nomes, pois eles sabem quem são, a importância que têm na minha vida, e sempre serão lembrados disso por mim; mas gostaria de agradecer aos meus queridos amigos, colegas, professores, orientadores, chefes, a todos que acompanharam minha trajetória, as dúvidas, certezas, inseguranças, tristezas e felicidades, me dedicaram palavras e abraços apertados: vocês são essenciais para mim, muito obrigado! Não posso deixar de agradecer especialmente à minha orientadora, Mariana Cury, que sempre me ensinou muito, durante toda a faculdade, principalmente nessa etapa final: obrigado pelo carinho e atenção.

Essa é quase a última etapa da graduação, e o meu futuro é cheio de desafios e oportunidades que vamos descobrir juntos; mas com o amor e suporte que tenho, sei que tudo vai ser lindo. Obrigado!

O que falta às crianças de hoje são terrenos baldios!

Porque nos terrenos baldios havia justamente o aprendizado, a precisão da imaginação.

O vazio exterior permitia, tenho certeza, uma estruturação da imaginação.

Infelizmente, não temos mais terrenos baldios [...].

O palco, no fundo, é o terreno baldio sublime.

MNOUCHKINE.

Resumo

Este Trabalho de Conclusão de Curso I aborda as relações entre arquitetura, teatro e cenografia. O objetivo aqui proposto foi de um estudo teórico sobre os espaços destinados às artes do espetáculo teatral e suas conformações cênicas. Assim, foi abordado o papel do espaço como protagonista dos edifícios, lugares teatrais e cenografias, as atmosferas concebidas e já existentes, e a relação de tudo isso com os espectadores e usuários. Também, nesse sentido, estudou-se os diálogos entre realidade e imaginação, e as camadas de recepção, significação e percepção pelo ser humano, que existem tanto nas obras de arquitetura quanto nas encenações teatrais. Todos esses aspectos foram discutidos levando em consideração sua importância, na arquitetura e no teatro, tanto no processo de concepção e modificação, quanto no resultado final. A fenomenologia e a semiótica foram escolhidas como parte essencial do embasamento necessário para a compreensão e discussão dos temas, e assim cumprir o objetivo deste estudo.

Palavras-chave

Arquitetura. Teatro. Cenografia. Espaço. Atmosfera. Imaginação.

Sumário

Introdução	01
1. Ato I – Três Tempos	03
1.1. Passado	04
1.1.1. Teatro Primitivo.....	04
1.1.2. Teatro Grego	05
1.1.3. Teatro Romano.....	07
1.1.4. Idade Média	10
1.1.5. Renascimento.....	13
1.1.6. Teatro Elizabetano	16
1.1.7. Teatro Italiano.....	18
1.1.8. Barroco	20
1.1.9. Teatro Moderno e o Século XX.....	22
1.2. Presente e Futuro	26
1.2.1. Teatro Contemporâneo	26
2. Ato II - Espaços e Atmosferas.....	32
2.1. Arquitetura Vivenciada	33
2.2. Espaço Cênico	38
2.3. Novas Dimensões e Espacialidades	42
2.4. Espectador e o Olhar Tátil.....	45
3. Ato III - Realidade e Imaginação.....	48
3.1. Indivíduo e Interpretação.....	49
3.2. Teatro e Significado.....	53
3.3. Cenografia Contemporânea.....	57
3.3.1 Novas Tecnologias e a Expansão dos Limites.....	60
3.3.2 Sons e Sentimentos	61
3.3.3 Luz, Cor, Ação.....	62
4. Conclusão	67
4.1. Pré-definições para o TCC II.....	67
4.2. Considerações Finais.....	68

Bibliografia70

Introdução

Os estudos e realizações da arquitetura, urbanismo, e da arte dos espetáculos teatrais têm muito em comum, pois todos contam com os conceitos de espaço como base e uma das suas principais substâncias. Além disso, as áreas trabalham levando em consideração – e estão no mundo para - a existência das pessoas, os indivíduos e usuários, suas percepções e necessidades, que completam seus ciclos de estudos e práticas. O presente Trabalho de Conclusão de Curso I, portanto, pretende analisar conteúdos relacionados às áreas de trabalho previamente citadas, e como elas se conectam, a partir de um viés teórico que vai embasar os estudos, e seus efeitos para os edifícios e lugares teatrais, espaços cênicos, cenografias e os espectadores das artes cênicas.

Foi escolhido realizar esse estudo por meio de uma revisão bibliográfica de autores relevantes e com opiniões consistentes sobre o tema, de modo a costurar opiniões, discutir e analisar vários dos aspectos que envolvem a arquitetura e o teatro. A pesquisa histórica, a fenomenologia e a semiótica são parte do conhecimento teórico, sempre relacionadas ao espaço arquitetônico e/ou cênico e seus rebatimentos na vida dos seres humanos. Teóricos das duas áreas, arquitetos, diretores, cenógrafos, pesquisadores: várias fontes serão utilizadas para que se possa construir o conhecimento pretendido. A seguir, haverá uma breve descrição dos capítulos desse trabalho, para que já se possa criar uma conexão com os assuntos que serão abordados.

O primeiro capítulo, aqui denominado de primeiro ato, tem o objetivo de pesquisar as principais concepções e modificações dos edifícios e conformações cênicas ao longo da história, levando em consideração o surgimento, com o teatro primitivo, e segue com o foco apenas no teatro ocidental. A intenção do capítulo não é apenas remontar uma história das relações entre arquitetura, urbanismo e teatro, pois entende-se que todas essas áreas são profundamente afetadas pela situação econômica, social e cultural das sociedades. Portanto, pretende-se no primeiro ato também analisar os diálogos entre palco e plateia ao longo do tempo, ou seja, as correspondências das áreas estudadas com a sociedade e os indivíduos durante os séculos.

O segundo capítulo, ou segundo ato, traz um estudo dos espaços, e a percepção e concepção das atmosferas, fator que cria uma experiência espacial única. A análise se dá por meio da teoria da arquitetura, e migra para suas correlações com os espaços cênicos, da arte dos espetáculos, pois um lugar teatral e um projeto de cenografia exigem um conhecimento muito próximo do arquitetônico para existirem de forma integral e consistente. O impacto do estudo profundo das diversas camadas que o conceito de espaço pode oferecer é discutido a partir do ponto de vista de diversos autores, relacionados tanto à arquitetura quanto às artes cênicas.

O terceiro e último capítulo - e ato - se relaciona de forma direta com o estudo dos espaços e atmosferas, ao trabalhar a compreensão dos diálogos entre realidade e imaginação. A pesquisa ocorre por meio da noção de que as imagens – objetivas ou poéticas – absorvidas e reconhecidas pelo ser humano são individuais e subjetivas. No caso da arquitetura e do teatro, a recepção, percepção e interpretação das imagens, espaços e de todos os fatores oferecidos pelos edifícios, lugares teatrais ou espetáculos, é afetada diretamente pela significação pessoal de cada usuário ou espectador. Assim, com base na semiótica e dando continuidade à uma abordagem fenomenológica, todos esses aspectos e camadas são abordados de modo teórico.

Por fim, a conclusão contará com as pré-definições para o Trabalho de Conclusão de Curso II, para o qual essa pesquisa servirá como embasamento, um auxílio necessário para entender profundamente as questões de projeto a serem respondidas na etapa seguinte da graduação. Ademais, serão escritas as considerações finais, após realizados todos os estudos aqui pretendidos. Por fim, aqui pretende-se escrever um trabalho consistente, teórico, profundo – ainda que considerando as limitações, como o tempo existente – para que os resultados possam ter efeito tanto para a próxima etapa da faculdade, quanto para a vida profissional que virá depois.

1. Ato I - Três Tempos

O teatro, tanto como evento de expressão artística quanto como edifício, trouxe ao longo da história modificações que são resultado da ligação sempre existente entre o contexto do momento e o que foi ou é produzido. A percepção da audiência e sua interação com a ação cênica é diretamente afetada pelas condições espaciais, sociais e culturais (DANCKWARDT, 2001). Sendo assim:

Experiências teatrais em um determinado lugar e tempo, não podem ser transpostas para outros contextos sem que isso afete profundamente seu significado. Assim também ocorre com o edifício teatral, no qual seus atributos de caráter referem-se a determinados contextos e a estes estão vinculados. (ibid., p.30)

O objetivo do primeiro capítulo é fazer uma breve abordagem dos principais surgimentos e modificações das artes e edifícios teatrais – levando em consideração sua intrínseca ligação – com foco nas existências teatrais da contemporaneidade, e assim criar uma fundamentação para o melhor entendimento das questões que foram escolhidas para serem abordadas nos capítulos que o seguem. O recorte escolhido se dá no reconhecimento da existência e importância do teatro primitivo e estudo apenas do teatro ocidental, ainda que seja compreendida a grande relevância do teatro e manifestações culturais orientais.

Segundo a autora Beatrice Picon-Vallin, “estudar a história significa então ao mesmo tempo se apropriar do saber existente e dar continuidade à pesquisa (PICON-VALLIN, 2009, p.322).” O estudo e análise do teatro contemporâneo, que é também o principal objetivo do capítulo, reforça a necessidade da pesquisa histórica pois:

O saber sobre a história do teatro é apropriação de uma herança comum, e todo engajamento no presente implica paralelamente em um diálogo com o passado e um olhar para o futuro, pois o contemporâneo não é, em nenhum caso, um puro presente. (ibid., p.321)

O desafio aqui será compreender as linguagens multiculturais que formam as artes cênicas, os fatores sociais e culturais que influenciaram suas modificações e assim alteraram também a arquitetura e o urbanismo. O que vem a seguir é uma viagem pelo tempo, nem sempre cronológica, levando em consideração que:

Com certeza, o teatro está sempre hoje, no presente. Mas cada espetáculo, cada ato teatral se situa no cruzamento das três dimensões da temporalidade (passado, presente e futuro), ou seja, o tempo da herança, o do vivido e o da transmissão. **Ele vive da tensão entre esses três tempos.** (PICON-VALLIN, 2009, P.321)

1.1 Passado

1.1.1 Teatro Primitivo

O teatro acontece desde a pré-história, com aspectos diferentes por conta dos recursos existentes, mas com muitas das premissas que foram carregadas ao longo do tempo e até mesmo existem atualmente. A criação de sensações diferentes para a marcação do acontecimento do que hoje se denomina como um evento teatral é descrita como a seguinte:

O teatro (...) nasceu da forma circular definida pelo público que se posicionava em torno do espetáculo primitivo. O xamã, instrumento de ligação entre a natureza mística e o ser humano, era o proto-personagem. A intuição dos serviços cênicos do xamã - o uso do fogo e da fumaça aos ornamentos de penas, peles de animais e instrumentos musicais rudimentares - criava a atmosfera necessária para a suspensão da incredulidade e delimitava o espaço de atuação. (URSSI, 2006, p.18)

Os efeitos do teatro primitivo eram acentuados por ritmos e aromas diferenciados, sendo assim uma arte de escape para o interior, tanto para os atores quanto para espectadores (BERTHOLD, 2014). Toda essa atmosfera distinta tinha seu lugar na criação de um espaço físico:

O palco do teatro primitivo é uma área aberta de terra batida. Seus equipamentos de palco podem incluir um totem fixo no centro, um feixe de lanças espetadas no chão, um animal abatido, um monte de trigo, milho, arroz ou cana de açúcar." (ibid., p.4)

Além disso, o teatro primitivo contava com acessórios, assim como são utilizados até a atualidade; como máscaras, contrarregragem, cenários e figurinos, porém da forma mais simples possível (BERTHOLD, 2014). Todos esses elementos existiam para a criação e reforço de conexão entre as pessoas, a transmissão de conteúdos e energias, por meio de um ritual. O que pode ser confirmado pela autora Margot Berthold:

O teatro, enquanto compensação para a rotina da vida, pode ser encontrado onde quer que as pessoas se reúnam na esperança da magia que as transportará para uma realidade mais elevada. Isso é verdade independentemente de a magia acontecer num pedaço de terra nua, numa cabana de bambu, numa plataforma ou num moderno palácio multimídia de concreto e vidro. É verdade, mesmo se o efeito final for de uma desilusão brutal. (ibid, p.6)

1.1.2 Teatro Grego

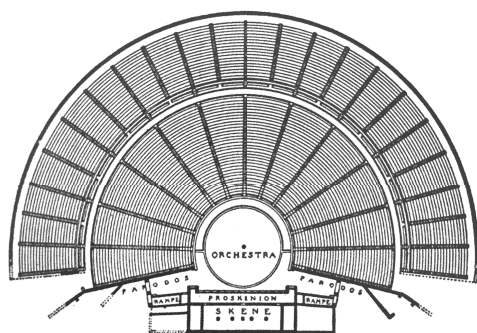
A origem do teatro ocidental é considerada entre os séculos VII e VI a.C. na Grécia (URSSI, 2006). Essa origem se deu nos cantos corais em homenagem ao deus Dionísio Eleutério, sendo apresentadas em áreas circulares, as *eiras*, destinadas à secagem de grãos, ponto onde terminavam as procissões por melhores colheitas (DANCKWARDT, 2001). Segundo Berthold: “Quando os ritos dionisíacos se desenvolveram e resultaram na tragédia e na comédia, ele se tornou o deus do teatro” (BERTHOLD, 2014, p.103).

No século VI a.C., com a tragédia e a comédia, e os festivais anuais que surgiram – onde peças eram escritas e produzidas por autores como Ésquilo, Sófocles e Eurípedes – as primeiras edificações propostas para fins teatrais também apareceram, como por exemplo o Teatro de Dionísio, em Atenas e o Teatro de Epidaurus, em Epidauro (DANCKWARDT, 2001).

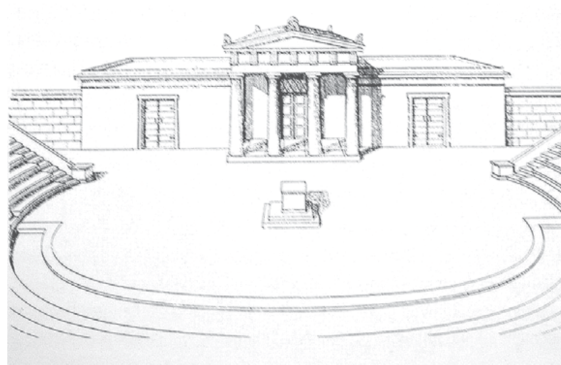
Conforme Corrado Ricci: “Um palco mais largo do que profundo, a aproximadamente 2 metros de altura, com um pano de fundo dobrado para a frente e para os lados como um pavilhão: eis, basicamente, o primeiro palco grego” (RICCI (apud RATTO, 2011, p.48). O teatro grego e seu espaço cênico são explicados por Cyro Del Nero da seguinte maneira:

O espaço cênico grego é composto originalmente pelo *theatron*, a *orchestra*, e a *skéne*. O *theatron* - lugar de onde se vê - é constituído por degraus em semicírculo no aclave de uma colina e por isso com excelente acústica natural, podendo abrigar uma platéia de cerca de 14 mil espectadores. A *orchestra*, onde o coro atua, nasceu do espaço circular primordial em areia, tendo em seu centro o *thymele*, um altar de pedra. A *skéne*, a cena, era originalmente uma tenda onde os atores trocavam de figurinos e posteriormente onde o aparato cenográfico era guardado. O uso da *skéne* como suporte pictórico era evidente por ser o ponto focal da cena. Até o século V a.C. os teatros gregos eram construídos em madeira. (NERO apud URSSI, 2006, p.21)

Figura 01: Planta Teatro de Epidauro. Figura 02: Teatro Grego. Perspectiva da skene e orchestra



Fonte: RATTO, 2011, p.49



Fonte: URSSI, 2006, p.21

A configuração espacial, que colocava a *orchestra* como centro das atenções, reforçava a relação entre o coro e a sociedade em si, enfatizando a importância da opinião do cidadão (DANCKWARDT, 2001). Segundo Gianni Ratto: “O teatro grego tem uma estrutura que serve às exigências ritualístico-dramáticas de textos que envolvem catarticamente um público que quer participar de sua própria história e de sua mitologia” (RATTO, 2011, p. 51). Essas constatações são reforçadas pela seguinte citação:

O teatro é uma obra de arte social e comunal; nunca isso foi mais verdadeiro do que na Grécia antiga. Em nenhum outro lugar, portanto, pôde alcançar tanta importância como na Grécia. A multidão reunida no *theatron* não era meramente espectadora, mas participante, no sentido mais literal. O público participava ativamente do ritual teatral, religioso, inseria-se na esfera dos deuses e compartilhava o conhecimento das grandes conexões mitológicas. (BERTHOLD, 2014, p. 103)

As modificações do espaço cênico grego prosseguiram com a transformação da *skéne*, de uma tenda pintada, para uma arquitetura em pedra. Foram criados também o *proskenion* – ligando *orchestra* à *skéne* – pavimentos superiores da *skéne* – chamados de *episkenion* e um altar elevado para os deuses, o *theologeion*. Outra alteração que pôde ser conferida foi a alteração dos bancos de madeira por assentos em mármore (URSSI, 2006). No *theologeion* aconteciam as aparições dos deuses durante as encenações, algumas vezes contando com mecanismos cênicos, como plataformas e cordas, sendo denominados *mechané*.

Em relação à cenografia e efeitos, segundo Margot Berthold (2014), Aristóteles credita a Sófocles a invenção do cenário pintado. Além disso:

Ao lado das possibilidades de “mascarar” a *skéne* e de introduzir acessórios móveis como os carros (para exposição e batalha), os cenógrafos tinham à sua disposição os chamados “degraus de Caronte”, uma escadaria subterrânea que levava à *skéne*, facilitando as aparições vindas do mundo inferior de Caronte. (BERTHOLD, 2014, p.114)

Ainda segundo a autora, “os *mechanopoioi*, ou técnicos, eram responsáveis por efeitos como barulhos de trovões, tumultos ou terremotos, produzidos pelo rolar de pedras em tambores de metal ou madeira” (BERTHOLD, 2014, p.115).

Gianni Ratto explica que a cenografia no teatro grego era constituída por uma grande parede com três portas, ao fundo do palco, “dando respaldo e ressonância à ação verbal dos atores cujo movimento básico era paralelo a ela” (RATTO, 2011, p.52). Segue dizendo que elementos pintados só existiam se realmente necessários, e que

a maquinaria existente apenas para situações técnicas – e não com a intenção de surpreender o espectador – foi transferida dos navios.

Na transição do período clássico para o helenismo, ocorre uma renúncia da vinculação, antes substancial, com a topografia, surgindo assim o teatro como edifício isolado, ainda que suas partes até então se mostrassem de certa forma independentes (DANCKWARDT, 2001). “O exemplo melhor conservado de teatro do período helenístico pode ainda ser visto na cidade de Priene, na Ásia Menor” (ibid, p. 44). Segue a descrição do autor:

Embora implantado em uma encosta, o teatro de Priene apresenta uma cavea praticamente independente, com muros, paredes e escadas de acesso complementando a declividade necessária ao espaço da audiência. Os acessos laterais à orchestra, os párodos, são dotados de porticos em pedra, estabelecendo uma ligação funcional e tectônica com a casa de cena. Um proskenion estruturado com colunas em pedra contava com três portas que davam acesso a salas interligadas, dotadas de inúmeros aparatos cênicos. (...) A necessidade destes elementos cenotécnicos foi a responsável pela evolução do tipo da “casa cênica”, agora com a função de abrigar atores, efeitos e aparatos e não somente operando como fundo de cena. (DANCKWARDT, 2001, p.44)

Mesmo com todas as alterações e modificações do espaço cênico e todos os seus aparatos técnicos, a importância da *orkhestra* e do coro não foi modificada. A linguagem dramática continuou inalterada, apenas buscando novos meios para criar ainda mais verossimilhança e o convencimento dos espectadores (DANCKWARDT, 2001). Em resumo, segundo Richard Leacroft: “Desta forma os gregos foram instrumentos do desenvolvimento de inúmeras formas de relações entre atores e audiência que transformaram na base da experiência teatral até os dias de hoje” (LEACROFT apud DANCKWARDT, 2001, p. 50).

1.1.3 Teatro Romano

Margot Berthold afirmou que “tanto em suas características dramáticas quanto arquitetônicas, o teatro romano é herdeiro do teatro grego” (BERTHOLD, 2014, p.139).

Ainda segundo a autora:

O teatro romano cresceu sobre o tablado de madeira dos atores ambulantes da farsa popular. Durante dois séculos, o palco não foi nada mais do que uma estrutura temporária, erguida por pouco tempo para uma ocasião e desmontada de novo. Embora os dramaturgos romanos tenham alcançado rapidamente seus modelos gregos, as condições externas do teatro ficavam muito atrás – obviamente não nas questões organizacionais, terreno em que os romanos foram sempre mestres, mas no tocante ao provimento do plano de fundo arquitetural para o espetáculo. (ibid, p. 148)

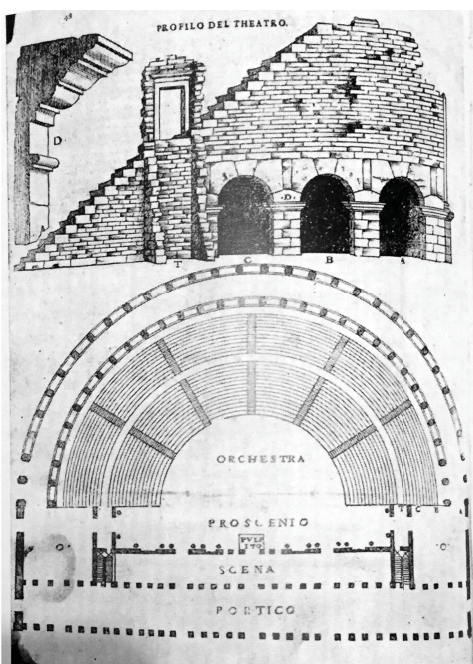
As despesas em relação ao palco eram pequenas, pois consistia em uma plataforma elevada de madeira, retangular, em torno de um metro acima do chão, tendo acesso lateral por escadas, e uma cortina branca no fundo (BERTHOLD, 2014). A autora explica algumas das modificações da estrutura teatral romana da seguinte forma:

Gradualmente, o palco primitivo foi se tornando bem mais adaptado às necessidades da arte dramática. Primeiramente, a cortina de fundo (*siparium*) deu lugar a um galpão de madeira, que servia de camarim para os atores. Na frente do palco, onde por fim a *scaenae frons* romana tomaria o lugar da *skene* grega, uma estrutura de madeira coberta, com paredes laterais, foi desenvolvida na época de Plauto para atender às exigências cênicas. Três portas davam acesso ao palco frontal por uma parede de madeira – uma central (*porta regia*) e outra duas laterais, num nível mais baixo (*portae hospitaliae*); mais tarde foram acrescentadas outras duas entradas. (BERTHOLD, 2014, p. 149)

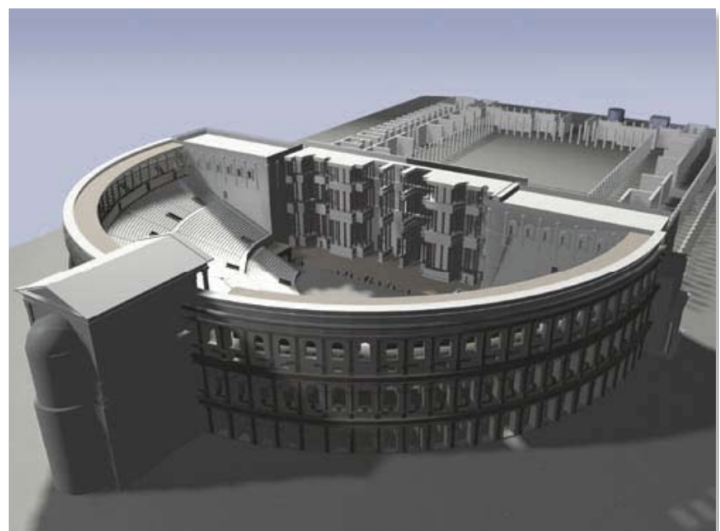
Apenas por volta de 155 a.C. foi pensada a possibilidade em construir um teatro em pedra, em Roma, mas havia uma proibição de lugares sentados nessas edificações, para evitar que o público ficasse muito tempo no teatro. Portanto, a execução do projeto foi vetada. Apenas com a construção do Teatro de Pompéia, em 55 a.C., também na cidade de Roma, foram acrescentados assentos fixos à plateia de um teatro romano. (LEACROFT apud DANCKWARDT, 2001) Segundo o autor:

Com este projeto surge o primeiro edifício teatral constituído de um corpo arquitetônico único, fechado e erigido em solo plano, escapando da vinculação grega existente entre a topografia e a forma dos teatros. Desta forma, o aspecto exterior da cávea passa a ter importância compositiva, adotando a ordenação de arcadas, típica da arquitetura romana. (DANCKWARDT, 2001, p.54)

Figura 03: Planta e lateral de teatro romano. Figura 04: Teatro de Pompéia, 60 d.C., Modelo.



Fonte: RATTO, 2011, p.68



Fonte: URSSI, 2006, p.25

A criação de um edifício único em terreno plano permitiu o acesso do público diretamente pelo auditório. Criando entradas localizadas nos arcos, com o nome de *vomitória*, corredores circulares foram formados nos espaços embaixo das arquibancadas (DANCKWARDT, 2001). As alterações ocorridas no edifício teatral trouxeram modificações em vários aspectos, como por exemplo:

As relações entre a arquitetura e o fundo paisagístico ficam, porém, mudadas, abrindo caminho a novos desenvolvimentos. (...) Assim sendo, a complementação entre arquitetura e natureza não é mais determinante e a própria arquitetura pode ser concebida como pano de fundo. (BENEVOLO, 1972, p.48)

Para Cyro Del Nero, “a mais curiosa invenção romana para a história do edifício teatral foi o *auleum*, a cortina na frente do palco que, no início do espetáculo, em vez de subir, descia, caía” (NERO, 2009, p.166). Segundo o autor, a cortina na frente da ação teatral não era utilizada no teatro grego.

Segundo Voltaire Danckwardt (2001), os edifícios teatrais romanos ainda eram espaços abertos, sem cobertura. Vários prédios possuíam cobertura apenas para o palco e com o *velarium*, um panejamento móvel localizado sobre o auditório. Esses elementos modificavam a relação de necessidade da orientação solar como um fator determinante, como na implantação dos teatros gregos, e assim permitiam a independência do edifício em relação ao seu contexto de inserção no terreno. Ainda assim, os teatros atendiam à geometria rígida da arquitetura urbana romana (BENEVOLO apud DANCKWARDT, 2001).

Na visão de Margot Berthold (2014), na Roma imperial, o teatro queria impressionar. A autora segue dizendo:

Construíram o anfiteatro especificamente romano, desenhado para os espetáculos de massa. Este combinava os requisitos da arena do circus com o princípio da unidade teatral contida em si mesma, numa solução de imponente grandeza. (BERTHOLD, 2014, p.155)

Ainda sobre os anfiteatros, Danckwardt traz importantes constatações sobre as novas relações criadas entre o público e a ação determinadas pelo novo formato:

Destinados a lutas de gladiadores e outras formas de espetáculo, possuíam uma arena central, o que evidencia a diferença com os teatros nos aspectos de relacionamento entre palco e plateia. Enquanto esses contavam com uma relação semi-direcional entre ator e audiência, os anfiteatros eram totalmente circundados por uma plateia que se relacionava tridimensionalmente com as atividades dos participantes da arena. (DANCKWARDT, 2001, p.58)

O modo como a linguagem teatral romana funcionava, também se diferenciava dos gregos. As referências ali apresentadas nos eventos eram à vida real, com significado

direto e imediato, afirma Danckwardt (2001, p.59). O autor segue dizendo: “O espectador sentado no anfiteatro via desfilarem diante de seus olhos não uma referência ao fato, mas a ação representada de uma forma direta, sem metáforas.”

Existiu ainda outra forma teatral em Roma, que ocorria de forma itinerante: o *mimo* que, segundo Berthold “não necessitava de mais nada que si próprio, sua versatilidade e sua arte da imitação – em resumo, de sua *mimesis*” (BERTHOLD, 2014, p.162). A autora segue ao explicar a difusão dessa arte naquela época dizendo que “era a essa arte de rir e provocar o riso que o mimo devia a sua popularidade em Roma.” Quanto ao funcionamento das apresentações e seus espaços e adereços, Margot explica:

Os mimos representavam à beira da estrada, na arena, numa plataforma de tábuas ou na *scaenae frons* do teatro. Usavam as roupas comuns dos homens e mulheres das ruas – farrapos, como os das pessoas que representavam, como eles próprios o eram. (ibid, p.162)

A importância do estudo da história do teatro romano e suas modificações se mostra assim essencial para o entendimento da linguagem da arte teatral e dos edifícios e espaços que os abrigaram ao longo do tempo. Esses fatos ficam claros na seguinte citação:

A cena greco-romana tem as unidades de ação, lugar e tempo como características de espaço cênico. O desenvolvimento do espaço cênico grego ao romano formalizou o edifício teatral. A skéne primitiva transformou-se em edifício construído e a orchestra deu lugar ao proscênio como lugar da ação teatral. Fachadas de palácios, templos e tendas de campanha foram definidas pelas três portas fundamentais e os mecanismos cênicos criados para produzir os efeitos necessários ao drama. (URSSI, 2006, p.26)

1.1.4 Idade Média

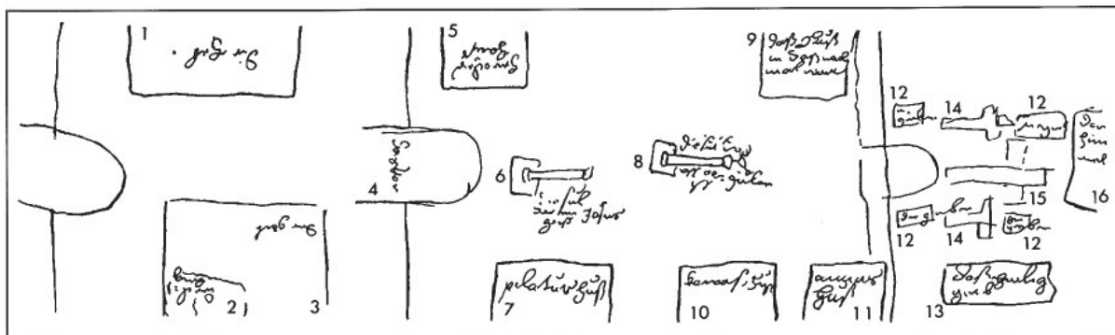
A queda do Império fez com que o teatro formal entrasse em decadência na Europa ocidental. Apesar de as performances teatrais continuarem existindo, o edifício teatral não teve presença como uma arquitetura dedicada à esse tipo de arte no espaço de tempo entre a Idade Média e a baixa Renascença (DANCKWARDT, 2001). É importante ressaltar que:

A ausência de uma estrutura teatral específica no repertório de objetos arquitetônicos da cidade medieval, de maneira alguma indica que a situação física da performance teatral dentro da cidade estivesse vazia de significado simbólico. Pelo contrário, a situação permitiu a produção de performances que tinham lugar em qualquer lugar que parecesse ser adequado ao teatro, que usava em seu próprio benefício as existentes conotações e localizações dentro da cidade destes outros espaços, o que foi feito de maneira consistente. (CARLSON apud DANCKWARDT, 2001, p.61)

O período medieval, compreendido entre o século X e o início do século XV, trouxe de início os dramas litúrgicos, sendo o espaço cênico o interior das igrejas (URSSI, 2006). As performances tinham suas montagens em espaços distintos, como pequenos palcos, que se espalhavam por todo o espaço interno das igrejas, denominados na Grã-Bretanha de *Houses* e *Mansions*, dependendo da importância de determinada cena ou da ambientação necessária (DANCKWARDT, 2001).

O espaço central, por onde circulava a audiência era denominado *The Place*, sendo que, quando o público caminhava de uma *Mansion* para outra, o espetáculo denominava-se *Cena Múltipla* e, por outro lado, quando eram os atores que se deslocavam entre as estações chamava-se *Cena Simultânea*. (ibid, p.63)

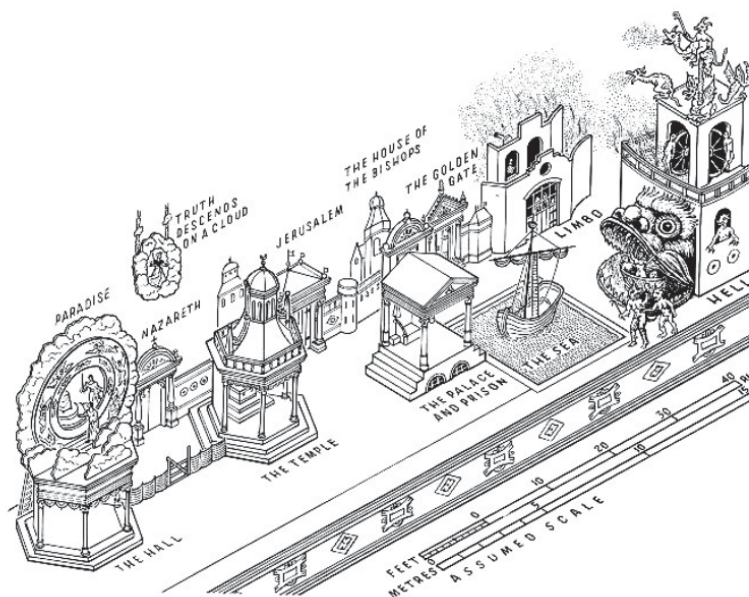
Figura 05: Plano para a montagem da Paixão de Villigen



1: Hell 2: Mount of Olives 3: Garden of Gethsemane 4: The Door 5: Herod's Palace 6: Pillar of scourging 7: Pilate's Palace 8: Pillar of the Cock 9: House of the Last Supper 10: House of Caiaphas 11: House of Annas 12: Graves from which the dead arise 13: Holy Sepulchre 14: The Thieves crosses 15: The Cross of Christ 16: Heaven

Fonte: DANCKWARDT, 2001, p.64

Figura 06: A Paixão de Lucerne – 1583



Fonte: DANCKWARDT, 2001, p.65

Com o tempo, “as encenações tornaram-se maiores e mais elaboradas, aos poucos deixaram o espaço eclesial, a cena migrou para o portico da igreja e em seguida às áreas públicas como o patio da igreja, as ruas e a praça do mercado” (URSSI, 2006, p.27). A modificação do ambiente de encenação ocorreu muito pelas procissões religiosas e as poucos sua temática foi sendo alterada, mas ainda assim trouxe novidades para as artes teatrais:

O desenvolvimento do palco processional e do palco sobre carros deu-se de maneira independente da literature dramática. Sua natureza móvel oferecia duas possibilidades: os espectadores podiam movimentar-se de um local de ação para o outro, assistindo às sequências das cenas à medida que alternavam a própria posição; ou então as próprias cenas, montadas em cenários sobre os carros, eram levadas pelas ruas e representadas em estações predeterminadas. (BERTHOLD, 2014, p.209)

Os palcos que abrigavam essas representações nas ruas eram estrados de até cinquenta metros de comprimento e mais de vinte metros de profundidade. Eram dimensões enormes para dar conta da série de cenários e também para atender à numerosa platéia da época (RATTO, 2011). A cenografia era um fator muito importante para o teatro nessa época, como explica Gianni Ratto:

Nas sagradas representações da Idade Média, tanto os carros como os grandes tablados eram lotados de cenários que representavam, como uma vasta ilustração, espaços reais e místicos necessários à ação, com um critério realista contundente, para que os fiéis compreendessem a natureza do pecado, seu castigo conseqüente, e o prêmio dado aos que obedeciam aos mandamentos assistindo sugestionados a cenas bíblicas. (ibid, p.52)

Durante o século XVI, com um rompimento da unidade religiosa, o teatro libertou-se da Igreja e incorporou-se aos valores da representação popular, capaz de se tornar uma expressão catártica da sociedade (DANCKWARDT, 2001). O teatro medieval tornou mais vivas as cidades, conectando-se de forma diferente com e entre as pessoas que ali viviam.

Uma nova temática se impõe, de conteúdo não erudito – e geralmente obscuro – nas formas laicas de representação. Nas ruas, longe dos espaços nobres, o povo via serem representadas as suas histórias ou a sua visão da história oficial. Em pequenos palcos improvisados, a maneira dos mimos, cercados por um público ávido por manifestações de caráter lúdico e identificado com sua cultura, os atores representavam o adensamento de uma ideia de espetáculo montado com simplicidade, simbolismo e realismo. (STYAN apud DANCKWARDT, 2001, p.76)

O teatro na Idade Média trouxe muitos novos conceitos e relações espaciais, tanto para a arte da encenação, quanto principalmente para as relações entre palco e platéia. Novas dinâmicas foram criadas, com as adaptações das artes performáticas a novos lugares, não necessariamente projetados para recebê-las, formato que pode

ser muito percebido na atualidade, onde o teatro contemporâneo se apropria de diversas modalidades de espaços físicos para as suas encenações. É interessante notar que, sem tirar o mérito dos edifícios teatrais, a utilização de espaços não convencionais, em muitos casos, é um ótimo exercício de criatividade e de inovação em sensações, atmosferas, e conexões entre os atores, cenários e com os espectadores.

1.1.5 Renascimento

As artes teatrais e o espaço cênico na Renascença tiveram seu início na retomada de princípios propostos por Vitruvius no quinto livro da obra *De Architectura*, que trouxe à tona os princípios de harmonia clássica da arquitetura greco-romana (URSSI, 2006). É interessante ressaltar que, segundo Carlson: “nunca foram encontrados desenhos relacionados com os relatos de Vitruvius, fazendo com que os desenhos da Renascença baseassem suas reconstruções nos textos puros” (CARLSON apud DANCKWARDT, 2001, p.78).

Durante esse período, houve o surgimento da ciência da perspectiva, “que produziu profundas e permanentes modificações na forma da representação cênica e conseqüentemente na composição arquitetônica dos espaços destinados à atividade teatral” (DANCKWARDT, 2001, p.80). O autor segue dizendo que as montagens ocorriam no interior dos palácios, com cenários montados em perspectiva, e assim influenciaram a configuração espacial dos primeiros edifícios teatrais renascentistas.

O autor Giovanni Ratto traz à discussão novas informações, inclusive sociais, para o entendimento do teatro nesse período:

(...) os teatros da Renascença que, provocados pela descoberta da perspectiva, são estruturados tecnicamente para poder realizar o que o público pede ansiosamente: a mágica dos enganos, não esquecendo que essa mágica deve ser posta a serviço do Príncipe, para o qual está reservado na plateia o lugar visualmente mais perfeito. Instintivamente, os arquitetos coordenam, em volta desse lugar – que será definido como *ponto de vista do príncipe* – os setores destinados às várias categorias sociais. (RATTO, 2011, p.69)

Os cenários em perspectiva seguiram as prescrições de Vitruvius e eram separados de acordo com as três categorias do teatro humanista: uma arquitetura de palácio para a tragédia, a vista de uma rua para a comédia e uma paisagem arborizada para a cena satírica (BERTHOLD, 2014). Gianni Ratto explica como a perspectiva modificou

radicalmente o espaço cênico:

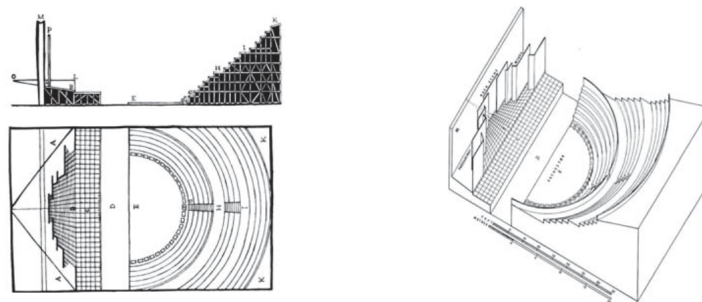
A perspectiva, descoberta renascentista, técnica que rompeu a barreira filisófica herdada dos bizantinos, abriu, é o caso de dizer, os limites de uma figura plana, ortogonal. O espaço destruiu a superfície eliminando seus dois lados e penetrando numa terceira dimensão até então reservada às hierarquias místicas: ela conseguiu transferir para o quadro a parede, a cúpula, o palco e – com maior exatidão – o que o olho vê quando uma rua, uma praça, uma arquitetura ou uma paisagem se defronta com seu espectador. O caminho para o realismo estava aberto com todas as suas consequências mais nefastas. (RATTO, 2011, p.134)

Figura 07: Desenho arquitetônico para uma perspectiva de cena.



Fonte: RATTO, 2011, p.75

Figura 08: Planta, corte e reconstituição axonométrica de um projeto de Sebastiano Serlio para um teatro temporário.



Fonte: DANCKWARDT, 2001, p.83

O Teatro Olímpico de Vicenza, datado de 1585, é um exemplo essencial do teatro renascentista (URSSI, 2006). Foi construído por Andrea Palladio, que se manteve fiel a Vitruvius quando se trata do formato do auditório e da *scaenae frons* (BERTHOLD, 2014). O projeto é explicado pela autora Margot Berthold:

Três portas de acesso intergram-se na elaborada arquitetura das paredes do palco, feitas de madeira e estuque, e com uma porta de proscênio de cada lado. O auditório semielíptico, com treze fileiras, é diretamente ligado às paredes do palco e coroado por uma galeria e uma colunata com estátuas. O conjunto constitui uma cópia proporcionalmente reduzida dos enormes teatros tardo-romanos de pedra ao ar livre, transposta para dentro de um espaço fechado de uma encantadora caixa de brinquedos. (BERTHOLD, 2014, p.287)

Outro significativo exemplar arquitetônico do período foi o Teatro all'Antica, em Sabbioneta, projetado por Vincenzo Scamozzi em 1588. Esse edifício inaugurou o primeiro exemplo de teatro estável, não ligado a uma estrutura urbana preexistente, na idade moderna. Esse teatro trouxe uma inovação importante que é a entrada separada para os artistas, dando acesso direto aos camarins (URSSI, 2006). O projeto é explicado da seguinte maneira:

Seguindo os princípios de implantação teatral renascentista, a sala principal de formato retangular era dividida em dois quadrados, o palco e a cavea semicircular, com galeria e colunata, cada um ocupando metade do espaço interno. (...) Seu palco com piso elevado e inclinado possuía cenário fixo representando uma rua central urbana com uma praça e edifícios ornamentados em perspectiva. Os cenários fixos foram construídos em madeira, estuque e tela pintada simulando mármore e pedra. (ibid., p.33)

Segundo Leacroft, no Teatro de Sabbioneta, "o conjunto de elementos ornamentais da *'frons scaenae'*, ocultava vários mecanismos de movimentação e efeitos cênicos, incluindo nuvens e deuses que surgiam" (LEACROFT apud DANCKWARDT, 2001, p.91). Segue dizendo que os dois teatros citados representavam a visão erudita das Academias, onde a relação entre o drama e o espectador, a interação entre emissor e receptor, era praticamente inexistente. Sobre a relação palco-plateia, Danckwardt (2001) ainda reforça que o uso da perspectiva e a noção de profundidade necessária, fazia com que o público tivesse que estar numa posição frontal ao palco, separado e de certa forma afastado da encenação.

Ainda no período da Renascença, essa relação de distância entre a ação e o público acontecia de forma completamente diferente em praças e ruas e mercados, com a forma popular de encenação do período, denominada *Commedia dell'Arte*. Segundo Danckwardt, "desenvolvida por grupos intinerantes, seu palco consistia em pequenas plataformas elevadas com um espaço fechado por cortinas para os atores" (DANCKWARDT, 2001, p.93). O autor ainda diz que as encenações da *Commedia* contavam com personagens fixos e uma ação parcialmente improvisada, em encenações obscenas e com grande aceitação popular.

Nesse tipo de encenação, "o espectador era convocado à experiência teatral, nada era dado, tudo era compartilhado entre ator e público, numa interação espontânea e automática". (STYAN apud DANCKWARDT, 2001, p.94) A conexão da *Commedia* com a população vinha também certamente do fato que, segundo Berthold, ela "estava enraizada na vida do povo, extraía dela sua inspiração, vivia da improvisação e surgiu em contraposição ao teatro literário dos humanistas" (BERTHOLD, 2014, p.353).

Com o tempo a *Commedia* teve companhias se apresentando em edifícios teatrais, utilizando-se inclusive das novas perspectivas cênicas. (LEACROFT apud DANCKWARDT, 2001) O resultado dessa transposição espacial pode ser notado da seguinte maneira:

Seu legado, desta forma, para a arquitetura teatral, é a proposição de uma relação viva entre palco e audiência, em que o caráter da praça como espaço libertário, não frontalista e crítico, pudesse ser conduzido para dentro das casas de espetáculos. (STYAN apud DANCKWARDT, 2001, p.95)

Tudo isso levado em consideração, pode-se afirmar a enorme importância do período do Renascimento para a história do teatro. Houve a crucial utilização da perspectiva, que segundo Ratto "vem para revolucionar os critérios do cenário construído, permitindo criar ilusões de profundidade, volume e magnificência arquitetônica com o desenho, a pintura e o sombreado realizados numa superfície plana" (RATTO, 2011, p.73). Além disso, a consolidação do teatro como objeto arquitetônico urbano e a interação proposta pela *Commedia dell'Arte*, que apresentou ao mundo um teatro como ainda pode ser encontrado atualmente nas apresentações de teatro de rua (DANCKWARDT, 2001).

1.1.6 Teatro Elizabetano

"O tema principal da Renascença, o indivíduo consciente de si mesmo, alcançou seu zênite de perfeição artística no teatro elizabetano" (BERTHOLD, 2014, p.312). Por volta da metade do século XVI, leis da Inglaterra fizeram com que os desempregados não pudessem circular pelo país e tivessem que voltar para seus locais de origem, o que ocasionou o fim das trupes ambulantes, deixando as atividades teatrais restritas à companhias já consolidadas. A partir de 1572, essas companhias se apresentavam em espaços adaptados (LEACROFT apud DANCKWARDT, 2001).

"The Theatre" e "The Courtain" foram os dois primeiros espaços edificadas, em 1576, por Burbage, em Londres, eram descobertos, sendo ambos provavelmente adaptações das arquiteturas preexistentes das arenas onde ocorriam lutas de animais. Os edifícios contemplavam as necessidades das companhias, mas não eram de uso exclusivo para apresentações teatrais, servindo também para jogos. (DANCKWARDT, 2001). Segundo Danckwardt: "as adaptações para espetáculos teatrais iniciaram com a instalação de palcos móveis dos ambulantes dentro do círculo, em uma posição não central, ficando ligados à borda externa da arena"(ibid., 2001, p.106).

Outros exemplos significantes de edifícios teatrais elizabetanos são o "The Swan", "Rose" e o mais famoso deles, por ter abrigado a companhia de Shakespeare, o "The Globe". Apesar de especificidades em cada projeto, os teatros tinham características em comum, como explica Nelson José Urssi:

O edifício teatral elizabetano foi construído em madeira em formato poligonal e com até três níveis. As galerias superiores eram destinadas aos espectadores mais abastados, as galerias inferiores e o centro do edifício para o público popular. O palco é elevado do piso popular em aproximadamente um metro e meio onde duas colunas sustentam uma cobertura de duas águas, onde várias cenas poderiam ser representadas simultaneamente. (URSSI, 2006, p.29)

Figura 09: Interior do Teatro Globe (1599). Reconstrução - final do século XX



Fonte: URSSI, 2006, p.30

Styan complementa ao dizer que, apesar das diferenças de lugar na plateia para pessoas privilegiadas, a cena não era composta de modo a atender a um ponto de vista específico, pois no tablado elizabetano "múltiplas cenas produzem múltiplas respostas, em uma interação palco-plateia sem precedentes na história" (STYAN apud DANCKWARDT, 2001, p.108).

Em relação à cenografia, segundo Urssi, “o palco tinha pouca caracterização, utilizavam-se apenas alguns móveis e objetos” (URSSI, 2006, p.29). Existia uma especificidade quando se tratava dos cenários no teatro elizabetano, como explica Berthold:

Mas o "cenário climático" precisava ser criado pelo próprio ator, interpretando as palavras do dramaturgo. Ele tinha que evocar a hora do dia, o sol que tingia o céu noturno de vermelho (...) apesar da pálida e enevoada tarde londrina (as peças eram apresentadas entre três e seis horas), não obstante as nuvens carregadas a trovejar e o barulho inoportuno do Tâmis. O cenário falado é um traço estilístico crucial do palco elizabetano. (BERTHOLD, 2014, p.320)

Segundo Danckwardt, “os teatros públicos Elizabetanos foram fechados em 1642 como resultado do crescimento do puritanismo.” Em 1996 ocorreu a reconstrução do Globe, em Londres, com base em documentos, ilustrações, escavações e outros recursos (DANCKWARDT, 2001). Apesar do lado positivo da existência atualmente de um exemplar de uma tipologia de edifício tão importante para a história do teatro, inclusive em funcionamento, segundo o autor:

(...) o edifício reconstituído por si só não é capaz de resgatar o espírito da experiência teatral elizabetana, numa demonstração da natureza peculiar da relação palco-plateia proposta pelo drama de Shakespeare e seus contemporâneos. O envolvimento e a interação da audiência com a encenação, em parte desencadeada pelos aspectos arquitetônicos do edifício e em parte pela convenção teatral, não pode ser repetida sem todo o conjunto de fatores sociológicos, filosóficos e conceituais de uma Inglaterra que buscava sua identidade em meio à valores medievais arcaicos e às novas visões do renascimento europeu. (ibid., p.121)

1.1.7 Teatro Italiano

A utilização da perspectiva na Itália no século XVI, ainda nos moldes criados por Serlio, gerava vários problemas em relação à utilização de forma plena do espaço do palco, como trocas para ambientação e movimentação dos atores em função das diferenças de escala (LEACROFT apud DANCKWARDT, 2001). Com isso, foram desenvolvidos novos recursos e mecanismos – que vieram principalmente das recentes descobertas náuticas - que permitiram uma movimentação eficiente dos painéis. Para bloquear a visão de todos esses aparatos, houve a necessidade da criação de anteparos – telas e cortinas – que passaram a emoldurar a cena (DANCKWARDT, 2001).

Segundo Nelson José Urssi, “a sala italiana apresenta um edifício retangular dividido em duas partes distintas – palco e plateia – privilegiando-se da separação, pelo

proscênio e a ribalta, entre área de representação e espaço destinado ao público” (URSSI, 2006, p.35). A explicação sobre o espaço segue:

A boca de cena formava a moldura de um quadro vivo que o espectador contemplava como uma pintura. Esta divisão entre palco e plateia foi definida posteriormente por Antoine como a *teoria da quarta parede*, a parede da cena transparente para o espectador que tem a ilusão de que a cena é uma ação real onde os atores atuam independente e livremente. (ROUBINE apud URSSI, 2006, p.36)

Na nova configuração espacial dos edifícios teatrais, entre todas as inovações, foi modificada, principalmente a cenografia:

A nova forma de decoração de palco veio da Itália, e a partir de 1640 aproximadamente espalhou-se por toda a Europa. Sua invenção é creditada a Battista Aleotti, arquiteto da corte de Ferrara, que desenvolveu um sistema de mudança de cenário que diferia dos bastidores em ângulo e dos prismas giratórios de madeira usados então, oferecendo possibilidades mais ricas do que os habituais três cenários padrão do palco da Renascença. Este novo cenário consistia em uma série lateral de molduras e ripas revestidas de tela pintada que deslizavam sobre trilhos. (BERTHOLD, 2014, p.335)

Ao levar em consideração as alterações em função dos cenários, e analisar como isso alterou também a dinâmica das relações entre público-plateia, Danckwardt pontua:

As máquinas de movimentação de cenários, desta forma, abriram espaço para a constituição de ambientes cênicos transformáveis de acordo com a narrativa apresentada. A substituição do subjetivo pela objetividade pressupunha uma certa passividade da audiência, para qual o senso de lugar era dado por elementos iconográficos, por signos que remetiam à um significado estabelecido pela encenação, ao qual não contrubuíam o imaginário da audiência. (DANCKWARDT, 2001, p.139)

Segundo Jean-Jacques Roubine, o palco italiano dominou a vida teatral do século XIX e XX, com poucas exceções, e com seus aperfeiçoamentos técnicos “ele aparece como o supra-sumo da arquitetura teatral” (ROUBINE, 1998, p.81).

Ela é a solução que oferece as melhores condições de visibilidade e de acústica. A que possibilita todas as transformações cênicas exigidas pela ação. A que permite os efeitos de ilusão (desde a imitação naturalista até a magia féérica) mais perfeitos. (ibid., p.81)

Entretanto, por mais que seja o formato de arquitetura teatral que dominou e domina grande parte do mundo, existe um questionamento trazido por Roubine que diz respeito à democratização do teatro:

Não é segredo para ninguém, com efeito, que a sala italiana é o espelho de uma hierarquia social. Que a qualidade das localidades, quer se trate da visibilidade, da acústica ou do conforto, não deriva de uma impossibilidade técnica: ela reproduz uma ordem na qual não convém que o pequeno comerciante se beneficie das mesmas facilidades que o príncipe. Na qual convém que o rico seja favorecido em relação ao menos rico. (...) Democratizar o teatro seria, portanto, democratizar antes de mais nada a

relação mútua dos espectadores, assim como sua relação com o palco. (ROUBINE, 1998, p.83)

1.1.8 Barroco

“Transformação é a palavra mágica do barroco. A metamorfose tornou-se seu tema favorito, inexaurível em suas potencialidades de exaltação glorificante” (BERTHOLD, 2014, p.324). O período barroco veio como uma antítese aos períodos anteriores, trazendo novas linguagens, remodelando os pensamentos e a estética e a funcionalidade das artes. Segundo Margot Berthold:

Na era barroca a linearidade clara e clássica da Renascença adquiriu apelo emocional, a linha reta – tanto nas estruturas quanto no pensamento – dissolveu-se no ornamento, a clareza deu lugar à abundância, a autoconfiança, à hipérbole. Os conceitos vestiram os trajes da alegoria, e a realidade perdeu-se num reino de ilusão. O mundo se tornou um palco, a vida transformou-se numa representação, numa sequência de transformações. (...) O barroco reviveu a abundância alegórica da Idade Média e a enriqueceu com o mundanismo sensual da Renascença. (ibid., p.323)

Na transição entre a Renascença e o barroco, a sala de espetáculos tornou-se um dos espaços mais importantes de representação dos palácios (BERTHOLD, 2014). Logo após, ocorreu a transição para os espaços devidamente projetados e construídos para receber os espetáculos do momento:

Partindo da improvisada sala de espetáculos dos patronos da arte, o passo seguinte levou à casa de ópera independente e autônoma: o teatro arquitetonicamente ornamentado, com seu auditório de fileiras e galerias, com um camarote do soberano e articulado de acordo com a hierarquia áulica dos espectadores. O palco assumiu a forma de lanterna mágica, emoldurado por um esplêndido arco no proscênio. Cariátides suportavam arquitraves, querubins seguravam cortinas de estuque. O recém-desenvolvido sistema de bastidores laterais alternados possibilitava a ilusão de profundidade e as frequentes trocas de cena. (BERTHOLD, 2014, p.324)

A ópera, encenada pela primeira vez em Florença em 1594, trazia questões do drama antigo, misturando-se com equilíbrio entre música, poesia e teatro. Os cenários ganharam mais mobilidade com a nova maquinaria cênica – que oferecia mais oportunidades que na Renascença. A cenografia, portanto, trazia a representação dos espaços idealizados, contando com o ilusionismo das perspectivas, sendo que a substituição dos periactos – painéis em madeira – pelos bastidores de pano, traziam mais dinamicidade por serem mais leves (URSSI, 2006).

“Do século XVII em diante houve uma tendência para o gigantismo e esplendor dos cenários” (NERO, 2009, p. 211). A perspectiva em ângulo começou a ser utilizada: ao invés de um ponto de fuga no centro, utilizou-se dois ou mais ângulos laterais nos

cenários. Ainda sobre essa modificação, sabe-se que “um cenário em ângulo ocupa menos espaço que os cenários de perspectiva central, porque as perspectivas laterais fazem os elementos do cenário saírem dos limites do palco, parecendo maiores do que são” (ibid., p. 211).

Em relação ao edifício teatral do período, foi seguida a concepção à italiana, com a particularidade de apresentar a planta baixa da plateia em formato de ferradura e andares com camarotes e frisas inclusive sobre o proscênio e o palco. O teatro barroco era um lugar que abrigava, além das artes teatrais, os acontecimentos sociais mais expressivos (URSSI, 2006). Sobre as alterações nos edifícios e cenografia, segundo Danckwardt:

A ideia dos teatros públicos ganhou corpo na Europa setecentista, resultando em espaços que pudessem abrigar os diversos gêneros de espetáculo, e para tal, um palco rico em possibilidades era condição indispensável. As óperas e o desenvolvimento da maquinaria cênica italiana foram levadas para todo o continente por nomes como Torelli, que introduziu os novos dispositivos e configuração de palco. (DANCKWARDT, 2001, p.142)

Giacomo Torelli foi o responsável pela criação de um sistema de alavancas e contrapesos que alterou a dinâmica das mudanças de cenário para um modo instantâneo. Segundo Urssi, “Torelli apresenta uma fluidez do espaço da representação unindo sensibilidade e estética, que mais tarde chamaríamos de barrocas – o fascínio da mudança, o jogo da realidade e da aparência” (URSSI, 2006, p. 40). Cyro del Nero constatou que, com as novas formas e técnicas existentes, “ao final do século XVII não havia unidade estilística, os cenógrafos eram contratados conforme sua especialidade visual, efeitos e habilidades em recriar uma atmosfera específica” (NERO apud URSSI, 2006, p.40).

Figura 10: Festspielhaus, Richard Wagner e Otto Bruckwald. Bayreuth, século XIX - Interior



Fonte: URSSI, 2006, p.43

Com a ópera sendo o grande marco do período barroco, a análise da relação entre o público e o palco, segundo Danckwardt, foi definitivamente afetada com a instituição do arco de proscênio, que estabeleceu uma “separação entre o mundo mágico do palco e a realidade objetiva da plateia”, tornando o público eminentemente receptor (DANCKWARDT, 2001, p.144). Conclui-se que o formato de edifício e seu funcionamento foram consolidados no barroco:

(...) os monumentais teatros de ópera italianos – e europeus, de uma maneira geral – incorporaram-se ao repertório de edifícios com imagem de “(...) *estabilidade, tradição e respeitabilidade cívica*” que após a antiguidade clássica somente eram atributos de objetos arquitetônicos como bancos, igrejas e casas da corte. (CARLSON apud DANCKWARDT 2001, p.145)

1.1.9 Teatro Moderno e o Século XX

O final do século XIX marcou o momento inicial de um considerável desenvolvimento das tecnologias cênicas, sendo utilizadas à serviço do espetáculo. Essas inovações técnicas, porém, encontraram no realismo a utilização de maquinarias e aparatos na cena para remeter ao real, ao homem trivial, em ambientes que remetiam o cotidiano, e não mais à busca pela fantasia (DANCKWARDT, 2001).

A protagonista das novidades dos últimos anos do século XIX foi a invenção da luz elétrica, sendo que “adaptações técnicas foram feitas nos teatros para receber as lâmpadas e a fiação, transformando a caixa de palco em um complexo sistema de cabos, suspensões, contrapesos e equipamentos de controle” (DANCKWARDT, 2001, p.181). Segundo Jean-Jacques Roubine:

A revolução potencial que a iluminação elétrica permite ao menos imaginar enriquece a teoria do espetáculo com um novo pólo de reflexão e de experimentação, com uma temática da fluidez que se torna dialética através das oposições entre o material e o irreal, a estabilidade e a mobilidade, a opacidade e a irisação etc. Em suma, aparece pela primeira vez, sem dúvida, a possibilidade técnica de realizar um tipo de encenação liberto de todas as amarras dos materiais tradicionais. (ROUBINE, 1998, p.23)

Outra inovação técnica importante desse período foi a incorporação do palco plano, sendo que os palcos anteriores eram em rampa. A inclinação do formato antigo de palco dificultava a interação dos atores com o espaço e movimentação dos cenários, que eram construídos em prumo vertical, sendo que o fundo do palco tinha altura menor que a boca de cena. O novo palco se adaptava melhor às possibilidades de mobilidade cênica que eram exigidas para os novos tipos de representação que vinham surgindo, como o emergente drama naturalista (DANCKWARDT, 2001).

A penetração do ator no espaço do cenário (...) introduziu a necessidade de espaços de movimentação de atores e cenários nas laterais e fundo do palco, em áreas hoje denominadas “coxias”, que operam como interface entre camarins, oficinas, guarda cenários e tantos outros espaços que dão suporte para a encenação. (ibid, p.179)

No início do século XX, os questionamentos sobre o espetáculo no palco italiano tiveram forte expressão. Foram pensadas as possibilidades de utilização “seja através de tentativas de modificar o espaço interno dos teatros construídos dentro dessa convenção, seja procurando descaracterizar a prática tradicional” utilizando o espaço entendendo e modificando suas limitações (ROUBINE, 1998, p.94).

No entanto, toda essa “revolução espacial” permanece mais no discurso que, efetivamente, na prática, e o palco italiano ainda é plenamente usado e melhorado. Contudo, é digno de destaque que três séculos depois do seu surgimento, o palco italiano deixava de ser encarado como estrutura inerente à própria ideia de teatro, sendo este mais um passo no caminho evolutivo da espacialidade teatral. Deixa de ser um cânone e sua evolução, ou mesmo superação é natural, uma vez que a linguagem da encenação teatral deve estar em dia com as demandas do indivíduo de sua época. (RODRIGUES, 2008, p.34)

Os anos que seguiram demonstram uma pluralidade de pensamentos e teorias em relação à linguagem das artes cênicas e dos edifícios ou espaços que as abrigam. O século XX foi um período de grandes e novas ideias e pensamentos, que tiveram início com questionamentos em relação ao que estava sendo produzido:

Esse esforço de transformação e de realismo do teatro naturalista da segunda metade do século 19 ganha força a partir do século 20 e da revolução socialista de 1917, a partir da qual houve uma mudança de pensamento por parte de alguns encenadores. Em nome da liberdade teatral e conscientes da segregação social existente na sociedade burguesa, questionou-se o fazer teatral hegemônico: a ilusão, a incompreensão da realidade e a separação entre artistas (a elite) e plateia (o povo) foram os pontos mais criticados. Bertold Brecht já não acreditava que o espaço físico de um teatro à italiana fosse capaz de abrigar a cena moderna. Seguidor do socialismo marxista, Brecht e Adolphe Appia lideraram a busca por um novo fazer teatral. (ZILIO, 2010, p. 164)

“Os princípios da renovação do teatro moderno iniciaram-se com o suíço Adolphe Appia” (URSSI, 2006, p.44). O ator, para Appia, era o mensageiro de toda a ação dramática, sendo assim, na tentativa de modificação da caixa italiana, “ele propõe uma nova hierarquia dos elementos teatrais, situando em primeiro lugar o ator, depois vindo a cenografia e, só então, a iluminação” (RAMOS, 2015, p.4). O diretor, cenógrafo e iluminador “defendia cenários emblemáticos, simbólicos e plenos de significados, nos quais o senso de lugar deveria ser sugerido, permitindo a participação do espectador na materialização daquilo que não era visível” (DANCKWARDT, 2001, p.183).

Com a nova visão de Appia, o pensamento espacial e principalmente cênico foi alterado e a utilização dos painéis com desenhos em perspectiva estavam superadas, já que dificultavam a ação do ator e sua utilização plena do palco (URSSI, 2006).

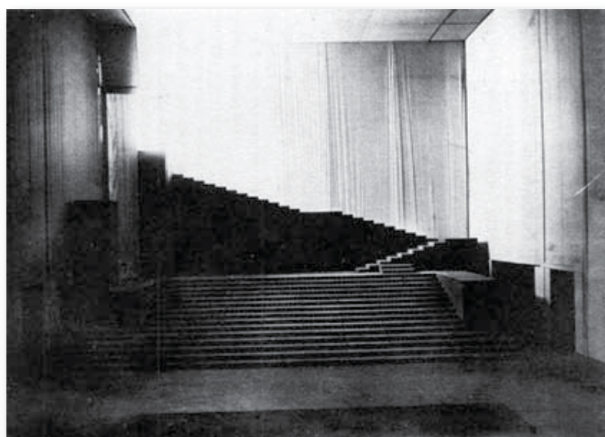
(...) assim os painéis tornaram-se arquitetura de volumes e planos sugerindo lugares cênicos e a atmosfera foi definida pelas novas possibilidades da iluminação elétrica dispensando a pintura e o *trompe l'oeil* como suporte. (...) Suas experiências cênicas devolveram ao ator seu espaço primordial de atuação, passando de uma prática meramente mimética para a construção formal e abstrata, predominantemente simbolista, um lugar de significados. Appia projetou novas relações entre o espaço e o intérprete, a partir da constatação de que a cenografia tradicional em duas dimensões apresentava-se em desarmonia com o volume tridimensional do corpo dos atores. (URSSI, 2006, p.45-46)

Figura 11: Adolphe Appia, 1909, Modelo.

Figura 12: Adolphe Appia, Orfeu e Eurídice, 1912



Fonte: URSSI, 2006, p.46



Fonte: URSSI, 2006, p.46

Appia executava a criação de espaços rítmicos, utilizando de volumes, escadas e planos, luz e sombra, o cenógrafo colocava em prática a supressão da representação descritiva, utilizando-se de formas puras para a criação de uma abstração por meio do público. “Estes novos conceitos espaciais trouxeram para o espetáculo cênico a reflexão sobre a construção dos significados, a sugestão em vez de realidade, o símbolo em vez da imitação” (URSSI, 2006, p.46-47). Segundo Cyro Del Nero: “o que ele propõe, em última análise, é um edifício teatral e uma cenografia que tenham por palco o mundo todo, e que sirvam a qualquer espetáculo” (NERO, 2009, p.223).

Edward Gordon Craig, contemporâneo de Appia e inspirado pelo mesmo, trouxe as novas formas de pensar e executar a cena teatral. Se diferenciou, porém, ao definir sua linguagem como uma arte do espaço e do movimento, e não do ator ou dramaturgo. Ele levava em consideração a plástica do corpo humano em relação ao cenário e ao espaço da cena, mas considerava o ator como um super-marionete, colocando o mesmo como mais um elemento da encenação (URSSI, 2006).

A cena iluminada integrou o corpo do ator, tornou o espaço fluido e o tempo elástico definindo novas atmosferas cênicas. O espaço simbolista, mais que a perspectiva pictórica e a caixa cênica italiana poderia produzir, capturou o olhar moderno pela inclusão das sensações luminosas, cromáticas e espaciais, dando à cenografia características mais próximas da concepção arquitetônica. (...) Gradualmente foram definindo-se as características do teatro moderno, a coexistência de um desejo de ruptura e a possibilidade de mudança somando-se a descoberta da iluminação elétrica e a negação das teorias e fórmulas superadas deram condições para a nova transformação cênica. (ibid, p.49)

Com a revolução do pensamento cênico, a arquitetura dos edifícios teatrais também passou por diversos momentos essenciais de tentativas de modificação e melhoria dos espaços, em experimentações que trariam novas relações e funcionalidades. Vários dos projetos, porém, não foram construídos, por não contarem com as técnicas necessárias no momento, mas definitivamente influenciaram e influenciam até a atualidade o pensamento arquitetônico teatral. Segundo Rodrigues (2008), um dos projetos mais relevantes foi feito em 1927, por Walter Gropius, para o Teatro Total, para o diretor teatral Erwin Piscator.

A proposta de Gropius era de um edifício, ligeiramente ovalado, que possuía a flexibilidade de converter seu auditório em três formas: palco italiano, arena e palco projetado. Ainda existia um palco periférico que poderia contar com o público envolvido na ação (RODRIGUES, 2008). Assim, o Teatro Total oferecia mais possibilidades, diminuindo as limitações que poderiam existir vindas do edifício:

Os múltiplos espaços que se integravam, a reversibilidade e a possibilidade de deslocamentos da cena, tornando-a cinética, além do uso de tecnologias inovadoras funcionariam como recursos para a criação do evento, bem como proporcionariam uma experiência diferenciada tanto para atores quanto para o público. Combinados, elementos e efeitos transformariam o espaço cênico em algo de fato tridimensional, onde o público por vezes encontra-se dentro ou fora da cena. Com isso, Gropius pretendia eliminar o efeito de bidimensionalidade que o teatro tradicional produzia ao emoldurar a cena na caixa do palco. (ibid, p.40)

No século XX, trazendo para a realidade do Brasil, um exemplo marcante de edifício teatral que traz uma quebra de paradigmas e inclui um pensamento sobre novas formas de criação e utilização espaciais foi o Teatro Oficina. Sede do homônimo grupo do diretor José Celso Martinez Correa, um antigo teatro passou por reformas do engenheiro arquiteto Joaquim Guedes, após um incêndio teve sua reconstrução feita pelos arquitetos Flávio Império e Rodrigo Lefevre, que pela situação econômico-política do país foi levado às ruínas. Após tombamento pelo Estado de São Paulo, o edifício foi reerguido tendo seu projeto realizado pela arquiteta Lina Bo Bardi (RODRIGUES, 2008).

O conceito principal do projeto era a ideia de rua, contendo sua forma definitiva “um palco longitudinal, uma grande passarela, com trechos em rampa, que atravessa todo o prédio, margeado pela plateia, que se dispõem em andares de galerias construídas com tubos desmontáveis, semelhantes a andaimes” (ibid, p.59).

Permitindo ao espectador uma visão do espetáculo simultânea à da cidade, o vidro na parede do teatro que fica de frente para uma parte de uma das arquibancadas revela o viaduto do Minhocão, provocando no espectador a capacidade de estar fora do espaço teatral, ainda que permanecendo dentro dele. Portanto, o espaço do Oficina se opõe ao espaço dramático tradicional, caracteristicamente metafórico. A arquiteta induz o espectador a interagir com a realidade urbana e com a cena por meio da parede envidraçada. (...) Nesse sentido, o espectador não pode se esquecer da presença de um acontecimento ficcional devido a uma arquitetura que destrói a ilusão de realidade, porém, enfatiza que o espetáculo ao qual o espectador está assistindo, o integra ao mundo que está logo ali fora. (LIMA, 2008, p.4)

O Oficina tem uma contribuição essencial para o pensamento da cena, apesar de não ser um espaço mutante ou polivalente. Ele carrega consigo formas diferentes de relação entre o público e a cena e, principalmente, “estabelece um diálogo particular com o urbano a partir do momento em que transpõe uma das experiências da rua para o lugar teatral” (RODRIGUES, 2008, p.62).

Nos séculos anteriores, como visto, poucos foram os momentos em que mais de um tipo de edifício teatral ou configuração cênica coexistiram simultaneamente em uma mesma sociedade. No século XX esses parâmetros mudaram com uma grande pluralidade tipológica (DANCKWARDT, 2001). Segundo Nelson José Urssi: “o século XX viu um ritmo de mudanças sem paralelos: tecnológicas, sociais, econômicas e demográficas. O teatro desenvolveu várias funções sociais, políticas e estéticas” (URSSI, 2006, p.65). Todas essas alterações contribuíram para o surgimento de um teatro contemporâneo que valoriza a pesquisa e novas formas e linguagens para as artes e edifícios teatrais, em um tempo em que as complexidades e necessidades – em todos os aspectos possíveis - se alteram de forma cada vez mais rápida.

1.2 Presente e Futuro

1.2.1 Teatro Contemporâneo

Novas tecnologias, meios de comunicação, anseios e necessidades sociais, dentre muitos fatores, trazem a necessidade da criação de novas configurações espaciais, adaptação das linguagens e relações entre público e cena no teatro contemporâneo.

Em meio à esta demanda conceitual por resultados arquitetônicos que atendam à este ou aquele (ou mesmo vários) entre os diversificados e específicos modos de representação, os arquitetos encontram-se frente à necessidade de uma adoção tipológica que preceda as primeiras posturas de projeto e que responda espacialmente ao relacionamento palco-plateia almejado. (DANCKWARDT, 2001, p.192)

O teatro, dentro dessas condições, desprende-se da exclusividade anterior para com o edifício clássico e se entrega a espaços heterogêneos, cotidianos, que podem acontecer desde a caixa preta à realidade não emoldurada do dia-a-dia (RODRIGUES, 2008).

A encenação funda-se na justaposição de elementos atuantes diversos e na sua espacialização, constituindo uma tipologia própria onde os processos de constituição das tramas e sentidos e significados acontecem, conformando um espaço polissêmico. A experimentação dos sentidos presentes no espaço ocorre das mais variadas maneiras, pois está permanentemente vinculada à relação estabelecida entre o espectador e o evento. (ibid, p.68)

O projeto arquitetônico para teatros ainda parece encontrar na investigação das tipologias pré-existentes uma metodologia adequada, afinal, os conhecimentos e experiências das linguagens teatrais encontram-se apresentados nas configurações espaciais básicas existentes (DANCKWARDT, 2001). Porém, este método pode ser contestado, como por Alan Colquhoun:

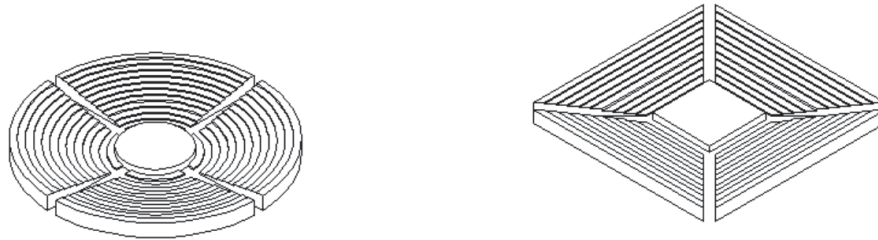
Muitas pessoas acreditam – não sem razão – que os métodos intuitivos de projeto tradicionalmente usados pelos arquitetos são incapazes de operar com a complexidade dos problemas a serem resolvidos e, sem afiadas ferramentas de análise e classificação o designer tende a voltar a prévios exemplos para a solução de novos problemas – em soluções tipológicas. (COLQUHOUN apud DANCKWARDT, 2001, p.192)

Para Danckwardt (2001), os espaços utilizados pelo teatro contemporâneo baseiam-se nas experiências anteriores, podendo conter variações, miscigenações e modificações. O autor seleciona cinco principais tipos: o Palco de Arena, o Palco Avançado, o Palco Aberto, o Palco de Proscênio e o Palco Múltiplo. Cada tipo citado traz consigo suas necessidades particulares, dificuldades e, principalmente, seu desejo próprio de relação para com a encenação e com o público. Todas as tipologias espaciais, no entanto, trazem características das pré-existentes, de um modo geral as modificando tecnicamente, adaptando as novas tecnologias. A flexibilidade dos edifícios, muito presente na contemporaneidade, é colocada por Iain Mackintosh da seguinte maneira:

Uma ação cênica, portanto pode desenvolver-se em qualquer espaço, mas um edifício teatral, mesmo vazio e completamente escuro, é reconhecido como ambiente capaz de transformar-se nisto ou naquilo, bastando para tal apenas um ator e um espectador. Este é o verdadeiro edifício flexível,

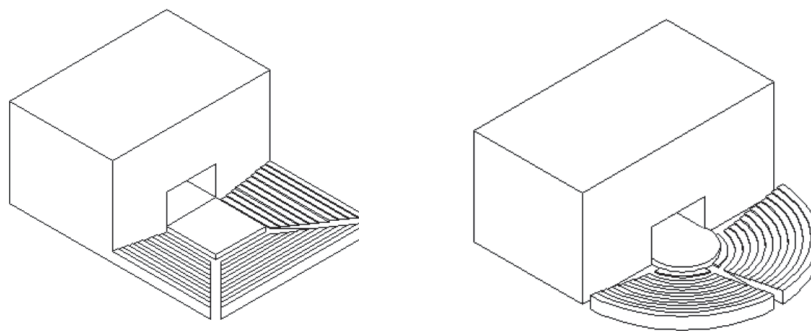
centrado na ideia de suporte incondicional à ação cênica, a denominada caixa preta, um espaço dotado de recursos técnicos a partir dos quais qualquer forma de relação palco-plateia é viável. (MACKINTOSH apud DANCKWARDT, 2001, p.230)

Figura 13: Palco de Arena



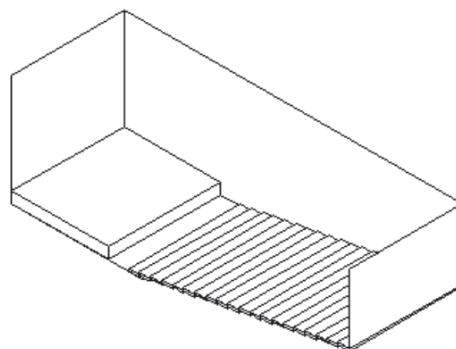
Fonte: DANCKWARDT, 2001, p.194

Figura 14: Palco Avançado



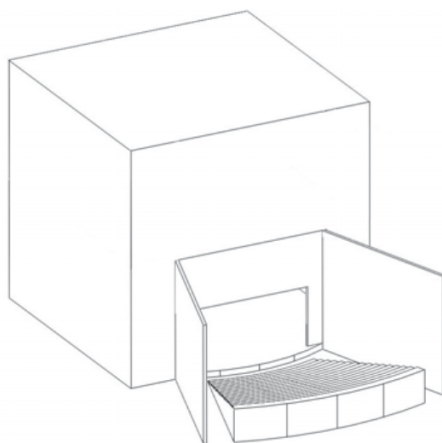
Fonte: DANCKWARDT, 2001, p.203

Figura 15: Palco Aberto



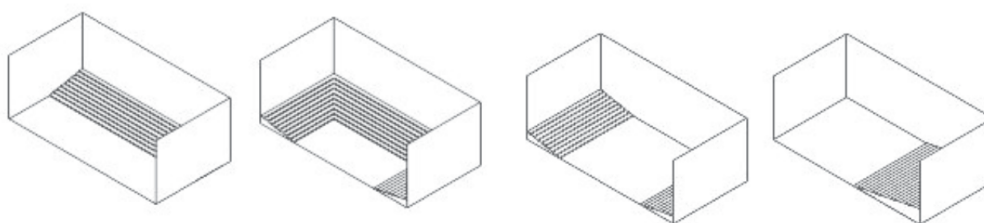
Fonte: DANCKWARDT, 2001, p. 210

Figura 16: Palco de Proscênio



Fonte: DANCKWARDT, 2001, p. 218

Figura 17: Palco Flexível



Fonte: DANCKWARDT, 2001, p. 227

O teatro contemporâneo revela novas necessidades e, segundo Renato Cohen, “baseado em experimentações das artes plásticas e em conceitos da arquitetura moderna de uso do espaço público, propõe-se uma cena do deslocamento dos espaços tradicionais” (COHEN apud RODRIGUES, 2008, p.68). Rodrigues explica que Cohen define o chamado *teatro do environment*, no qual os artistas se deslocam dos edifícios tradicionais de teatro e utilizam-se de espaços múltiplos alternativos, dando a eles um novas circunstâncias, com diferentes possibilidades de experimentação, leitura espacial e participação do público na encenação.

As relações clássicas de representação são subvertidas e a separação entre cena e público, antes estática, dinamiza-se, por vezes desaparece, inserindo o espectador dentro da quarta parede e aumentando sensivelmente os aspectos da teatralidade. Abandona-se a contemplação distanciada como fundamento da recepção e o público torna-se participador (co-autor) do evento na medida em que assume uma postura mais ativa, experimentando e, em alguns casos, confrontando-se com a cena. (RODRIGUES, 2008, p.68)

Nesse sentido, uma das opções relevantes é a utilização do espaço público, da vida cotidiana. Porém, segundo Rodrigues, “lidar com estes espaços no processo de

definição da cena exige um intenso exercício semântico no intuito de definir como o espaço apropriado atuará no todo do evento” (RODRIGUES, 2008, p.69). O sentido preexistente do lugar deve ser levado em consideração em relação ao novo contexto que ali será proposto. Segundo Cohen:

Em relação à localização, fisicalização do espaço-tempo da encenação, podemos nomear uma cena do deslocamento – o teatro do environment – apropriação do espaço urbano, dos contextos cotidianos, a partir do efeito da espetacularidade do mundo e do espalhamento da artisticidade enquanto olhar estetizante. (COHEN apud RODRIGUES, 2008, p.69)

Em relação à cenografia, em meio à tanta dinamicidade que o teatro contemporâneo trouxe, uma nova concepção deve ser pensada. O cenógrafo passa a ser o criador de um espaço que vai conduzir toda uma situação, uma ideia (RODRIGUES, 2008). Surge assim o conceito de arquiteto cênico, que vai trabalhar a “construção em profundidade”. Segundo Gerd Alberto Bornheim, “o arquiteto cênico trabalhará não só o cenário, ou o palco, mas o lugar teatral que, pode ser a sala, bem como o edifício teatro como um todo, a praça, a rua” (BORHNHEIM apud RODRIGUES, 2008, p.70).

Deixa de ser o cenógrafo e passa a ser considerado um arquiteto cênico por que não constói apenas fundos ou molduras, mas ambientes onde as personagens vivem a peça. O arquiteto cênico pode contentar-se com alusões, ou seja, sugestões de algo que não aparece na cena. (...) Seus cenários narram, não só ilustram a cena, podendo ser considerados um personagem contribuindo, de maneira particular e de suma importância, para todo o evento. (RODRIGUES, 2008, p.71)

Os espetáculos e a cenografia, atualmente, utilizam-se de vários tipos de imagens para seu estabelecimento. Segundo Picon-Vallin, “a ampliação de nossa experiência, graças às tecnologias digitais, implica na existência de uma nova condição sensorial, independente de qualquer simbolização e de qualquer elaboração imaginária” (PICON-VALLIN, 2009, p.329). A autora diz que a realidade atual é ao mesmo tempo vivida e visual, a tornando assim híbrida. Em relação às tecnologias, o teatro contemporâneo tem a vantagem de contar com tantas referências ao longo dos séculos que, para a autora: “é quando tradição e inovação se encontram em cena que os efeitos são mais poderosos” (ibid, p.329). A utilização de projeções e as relações entre o teatro e as artes visuais se torna cada vez mais frequente, sendo que elas são utilizadas da seguinte forma:

Trata-se de confundir, preocupar, desestabilizar o espectador, retomando o papel antigo do teatro que é o de propor enigmas, fornecer a energia para afrontá-los, e de acionar a dupla animado/inanimado. (PICON-VALLIN, 2009, p.330)

Apesar dos avanços nas tecnologias visuais, na contemporaneidade, o teatro tem, muitas vezes, deixado o visual em segundo plano para se tornar uma experiência mais profunda dos sentidos e da consciência (RODRIGUES, 2008). O espaço se tornou ainda mais um dos protagonistas das artes cênicas, sendo agora intrinsecamente ligado em seus conceitos aos seus significados culturais e visuais. As experimentações se mostram muitas vezes como uma parte essencial do teatro no tempo em que vivemos:

O teatro contemporâneo evolui de modo realmente caótico, cheio de contradições a toda ordem, aberto a todos os caminhos possíveis e mesmo impossíveis. Jamais houve na história do teatro um período tão permissivo em todos os sentidos imagináveis: parece que estamos instalados em um imenso laboratório experimental. (BORNHEIM apud DANCKWARDT, 2001, p.232)

A cenografia tomou uma proporção muito maior no teatro contemporâneo, ao conceber não só a ambientação para o enredo a ser narrado, mas também como parte importante na concepção das atmosferas que vão conectar – emocional e fisicamente – o público e a cena. Sendo assim, para Urssi, “sem dúvida criar a cenografia destes novos tempos é gerenciar conflitos e necessidades, mas antes de tudo compreender o novo pensamento espacial que o ser humano vem construindo com as novas tecnologias” (URSSI, 2006, p.75). O espaço cênico e teatral modificaram-se, saindo da bidimensionalidade para abraçar uma maior profundidade – de signos, metáforas, e espaços – aproximando assim a cena do público e promovendo uma maior integração entre seus contextos (RODRIGUES, 2008).

2. Ato II - Espaços e Atmosferas

A arquitetura e o urbanismo são ciências que estudam como alterar ou preservar o ambiente natural para a vivência humana. Para Bruno Zevi (1996), o protagonista de todo o trabalho e conhecimento aplicado nesses campos é o espaço. A palavra espaço pode trazer diversos significados e leituras, muitos dos quais serão abordados ao longo do presente capítulo, principalmente levando em consideração a dinâmica entre o espaço físico, construído, e o espaço sendo visto por um viés humano, filosófico e social, nas relações intra e interpessoais entre os seres humano e os lugares onde habitam em seus cotidianos.

As correspondências físicas e emocionais, que muitas vezes se correlacionam, que os espaços podem propor e causar nas pessoas, levando em consideração todos os sentidos existentes no ser humano, são reflexo e prova das denominadas atmosferas. Na visão de Peter Zumthor (2009), ao se adentrar em um edifício e ver um espaço, uma atmosfera é transmitida e isso pode ser sentido rapidamente. Zumthor diz que, ao experimentar um espaço, “existe algo em nós que comunica imediatamente conosco. Compreensão imediata, ligação emocional imediata, recusa imediata” (ZUMTHOR, 2009, p.13). O arquiteto tem um entendimento sobre a arquitetura muito voltado para as conexões que podem ser estabelecidas. Em sua opinião: “qualidade arquitetônica só pode significar que sou tocado por uma obra” (ibid., p.11).

As temáticas previamente citadas serão abordadas nesse capítulo, primeiramente de forma a trazer um entendimento mais geral sobre as discussões e apontamentos existentes entre autores relevantes. Com esses conceitos e relações estabelecidos, o estudo será então direcionado para os temas do espaço cênico, abordando suas atuações tanto em edifícios teatrais quanto na cenografia. O objetivo do capítulo é dominar melhor a complexidade e os desafios que envolvem a compreensão, concepção e utilização dos espaços e atmosferas nas artes cênicas e performáticas, afinal, segundo Merleau-Ponty (apud OKAMOTO, 2002, p.145): “o espaço não é objeto de visão, mas objeto de pensamento.” Juhani Pallasmaa reitera esse pensamento ao dizer: “o espaço arquitetônico é um espaço vivenciado, e não um mero espaço físico, e espaços vivenciados sempre transcendem a geometria e a mensurabilidade” (PALLASMAA, 2011, p.60).

2.1. Arquitetura Vivenciada

O espaço se mostra como protagonista não só da profissão do arquiteto e urbanista, mas da vida do ser humano. As pessoas habitam espaços cotidianamente, e se conectam aos mesmo por meio dos sentidos, sendo que, segundo Yaari (apud OKAMOTO, 2002, p.114): “os sentidos que dão ao homem o conhecimento interior e exterior, aqueles que lidam com a relação com o mundo exterior, e, finalmente, aqueles que lidam com a sensação de si no mundo”. Para Jun Okamoto (2002), são os sentidos que promovem a interface do ser humano com a realidade, sendo essa realidade composta pelos espaços. Na visão de Krech e Crutchfield:

A primeira coisa que observamos em nossos mundos é seu caráter espacial. Nós, seres humanos, vivemos num espaço de três dimensões e achamos difícil imaginar um mundo sem essas características. Somos, basicamente, até em nossa constituição biológica, animais espaciais. (KRECH; CRUTCHFIELD apud OKAMOTO, 2002, p.115)

A dinâmica do estudo e conformação dos espaços aparece ao se relacionar o espaço físico, dimensional, com o espaço existencial. As interdependências entre esses conceitos são objetos de análise por meio de arquitetos, filósofos, sociólogos e muitos outros profissionais. Para Christian Norberg-Schulz:

O conceito de “espaço” certamente não é novo na teoria da arquitetura, mas pode ter muitos significados. A literatura corrente distingue dois usos: o espaço como geometria tridimensional, e espaço como campo perceptual. Entretanto, nenhum deles é satisfatório, porque são abstrações a partir da totalidade intuitiva tridimensional da experiência cotidiana, que podemos chamar de “espaço concreto”. (NORBERG-SCHULZ, 2013, p. 449)

Ao se falar de espaço na linguagem da arquitetura, um outro conceito sempre deve vir atrelado, o tempo. Okamoto (2002) afirmou que os sentidos espaciais e temporais encontram-se interligados, citando que Einstein ao dizer que sempre que houver um, o outro também irá existir. Os edifícios só existem para e se forem vivenciados, afinal, como afirmou Zumthor: “a arquitetura é certamente uma arte espacial, é o que se diz, mas a arquitetura também é uma arte temporal. Não a vivo apenas num segundo” (ZUMTHOR, 2009, p.43). O arquiteto Juhani Pallasmaa complementa e reitera esse pensamento ao dizer:

A arquitetura é nosso principal instrumento de relação com o espaço e o tempo, e para dar uma medida humana a essas dimensões. Ela domestica o espaço ilimitado e o tempo infinito, tornando-o tolerável, habitável, e compreensível para a humanidade. Como consequência dessa interdependência entre o espaço e o tempo, a dialética do espaço externo e interno, do físico e do espiritual, do material e do mental, das prioridades inconscientes e conscientes em termos de sentidos e suas funções e interações relativas tem um papel essencial na natureza das artes e da arquitetura. (PALLASMAA, 2011, p.17)

Ao integrar o tempo nos conceitos de experimentação do espaço, os sentidos de movimento e ação são incorporados como fundamentais para absorver e viver as atmosferas espaciais. Na visão de Simonds: “a percepção da realidade física não pode escapar à qualidade do movimento. A cada entendimento do fato espacial, o significado da extensão ou distância envolve a noção do tempo – a fusão espaço/tempo é que é o movimento” (SIMONDS apud OKAMOTO, 2002, p.148). Para Bruno Zevi (1996) o fenômeno da movimentação do homem pelo edifício gera diferentes e sucessivos pontos de vista, o que o autor chama de “quarta dimensão”, que é exatamente a combinação do espaço com o tempo, conferindo à arquitetura sua realidade integral.

Como o arquiteto vai analisar e incorporar o movimento na relação espaço-homem é uma questão importante, que deve ser levada em consideração no processo de concepção. Peter Zumthor (2009) trata do assunto ao dizer que analisa os pólos de tensão, a partir da imaginação das possíveis movimentações pelo edifício. O arquiteto acredita ser importante levar em consideração uma certa dose de liberdade, utilizando-se da sedução para administrar a vivência do homem no espaço, ao invés da simples condução. Nas palavras do autor:

Tenho de dizer que isto é um dos meus maiores prazeres: não ser conduzido, mais sim poder deambular – *drifting*, sim? É assim que me encontro numa viagem de descoberta. Como arquiteto tenho de ter cuidado para que não se torne um labirinto, pelo menos, se assim eu não quiser. E depois volto a introduzir orientação, faço exceções, como vocês todos sabem. Conduzir. Seduzir. Largar, dar liberdade. (ZUMTHOR, 2009, p.45)

A sedução citada por Zumthor pode ser proposta de diversas formas. A relação dialética existente entre o interior e o exterior é um fator que pode incorporar muitas peculiaridades, como novos ângulos, pontos de vista, ao esconder ou permitir conexões espaciais que vão influenciar tanto em questões físicas quanto perceptivas por meio dos usuários de um determinado edifício. É interessante notar as camadas existentes nas tensões do interno-externo, como nas palavras de Gaston Bachelard:

O exterior e o interior formam uma dialética de esartejamento, e a geometria evidente dessa dialética nos cega tão logo a introduzimos em âmbitos metafóricos. Ela tem a nitidez crucial da dialética do *sim* e do *não*, que tudo decide. Fazemos dela, sem o percebermos, uma base de imagens que comandam todos os pensamentos do positivo e do negativo. Os lógicos traçam círculos que se superpõem ou se excluem, e logo todas as suas regras se tornam claras, O filósofo, com o interior e o exterior, pensa o ser e o não-ser. A metafísica mais profunda está assim enraizada numa geometria implícita, numa geometria que – queiramos ou não – espacializa o pensamento. (BACHELARD, 1993, p.215)

A concepção das atmosferas, conceito totalmente interligado à realização espacial em si, é papel do arquiteto, que deve levar muitos aspectos e todos os sentidos e percepções humanos em consideração. Materiais, som, texturas, sensações térmicas, a própria tensão entre interior e exterior, o jogo entre público e privado, harmonia, consciência corporal e movimentação são alguns dos pontos importantes a serem considerados (ZUMTHOR, 2009). Tudo isso para conceber lugares únicos, que vão tocar e ser tocados por seus usuários. O espaço interno, nesse sentido, é o que deve ser pensado e decupado ao máximo afinal, segundo Zevi:

A definição mais precisa que se pode dar hoje de arquitetura é aquela que tem a consciência do espaço interno. A arquitetura bela é aquela que tem um espaço interno que nos atrai, nos eleva, nos subjuga espiritualmente; a arquitetura feia é aquela que tem um espaço interno que nos deprime e nos afasta. Mas o importante é estabelecer que tudo o que não tem espaço interno não é arquitetura. (ZEVI apud OKAMOTO, 2002, p.149)

Norberg-Schulz também reflete sobre o tema ao dizer que a totalidade das coisas concretas existentes em um espaço - material, textura, forma, cores – estabelecem “uma ‘qualidade ambiental’, que é a essência do lugar. Em geral, um lugar é dado como esse caráter peculiar ou ‘atmosfera’” (NORBERG-SCHULZ, 2013, p.445). O autor ainda traz para a discussão o conceito de “caráter”, que é indicado pela constituição de forma e matéria do lugar. O caráter é mais abrangente que o espaço, pois determina uma atmosfera geral e também a forma e substância concretas dos elementos espaciais. Para ele, “Toda *presença* real está intimamente ligada ao caráter.”

Okamoto analisa que, muitas vezes, damos mais importância às formas que ao espaço interior. Porém, considera errada essa atitude, pois “no espaço entre as coisas é que nos movimentamos, atuamos, vivemos” (OKAMOTO, 2002, p.155). Segue dizendo que, assim “o espaço, onde se realiza a existência tanto social como individual passa a ter importância no processo de projeção”. Ainda completa seu pensamento:

A criação do espaço arquitetônico é a criação do espaço vivencial, tanto para o indivíduo quanto para o meio social, onde está em permanente deslocamento de uma atividade para outra. Para criá-lo, utilizam-se os sentidos perceptivos, os sistemas visual, auditivo, tátil, cinestésico. Mas, além do espaço perceptivo e do movimento, existe a dimensão do espaço simbólico pleno de proposições e juízos de valor, criado pelo homem, no qual vive deslocando-se de um lado para outro. É sentir o espaço, pensar o espaço, mover-se no espaço, é vivenciar o espaço. (ibid., p.150)

Em medidas mais práticas, a fim de permitir as funções de forma descontraída e livre das por parte das pessoas, um espaço mínimo de movimentação deve ser considerado. A ideia é permitir fluidez e conforto para a atuação e vivência, sendo esse denominado

“espaço cinestésico”, por ser onde o sentido da cinestesia está presente (OKAMOTO, 2002). No mesmo campo de estudos, o conceito de proxemia foi determinado por Hall:

A proxemia foi o termo que criei para me referir às observações e teorias inter-relacionadas, relativas ao uso que o homem faz do espaço como elaboração especializada da cultura. (HALL apud OKAMOTO, 2002, p.166)

Com o espaço cinestésico e o sentido proxêmico sendo utilizados, entende-se a atuação e lugar do homem no espaço, a escala humana e o corpo como elemento são analisados e postos em prática. Assim, leva-se em consideração as relações aplicadas em conceitos como o espaço íntimo, espaço pessoal, espaço social e espaço público. A não-previsão desses conceitos no momento do projeto arquitetônico pode ocasionar “restrições aos movimentos do indivíduo, que podem se tornar cansativos e desgastantes” (OKAMOTO, 2002, p.161).

O respeito pelo processo inteiro do projeto espacial, e seu devido tempo, é incorporado por Zumthor (2009) como uma forma de harmonia. Em sua opinião, os elementos devem ser trabalhados não levando a forma como protagonista, sendo que é mais importante pensar em todas as outras coisas: som, materiais, construção, anatomia, etc. Além disso, a harmonia é integral quando o lugar, a utilização e a forma fazem sentido como um todo. O arquiteto conclui dizendo que “se o trabalho for feliz, muitas vezes toma uma forma que me surpreende e do qual penso: nunca, nunca me teria ocorrido, no início, que isto ficaria assim” (ZUMTHOR, 2009, p.70).

Os materiais e todos as suas características são essenciais para o momento de concepção de um espaço interessante, integrado a uma atmosfera exclusiva. Para Zumthor (2009), um material oferece muitas possibilidades, e a combinação de vários resultam em uma composição de algo único. A escolha dos materiais vai ser notada e sentida de diversas formas pelo homem, como o modo de reverberação do som, que mede o espaço e torna sua escala compreensível (PALLASMAA, 2011). Além disso, a sensação tátil e térmica é altamente influenciada pois, para Pallasmaa: “nossa pele acompanha a temperatura dos espaços com precisão infalível; a sombra fresca e revigorante de uma árvore ou o calor de um lugar ao sol que nos acaricia se tornam experiências de espaço e lugar” (ibid., p.55) Esses elementos afetam também ao olfato, assim:

Um cheiro específico nos faz reentrar de modo inconsciente um espaço totalmente esquecido pela memória da retina; as narinas despertam uma imagem esquecida e somos convidados a sonhar acordados. O som faz os olhos

se lembrarem. “A memória e a imaginação permanecem associadas.” (BACHELARD apud PALLASMAA, 2011, p.51)

A percepção espacial integral e correta tem sido negligenciada na contemporaneidade. A falta de conexão corporal e o desequilíbrio dos sentidos está favorecendo uma arquitetura com falta de humanismo, sendo que a supremacia da visão e a anulação dos outros sentidos tem tornado o ser humano alienado, isolado em relação ao mundo (PALLASMAA, 2011). A grande relevância da fotografia atualmente, dá muita importância para a bidimensionalidade, e tira a plasticidade dos edifícios e espaços. Sendo assim, “em vez de experimentar nossa existência no mundo, a contemplamos do lado de fora, como espectadores de imagens projetadas na superfície da retina” (PALLASMAA, 2011, p.29).

É responsabilidade dos arquitetos e urbanistas trazer soluções que tentem modificar esse panorama. O espaço deve ser dissecado, pensado, em todas as duas dimensões e significados, para que a arquitetura seja eficaz e cumpra seu real papel para o ser humano e suas sociedades. Um conceito importante a ser levado em consideração é o espaço vazio que, para Okamoto “é pleno de vida. É no vazio que atuamos, No entanto, o vazio não é imaterial e desprovido de significação. Pelo contrário, é cheio de significado e possui grande valor, na medida em que é nesse vazio que se vive” (OKAMOTO, 2002, p.159) As camadas – muitas vezes invisíveis – dos espaços têm suma importância, na medida em que:

Além de sequencial e contínuo, o espaço é texturado, proporcionado, trabalhado para conter todos os estímulos que tocam os nossos sentidos, possibilitando a leitura do espaço simbólico, cujo significado orienta nossas atividades e dá sentido à vivência social. (OKAMOTO, 2002, p.149)

Uma obra de arquitetura deve conter impulsos que possam abrir caminhos para a participação emocional do usuário. A interação com o indivíduo vai refletir sensações corporais, sendo assim, “a arquitetura é a comunicação do corpo do arquiteto diretamente com o corpo da pessoa que encontra a obra, talvez séculos depois” (PALLASMAA, 2011, p.63). O diálogo entre o ser humano, as cidades e os edifícios tem um viés filosófico e social, portanto, “a função atemporal da arquitetura é criar metáforas existenciais para o corpo e para a vida que concretizem e estruturam nossa existência no mundo” (PALLASMAA, 2011, p.67).

O mundo ocidental está começando a despertar os sentidos negligenciados. Essa percepção reflete uma “uma insurgência tardia contra a dolorosa privação da experiência sensorial que temos sofrido em nosso mundo tecnológico” (MONTAGU apud

PALLASMAA, 2011, p.36). Segundo Pallasmaa, essa conscientização tem afetado muitos arquitetos ao redor do mundo “os quais estão tentando resensualizar a arquitetura por meio de um senso reforçado de materialidade e taticidade, textura e peso, densidade do espaço e da luz materializada” (PALLASMAA, 2011, p.36).

Toda experiência com arquitetura e seus espaços deve ser multissensorial. Os sentidos fundem as noções de espaço, matéria e tempo em uma dimensão única, causando identificação e reconciliação do ser humano com o mundo em que vive. Nesse diálogo, os corpos dos indivíduos tem uma ressonância no espaço que, quando descoberta, provoca prazer e proteção (ibid). O mundo contemporâneo traz a necessidade da reconciliação com todos os sentidos, com a noção de que o tempo e os espaços devem ser experimentados, sentidos, vividos, apreendidos. Não se pode permitir que as conexões humanas, emocionais e espaciais sejam perdidas por falta de noção do quanto elas são importantes. Que os seres humanos consigam se reestruturar para que possam viver todas as oportunidades que o mundo oferece, e esse processo pode e deve acontecer a partir da seguinte noção:

Minha percepção é [portanto] não uma soma de pressupostos visuais, táteis e auditivos: eu percebo de maneira total com todo o meu ser: eu abarco uma estrutura única da coisa, um modo único de ser, o qual fala com todos os meus sentidos ao mesmo tempo. (MERLEAU-PONTY apud PALLASMAA, 2011, p.20)

2.2 Espaço Cênico

Assim como na arquitetura, para a artes cênicas, o espaço é um elemento de suma importância. Tanto para os edifícios dedicados a abrigar as encenações, quanto para a cenografia, os conceitos espaciais e seus estudos são primordiais para configurar, dar suporte e completar a comunicação na arte do teatro – motivo principal de sua existência. Arquitetura, teatro e cenografia: os campos de estudo assim se provam intimamente conectados, e diversos arquitetos levaram seus conhecimentos a respeito do espaço para o teatro (HOWARD, 2015). A relação se mostra tão próxima por todos se apropriarem da mesma substância, afinal “cenografia é o espaço eleito para que nele aconteça o drama ao qual queremos assistir. Portanto, falando de cenografia, poderemos entender tanto o que está contido num espaço quanto o próprio espaço” (RATTO, 2011, p.22).

As possibilidades de estudo e delimitações do espaço quando se fala em teatro ganham ainda mais camadas, por estarem totalmente envolvidas com as múltiplas linguagens que envolvem a arte da encenação. O diretor Peter Brook coloca sua visão ao dizer: “posso pegar um espaço vazio e chamá-lo de um palco deserto. Um homem caminha por este espaço vazio enquanto outra pessoa o observa, e isso é tudo de que se precisa para dar início a um ato teatral” (BROOK, 2015, p.17) A opinião é reiterada e complementada por Gianni Ratto: “O espaço cênico não tem limites: ele se multiplica pela dimensão do texto e de suas personagens. Ele não pode ser medido por metros quadrados ou cúbicos; ele existe – infinito – onde uma palavra de poesia ressoa” (RATTO, 2011, p.36).

Os edifícios com suas funções voltadas para o teatro, principalmente quando se trata da contemporaneidade, devem levar em consideração a diversidade de experimentações e pesquisas que vem ocorrendo. Além disso, os arquitetos devem perceber a linha tênue que existe entre o edifício, seu interior e a própria cenografia, como já foi citada previamente a função do “arquiteto cênico”, que tem seu trabalho voltado para todo o espaço, e não apenas limitado ao palco. Todos os conceitos e relações espaciais já discutidos devem ser levados em consideração e, para Brook (2015), a construção dos teatros deve levar em consideração a relação mais viva possível entre as pessoas. O diretor questiona: “será que a assimetria, ou até a desordem, são mais propícias a isso? Se for este o caso, qual será a regra da desordem?” (BROOK, 2015, p.107). Complementa seu pensamento ao dizer:

Tive muitas discussões que não levaram a nada com arquitetos que constroem novos teatros – tentando em vão encontrar as palavras para comunicar minha própria convicção de que não se trata de bons e maus edifícios: um belo lugar talvez jamais produza uma explosão de vida; ao passo que um salão fortuito pode ser um fantástico lugar de reunião: este é o mistério do teatro, mas na compreensão desse mistério reside a única possibilidade de ordená-lo para formar uma ciência. Em outras formas de arquitetura, há uma relação entre o desenho consciente, articulado, e um bom funcionamento (...) no que se refere aos teatros, porém, o problema do desenho não pode ser tratado logicamente. (BROOK, 2015, p.105)

Os teatros são exemplos de obras arquitetônicas que têm muito potencial para utilizar de forma muito evidente todos os conceitos trazidos pela fenomenologia, percepção ambiental e utilização dos sentidos, pois “o teatro não é simplesmente um lugar para onde você vai, mas um lugar em que você passa por uma experiência” (HOWARD, 2015, p.34). Também esses conceitos têm a possibilidade de serem levados ao extremo metaforicamente e poeticamente, pois estarão envolvidos não só com o espaço arquitetônico, mas também cênico, e “a atmosfera e a qualidade afetam profundamente tanto a plateia como os atores” (ibid., p.28).

Os edifícios teatrais contemporâneos, portanto, tem o dever de se preocupar com todas as camadas espaciais existentes, seja na construção de uma nova obra, ou na intervenção de um espaço – previamente teatral ou não – existente. Segundo Hildy: “edifícios teatrais devem ter a capacidade de se tornar psicologicamente espaços ‘quentes’ ou ‘indiferentes’ dependendo da dramaturgia que está sendo encenada” (HILDY, 2012, p.6). O autor ainda traz o questionamento em relação aos projetos arquitetônicos correntes, ao dizer que não se deve rotular um espaço como “auditório ou sala” em uma planta baixa, para que o arquiteto não corra o risco de não tratar com a devida atenção esta parte do desenho projetual. Segundo ele, deve-se nomear o espaço do público como “a casa”, o que traria um novo olhar em relação aos conceitos e cuidados para com esse espaço. Hildy explica sua opinião ao dizer que:

O espaço ocupado por um público durante a encenação é conhecido como "a casa" para as pessoas de teatro - há uma razão para isso! É certo que esta é uma lição menos tangível e que eu ainda tenho que buscar entender completamente. Mas há algo sobre espaços teatrais bem sucedidos que faz com que cada membro do público se sinta como se pertencesse ao teatro, não importa o quão opulento ou espartano possa ser o esquema da arquitetura de interior, e não importa quão fisicamente confortável ou desconfortável possa ser a qualidade das poltronas dos espectadores. E isso é verdade, não importa que dimensões ou forma possa ter o espaço destinado ao público, ou que tipo de relacionamento este público possa estabelecer com os atores. Como esse sentimento é transmitido para o público é um dos maiores mistérios para se ter uma arquitetura teatral bem sucedida. Ele parece ter pouco a ver com o conforto físico e muito a ver com o que me referi a como conforto social, a sensação de que uma pessoa sabe exatamente como proceder em relação aos que compõem o público em um espaço de inteiração. (HILDY, 2012, p.6)

A relação entre o espaço arquitetônico e o espaço cênico é também baseada nas necessidades da encenação e suas preocupações quanto aos atores, público e as trocas que naquele lugar vão ocorrer. Nesse sentido, a dimensão espacial faz toda a diferença, a partir do momento em que existem espaços mais intimistas e espaços amplos, que podem comprometer a estrutura fundamental do evento teatral. A base da escolha que deve ser feita é a empatia e o reconhecimento da plateia com a cena apresentada. Assim, “a escala empreendida na constituição do espaço cênico deve referir-se à escala do mundo cotidiano real para que se estabeleça uma correspondência mimética e o verossímil seja considerado convincente” (RODRIGUES, 2016, p.94). Apenas dessa forma as transmissões simbólicas e semânticas propostas podem ocorrer, pois:

Espaços com dimensões reduzidas possibilitam a geração de uma experiência cujo caráter é de compartilhamento de “energias”, de pulsões (Lyotard, 1981). Por outro lado, segundo Lehmann (2006), nos espaços de grandes dimensões, empreende-se uma outra dinâmica, baseada em uma percepção fragmentada e indeterminada diante de paisagens de grandes proporções, que possibilitam ações simultâneas e diversos conceitos. (RODRIGUES, 2016, p.94)

O teatro é uma forma de arte inevitavelmente efêmera, ao menos a real experiência teatral, só pode ser vivenciada uma vez em um determinado local. Nas palavras de Brook: “o teatro é sempre uma arte autodestrutiva e invariavelmente escrita no vento. O teatro profissional reúne sujeitos diferentes a cada noite e lhes fala por meio da linguagem do comportamento” (BROOK, 2015, p.27). O espaço escolhido para essa experiência com tempo determinado vem sendo cada vez mais dissecado e experimentado no teatro contemporâneo sendo que, muitas vezes, deve passar por uma ressignificação no momento da encenação. Segundo Rodrigues, nesses casos: “o espaço e o tempo cotidianos são apropriados e superpostos por uma espacialidade e uma temporalidade específicas do evento que definem um lugar e uma ocasião cênicos” (RODRIGUES, 2016, p.92).

Nesse sentido, deve-se entender uma maior experimentação dos espaços urbanos para as apresentações teatrais. No caso, a estrutura teatral se amplia e complexifica. Os elementos inesperados que podem existir ao longo de todo o processo – de produção e apresentação – são um fator importante a ser considerado (RODRIGUES, 2008). A superposição de camadas e ressignificação dos espaços são ainda mais evidentes nos espaços públicos, pois:

O teatro urbano é aquele que constrói seus trabalhos utilizando a força simbólica dos espaços no contexto da cidade e da cultura em que estão inseridos. Este vínculo com o contexto em que se insere diferencia o teatro urbano do teatro tradicional, já que o espaço é incluído como elemento dramático e os diálogos efetivos entre o espaço e o evento abrem outras possibilidades de relação com o público e deste com estes espaços. (ibid., p.16)

Para Lehmann esses casos ocorrem muito quando se trata da reativação de espaços públicos, ou mesmo da apropriação de espaços não necessariamente projetados para abrigar uma encenação teatral. Ocorre a transferência do teatro dos edifícios voltados para suas apresentações, abrindo-se a espaços cotidianos e heterogêneos que “abrangem um espectro que vai desde a caixa preta até o palco emoldurado à realidade ‘não emoldurada’ do dia a dia, que de certa forma definem, acentuam, alienam ou redefinem cenicamente um espaço” (LEHMANN apud RODRIGUES, 2016, p.96). Os espaços urbanos podem estar conectados aos edifícios, em uma relação próxima, como no Teatro Oficina, em São Paulo e, na visão de Howard: “o denominador comum entre arquitetura, instalação e performance é um interesse crescente de muitos arquitetos contemporâneos que enxergam o potencial interior e exterior como parte da síntese do edifício” (HOWARD, 2015, p.35).

2.3 Novas Dimensões e Espacialidades

A tridimensionalidade já é algo comum à percepção cotidiana do indivíduo, e está presente na descrição de volumes e objetos. A questão provocante de outras dimensões vem sendo estudada pela física há algum tempo, sendo que Albert Einstein expôs o tempo como quarta dimensão, unificando espaço e tempo em uma teoria quadridimensional. Há mais de cem anos o teatro já incorporou a cenografia não apenas como um plano decorativo de fundo, mas como um espaço vivenciado que contribui para a encenação, tornando-se praticamente uma das personagens da narrativa. Aplicado à cenografia, o tempo faz com que o desenho do palco se torne um desenho animado, dinâmico, um espaço que se desenvolve junto aos atores em cena (ROLLEMBERG, 2012). Para Peter Brook, a partir desse momento “o cenógrafo pensa em termos de quarta dimensão, a passagem do tempo – não a imagem do palco, mas a imagem móvel do palco” (BROOK, 2015, p.163).

Atualmente a cenografia e seus estudos já abandonaram a tridimensionalidade e adicionaram uma quarta dimensão – o tempo – aqui voltado para o entendimento da movimentação dos atores e elementos no espaço, do ritmo, funcionamento e deslocamentos que podem ocorrer na cena ao longo de uma peça de teatro. Com isso, também se aplica a o trabalho com os múltiplos focos de observação que vem dos espectadores, para quem a encenação é criada e realizada (ROLLEMBERG, 2012). Appia, no final do século XIX, foi um dos primeiros cenógrafos a levar em consideração a quadridimensionalidade e, segundo ele:

Para chegar de um ponto à outro fizemos um esforço, por menor que fosse, que correspondeu às pulsações do nosso coração. As pulsações do nosso coração mediram os nossos gestos. No Espaço? Não. No Tempo. Para medir o Espaço, o nosso corpo tem necessidade do Tempo. A duração dos nossos movimentos mediu-lhe a extensão. (APPIA apud ROLLEMBERG, 2012, p.10)

Para Rodrigues, a “cenografia é um espaço em ação” (RODRIGUES, 2016, p.100). O trinômio espaço/tempo/ação constitui uma única estrutura que carrega é incorporada em todos os outros elementos da representação. “Ele se situa, além disso, na intersecção do mundo concreto da cena (como materialidade) e da ficção imaginada como mundo possível” (PAVIS, 2015, p.139). Assim, um mundo concreto e um mundo possível existem e se mesclam a partir dos elementos visuais, sonoros e textuais da cena (ibid.). A ação é essencial para o entendimento do espaço no teatro, afinal: “o espaço é elástico, emocional e móvel, constantemente alterado pelos próprios intérpretes” (HOWARD, 2015, p.42).

O espaço e suas experiências contam com duas possibilidades principais, entre as quais as teorias em geral parecem alternar. São elas: a concepção do espaço como um vazio que necessita de controle e preenchimento para que se expresse, e o espaço considerado como invisível e ilimitado, ligado aos deslocamentos e trajetórias dos indivíduos que o utilizam, “como uma substância não a ser preenchida, mas a ser estendida” (PAVIS, 2015, p.141). Seguindo a segunda possibilidade, Rollemberg traz um dispositivo criado, denominado “geometral”, que projeta o espaço cênico de forma a abrigar a ação, relacionando o desenvolvimento formal da cena com sua temporalidade, em um desenho que permite e entende as utilizações e marcações de movimentação, utilização e modificação do espaço ao longo da cena. Brook escreveu sobre a importância desse processo:

O que é necessário, porém, é um desenho incompleto; um desenho que tenha clareza, sem rigidez; um desenho que possa ser chamado de “aberto”, em oposição a “fechado”. Essa é a essência do pensamento teatral: um verdadeiro cenógrafo de teatro pensará seus desenhos como sempre em movimento, ação, em relação com o que o ator traz a uma cena em seu desenrolar. (BROOK, 2015, p.162)

O dispositivo vem do pressentimento de que uma forma espacial no teatro, geralmente, está ligada à ideia do movimento, de ocupação, da evolução do trabalho dos atores durante o espetáculo, pretendendo então traçar a cinética, a sequência rítmica do espaço cênico. “Quase como uma imposição de um esquema espacial de uma geometria de um espaço. Captar o que será. Assim, o dispositivo cênico se concentra em traçar o geometral imprimindo a cinética que será vista na cena” (ROLLEMBERG, 2012, p.4). Dessa forma, ocorre uma dilatação da forma e do pensamento espacial, incluindo o ponto de vista do espectador, que também se mostra diversificado, por ocorrer de maneira individual e, portanto, diferente, “a partir da ideia de que o observador, ao possuir a capacidade de transformar o que vê, altera também o espaço” (ibid, p.15). Assim, inclui-se uma nova – chamada de quinta – dimensão, o olhar e a participação do público:

Existe significativa diferença entre o desenho da planta baixa e o esquema revelado pelo geometral. Enquanto a planta baixa se limita a um desenho bidimensional, no qual a tridimensionalidade está representada pelas indicações das cotas de nível e pelas projeções de elementos aéreos, o geometral vai além. No diagrama que propõe, o tempo está implícito. O geometral prevê, no seu traçado, os deslocamentos do ator na cena, o espaço-temporal e ainda, através dele, pressente a sugestão de outra dimensão que existirá a partir da relação com o observador. Assim, o geometral é um plano que propõe dimensões adicionais, revelando que o Teatro se dá em um espaço de multidimensionalidade. (ROLLEMBERG, 2012, p.6)

Ao incorporar o olhar do espectador e a multidimensionalidade, as subjetividades devem ser levadas em consideração, ainda que apenas conceitualmente, no momento da concepção dos espaços cênicos (ibid.). O diálogo estabelecido com os espectadores tornam os mesmos coautores da obra. Logo, apenas olhar não é o bastante, “é fundamental penetrar a obra e experimentá-la em todos os seus pulsos e impulsos, por demais sinestésicos, que dizem ao corpo e à mente. O campo de ação da obra expande-se, e o que antes se limitava ao plano, alcança o espaço” (RODRIGUES, 2016, p.93).

A importância do geometral e das dimensões adicionais citadas é que a cenografia e os espaços cênicos em geral são extremamente dinâmicos, e não levar em consideração todas essas questões pode inviabilizar ou empobrecer uma encenação. Na visão de Peter Brook: “muitas vezes, verifiquei que o cenário é a geometria final da peça, de modo que um cenário errado torna impossíveis muitas cenas, e até destrói muitas possibilidades para os atores” (BROOK, 2015, p.162). Além disso, com esses novos conceitos, reafirma-se a explosão do espaço ocorrido na metade do século XX, expandindo-o ainda mais. O fluxo das linhas de movimento é traçado não apenas no momento de projeto, mas no desenrolar da encenação, e segue para além do momento em que a mesma ocorre (ROLLEMBERG, 2012). Assim, pode ser compreendido o “espírito do teatro”, conceito trazido por Jean Guy Lecat, arquiteto e cenógrafo, que o define como “Algo impregnado no teatro. Como se esse mapa de linhas, suas sensações e percepções fossem desenhados no espaço” (LECAT apud ROLLEMBERG, 2012, p.16).

O autor Patrice Pavis (2015) destaca ainda algumas denominações dos espaços para suas utilizações nas artes cênicas. Ambos contidos e necessários para o estudo das dimensões adicionais, cria uma separação de “espaço objetivo externo” e “espaço gestual.” O primeiro define o espaço visível, geralmente frontal, que pode ser preenchido e descrito. Dentro do espaço objetivo estão o “lugar teatral” – edifício e sua arquitetura, seu entorno e localização na cidade, ou mesmo um local não previsto para encenação, mas utilizado para devidos fins. Também o “espaço cênico”, onde a encenação propriamente dita ocorre, áreas técnicas, coxia e platéia, e o “espaço liminar” – que marca a separação, com maior ou menor nitidez, entre palco e plateia, ou entre palco e coxia.

O conceito trazido de “lugar teatral” também é definido por Neto, ao dizer que este é um lugar “que abriga uma ação, um acontecimento representado ou simplesmente apresentado por indivíduos a outros indivíduos” (NETO, 2012, p.4). Conclui ao dizer que “trata-se de um lugar de exibição, mas igualmente de encontro, de sociabilidade”. Edifícios teatrais são complexos, por conterem uma diversidade de espaços e atmosferas possíveis, portanto, “pode-se afirmar que não se trata, simplesmente, de um teatro, mas certamente de um complexo arquitetônico, um lugar teatral que possui uma organicidade e uma funcionalidade” (ibid., p.4).

A segunda denominação do autor Pavis, de espaço gestual, é a seguinte: “é o espaço criado pela presença, a posição cênica e os deslocamentos dos atores: espaço emitido e traçado pelo ator, induzido por corporeidade, espaço evolutivo e suscetível de se estender ou se retrair” (PAVIS, 2015, p.142). Dentro desse conceito, noções de experiência cinestésica e proxemia são levadas em consideração, além da subpartitura do ator – pontos de referência e orientação no espaço, o terreno dos deslocamentos e marcas espaço-temporais que o ator e seu corpo cobrem, e o espaço centrífugo - que sai do ator para o mundo externo, ou seja, seu corpo prolongado pela dinâmica dos movimentos (ibid.). Nesse sentido, para Adolphe Appia (apud ROLLEMBERG, 2012, p.11): ““Não é mecanicamente que possuímos o Espaço de que somos o centro: é porque estamos vivos: o Espaço é a nossa vida; a nossa vida cria o espaço; o nosso corpo exprime-o”. Ao colocar juntos os conceitos, Rollemberg afirma que “o espaço gestual seria o espaço em potência, enquanto o geométrico, o espaço materializado” (ROLLEMBERG, 2012, p.13). Outra relação foi traçada pela autora:

Podemos aproximar o conceito de espaço gestual com a noção de *site specific*, uma vez que esse lugar ou espaço criado no momento da ação também é único e sempre será outro em diferente momento ou quando se inscreve em outro lugar. O espaço gestual, assim como a obra do *site specific*, não se reproduz, é singular. Mesmo aparentemente repetida a cada apresentação, ao longo de toda a temporada, não é a mesma. O espaço criado é variável na sua ação e na interação dada por todos, incluindo a variável plateia. (ROLLEMBERG, 2012, p.12)

2.4 Espectador e o Olhar Tátil

É no olhar do espectador que está a chave do espaço cênico contemporâneo. E ao olhar, refere-se aqui não apenas à visão, mas ao espaço e as percepções dos indivíduos presentes em encenações teatrais como público. Para Walter Benjamin (apud RODRIGUES, 2016) esta percepção pode ocorrer de dois modos: a recepção

tátil e a recepção ótica, ligados ao recolhimento e à distração. Ao se recolher, baseado em uma contemplação, ainda que estabelecendo uma relação íntima, essa está relacionada a princípios óticos. Já quem permite a distração, o mergulho e envolvimento, é envolvido, moldado e absorve integralmente a obra de arte. Desgranges (apud RODRIGUES, 2016, p.99) considera que a recepção tátil ocorre de forma contrária à contemplação, “pois, ao invés de convidar o espectador a mergulhar na estrutura interna da obra, faz imergir o objeto artístico no espectador, atingindo-o organicamente – daí a noção de tátil”. Como pode-se notar, a partir dos estudos relacionados à arquitetura e espaço expostos previamente, a recepção tátil deve estar sempre identificável na arquitetura.

A cenografia, ao se tratar do espaço cênico e suas recepções e percepções, tem um grande papel. A leitura do público vai acontecer de acordo com os estímulos espaciais introduzidos na cena, ocorrendo de forma gradual, em um processo contínuo. A cenografia contemporânea faz muitas vezes o exercício de trocar o lugar do espectador, que apenas antes a contemplava, para uma aproximação que evoca uma percepção, um habitar do espaço cênico. Essa atitude, por meio da recepção tátil, dinamiza a relação palco-plateia de forma a oferecer “uma abertura a outro diálogo que possibilita àquele que percebe, que experimenta, tornar-se coautor da obra, fundindo-se de forma orgânica com o dispositivo” (RODRIGUES, 2016, p.100).

Darko Suvin (apud PAVIS, 2015) afirma que o teatro está fundamentado em uma posição pragmática do público, que está sempre separado da tatilidade, podendo apenas olhar, sem tocar. Para ele, o mundo idealizado da cena tem como premissa essa separação entre visualidade e tatilidade. Patrice Pavis discorda dessa opinião, e reitera a importância de se levar em consideração o espectador e todos os seus sentidos possíveis:

Nossa hipótese seria antes que o olhar do espectador, mesmo ocidental, é sempre também um pouco “abocanhador”: ele toca com os olhos, seu corpo só está em aparência imóvel e passivo, ele mima interiormente a tatilidade e a gestualidade. Não há compreensão além daquela que reage imaginariamente aos movimentos e ativa os esquemas corporais. (...) Na análise do espaço cênico ou gestual, não se deveria separar radicalmente visualidade e gestualidade, espaço objetivo e gestual, mas pelo contrário buscar unidades que participam indiferentemente de uma ou de outra. (PAVIS, 2015, p.144)

O teatro contemporâneo, portanto, traz a profunda investigação sobre espaço, lugar, materialidade e as dinâmicas das dimensões adicionais: tempo e espectadores. O comportamento humano é essencial para os estudos que vão gerar as “regras” do jogo teatral. O entendimento da cenografia, segundo Rodrigues, é de uma “prática espacial que catalisa relações das pessoas (performers, encenadores, público) entre si e com o espaço cênico” (RODRIGUES, 2016, p.101). O autor traz um pensamento que conclui os estudos nesse capítulo unificados e relacionados sobre espaços, atmosferas, arquitetura, teatro e cenografia:

Percebe-se então que o espaço cênico, nesse sentido, não é mais analisado como uma categoria estanque, que emite um significado e determina um ser e um fazer. Concebe-se o espaço da cena como um processo, capaz de potencializar significados e que é definido por uma ação em um determinado período de tempo. Desse modo, a cenografia (sobretudo a do teatro urbano, pois se apropria de espaços da cidade) será caracterizada como um espaço da ação, relacionando-se a um acontecimento. A tríade espaço, tempo e ação configurará os elementos essenciais da cenografia. O foco, então, amplia-se para as relações entre os indivíduos e o espaço, seja aquele que potencializa a relação entre a cena e o público, seja aquele que promove o encontro com o outro. (RODRIGUES, 2016, p.100)

3. Ato III – Realidade e Imaginação

Na vida cotidiana, o ser humano está sempre cercado por um diálogo constante entre realidade e imaginação, pois existem muitas camadas entre o mundo real, material, ao qual ele pertence, e como sua mente e seu corpo reagem e apreendem essas informações. No teatro, todas essas camadas são ainda mais complexas, devido à quantidade de linguagens e expressões artísticas envolvidas em uma encenação. Os diálogos e as relações entre real e imaginário, tanto nos lugares teatrais quanto nos espaços cênicos serão abordados no presente capítulo de forma a complementar todo o estudo que vem sendo feito durante esse trabalho, em uma busca por um maior entendimento da arquitetura, teatro e cenografia, e sua relação com seus usuários e espectadores.

Os edifícios ou lugares teatrais, e os espaços cênicos, são, definitivamente, “um lugar de projeções ideológicas, o lugar eleito para as trocas simbólicas” (NETO, 2012, p.4). Assim sendo, propõe-se aqui o estudo básico da fenomenologia e semiótica aplicados na arquitetura e nas artes cênicas, entendendo que as duas ciências são extremamente complexas e não serão abordadas em sua compreensão integral, afinal “é impossível abordar todos os aspectos do universo subjetivo com que interpretamos a realidade” (OKAMOTO, 2002, p.217). A ideia é relacionar estudos de autores que discutem sobre as relações entre imaginário e realidade, as significações e percepções dos edifícios e espaços cênicos, de modo a complementar os assuntos que já foram abordados no capítulo anterior.

A arquitetura e o teatro têm fortes conexões, principalmente pois ambos têm o espaço como uma substância muito importante em seus estudos e aplicações. A relação entre as artes e a arquitetura apresenta uma dinâmica forte, que realça os diálogos entre realidade e imaginação, e a própria consciência existencial do ser humano, como foi escrito por Juhani Pallasmaa:

As surpreendentes coincidências entre expressões artísticas como o teatro e a arquitetura (...) fortaleceram minha opinião de que o imaginário artístico – da música e poesia, pintura e escultura, ao teatro e arquitetura – adquire um poder mágico e especial por se tornar parte da existência corporificada e da identidade pessoal do ouvinte/leitor/observador/morador. O real dá lugar a uma experiência imaginativa que, finalmente, retorna à vida. O inesperado e, em grande parte, inexplicável poder perceptual e emotivo da imagem artística me sugere que ela está profundamente arraigada em nossa historicidade

biológica, no inconsciente coletivo e em nossa consciência existencial. (PALLASMAA, 2013, p.12)

3.1 Indivíduo e Interpretação

A arquitetura, quando se trata de existências e experiências, afeta a mente a partir de imagens que representam a condensação de diferentes substâncias. As experiências arquitetônicas que se tornam inesquecíveis para os indivíduos são, portanto, aquelas que contam com imagens vívidas e corporificadas. (PALLASMAA, 2013) Essas imagens são, portanto, imagens poéticas, que envolvem o imaginário, conectando os seres humanos com o mundo em que vivem. A divisão das categorias que inclui a imagem poética é explicada por Pallasmaa:

Existem dois tipos opostos de imagens em relação à liberdade individual do sujeito: imagens que determinam, manipulam e condicionam, enquanto outras emancipam, atribuem poderes e inspiram. O primeiro tipo é exemplificado por imagens criadas para o condicionamento político e do consumo; o segundo, por imagens poéticas e artísticas emancipadoras. A primeira categoria restringe, confina e enfraquece a liberdade. (...) A outra categoria de imagens abre, fortifica e liberta por meio do fortalecimento da imaginação, emoção e afeto pessoais. (PALLASMAA, 2013, p.21)

Okamoto concorda com o autor ao afirmar que os projetos de arquitetura que causam emoção e se conectam com a imaginação dos seus usuários são os que “insinuam e exaltam a imaginação dos usuários, forçando-os a completar os espaços com imagens e sentimentos evocativos. São os espaços que nos tocam. Esses jamais serão esquecidos” (OKAMOTO, 2002, p.198). A imagem poética trabalha com camadas de afeição e sentidos, é dinâmica e associativa, e está sempre em diálogo com desejos e memórias. Estamos sempre em uma relação constante entre imaginação e realidade, entre os mundos mental e físico. (PALLASMAA, 2013) A arquitetura tem uma grande influência nesse sentido, afinal ela “sempre inventou a realidade e a cultura por meio da transformação dos contextos humanos em imagens e metáforas de vida e de ordem idealizada, em narrativas arquitetônicas fictícias” (PALLASMAA, 2013, p.19). Sartre (apud PALLASMAA, 2013) nos diz que o ato de imaginar tem diferença em relação ao perceber, pois conta com uma intenção, uma orientação única da consciência em relação ao mundo:

Os dois mundos, o real e o imaginário, são compostos dos mesmos objetos, sendo que somente o agrupamento e a interpretação desses objetos variam. O que define o mundo imaginário e também o mundo real é uma atitude de consciência. (SARTRE apud PALLASMAA, 2013, p.33)

As imagens são muito correspondidas, em um geral, à visão. Porém, como afirmou Merleau-Ponty: “olhar é sempre mais do que se vê” (MERLEAU-PONTY apud PICON-VALLIN, 2013, p.103). Goethe também deixou claro que apenas o olhar para algo não é o estímulo para o indivíduo, para o autor “cada olhar envolve uma observação, cada observação uma reflexão, cada reflexão uma síntese; ao olharmos atentamente para o mundo, já estamos teorizando” (GOETHE apud OKAMOTO, 2002, p.193). Pallasmaa também discutiu sobre o assunto, e deixou claro que o fato de a visão ser colocada como um dos sentidos mais importantes, isso não significa a rejeição dos outros sentidos, pois tudo está conectado, afinal “os olhos convidam e estimulam as sensações musculares e táteis” (PALLASMAA, 2011, p.25). Além disso, “a própria imagem visual é uma fusão construída de objetos da percepção fragmentados e descontinuados” (PALLASMAA, 2013, p.50). A imaginação tem tanta força e conexão com todos os sentidos, que mesmo que não se tenha tido contato visual com algo, a mente pode realizar correlações, como afirmado por Martine Joly:

A imagem mental corresponde à impressão que temos quando, por exemplo, lemos ou ouvimos a descrição de um lugar, de *vê-lo* quase como se estivéssemos lá. Uma representação mental é elaborada de maneira quase alucinatória, e parece tomar emprestadas suas características de visão. *Vê-se*. (JOLY, 2012, p.19)

Quando se trata da análise das percepções dos seres humanos com relação ao mundo em que vivem, a fenomenologia e a semiótica são base para uma melhor compreensão, e também estão relacionadas diretamente às artes cênicas e lugares teatrais, abordagem que será tratada em breve. A semiótica ou semiologia, tem como seus grandes precursores o linguista Ferdinand de Saussure e o cientista Charles Peirce (JOLY, 2012). Para Saussure, o signo é a unidade básica da comunicação humana, sendo “um construto social que unia um sentido (o significado) a uma representação abstrata daquele sentido (o significante)” (CARLSON apud BELÉM, 2014, p.2). Ligado também à comunicação abordada, para Hensen, o conhecimento apresenta três elementos essenciais: o sujeito, a imagem e o objeto. Nesse sentido, o sujeito seria dotado de capacidade cognitiva, o objeto não teria capacidade cognitiva, a imagem “é o conjunto das propriedades do objeto apreendidas pelo sujeito” (HENSEN apud OKAMOTO, 2002, p.189).

O conceito de signo é antigo e designa a percepção de cores, formas, sons, temperaturas, dando a elas uma significação. Um signo é composto de materialidade, que pode ser percebida com os sentidos do indivíduo. É possível ver, ouvir, tocar ou saborear um signo. Na semiótica, é “essa coisa que se percebe está no lugar de outra;

esta é a particularidade essencial do signo: estar ali, presente, para designar ou significar outra coisa, ausente, concreta ou abstrata” (JOLY, 2012, p.33). O processo semiótico dos signos, por lidar com a recepção dos seres humanos, é algo complexo, e depende do contexto do aparecimento, e também da expectativa do receptor. Ou seja, a cultura, o local, a época, tudo pode influenciar na percepção e leitura dos signos (JOLY, 2012). Assim, como afirmou Aronson: “o que vemos e como vemos, é modelado pela nossa cultura” (ARONSON, 2016, p.161). Ainda, segundo a autora Martine Joly:

(...) é possível dizer atualmente que abordar ou estudar certos fenômenos em seu aspecto semiótico é considerar seu *modo de produção de sentido*, ou seja, a maneira como provocam significações, isto é, interpretações. De fato, um signo só é “signo” se “exprimir ideias” e se provocar na mente daquele ou daqueles que o percebem uma atitude interpretativa. (JOLY, 2012, p.29)

A semiótica, para Peirce, está alicerçada na fenomenologia, que por sua vez pesquisa os modos como os indivíduos apreendem qualquer coisa que apareça em suas mentes, de qualquer tipo. A função da fenomenologia é investigar as categorias formais e universais e os modos com os quais a mente humana apreende os fenômenos (SANTAELLA, 2012). As duas vertentes citadas trabalham com base na experiência do ser humano em relação às coisas, espaços, imagens, ao mundo. Nesse sentido, segundo Tuan: “experiência é aprender; significa atuar sobre o dado e criar a partir dele; o dado não pode ser conhecido em sua essência. O que pode ser conhecido é uma realidade que é um construto da experiência, uma criação de sentimentos e pensamento” (TUAN apud OKAMOTO, 2002, p.193). Segundo Nelson José Urssi:

(...) nossa consciência produz um signo, um pensamento entre nós e os fenômenos, estamos em um nível da percepção, uma camada interpretativa entre a consciência e o que é percebido. O signo é um objeto de representação, entendendo-se como objeto todo e qualquer recurso passível de ser codificado: texto, imagem ou ato, como uma representação convencionalizada ou não, que funciona como tal através unicamente de suas características próprias, constituindo-se então de uma abstração, um modelo reduzido, uma construção semiótica. (URSSI, 2006, p.84)

Nas experiências cotidianas, as pessoas são abordadas constantemente pelas imagens. As imagens poéticas realizam a experiência no seu sentido mais amplo, mas a própria realidade existente as completam e enriquecem. “Mais precisamente, a imagem artística projeta seu próprio mundo vivo imaginário, que é fundido com nossa própria sensação de existência e vida” (PALLASMAA, 2013, p.46). A tensão entre o real e o sugerido, entre o que se percebe e o que se imagina, não se dá em uma relação excludente, mas complementar, dinâmica e dialética. Os seres humanos são capazes de captar a totalidade das imagens

em instantes, captando primeiro sua essência e significado ainda antes de realmente identificar detalhes e obter a total compreensão intelectual (PALLASMAA, 2013).

Ao relacionar arquitetura e semiótica, Décio Pignatari diz que “o signo arquitetônico é um signo icônico tridimensional, habitável e vivível, através de relações interesaciais e intra-espaciais” (PIGNATARI, 2004, p.154). Pallasmaa reforça que a arquitetura tem uma simultaneidade de domínios, com a realidade da construção material, e a dimensão abstrata, ligada ao imaginário artístico. (PALLASMAA, 2013) Para Karsten Harries: “a arquitetura ajuda a substituir a realidade insignificante por uma realidade transformada teatral – ou melhor, arquitetônica -, que nos atrai para dentro e, uma vez que nos rendemos a ela, nos confere uma ilusão de significado” (HARRIES apud PALLASMAA, 2013, p.123) Ainda sobre signos e arquitetura, Pignatari complementa:

Diferentemente da grande maioria dos signos icônicos, mas semelhantemente à signagem dos objetos (...), o signo arquitetônico, funcional ou simbólico, tem a característica de não distinguir entre a representação e a coisa representada. Quando a distinção se dá, tende ele a compartilhar da natureza da escultura, ainda que em escala monumental. Ou seja, a palavra casa não se confunde com o objeto designado, a foto de uma casa também não. Já a casa, ela própria, é um signo de si mesma. (PIGNATARI, 2004, p.154)

Como pode ser percebido, o estudo e a atuação do arquiteto e urbanista, após efetivados, passam por diversas camadas de percepção, entendimento e interpretação por meio dos indivíduos. Para isso, o processo de concepção deve ser cuidadoso e levar em consideração toda essa complexidade existente. Segundo Pallasmaa, o “arquiteto deve estar em contato com as origens primordiais e inconscientes do imaginário poético a fim de criar imagens que podem se tornar parte de nossas vidas, imagens que nos comovem pela sutileza e pelo frescor de sua autêntica novidade” (PALLASMAA, 2013, p.138) O autor complementa seu pensamento ao mostrar que nem todos os aspectos podem ser racionalmente analisados ou utilizados, pois:

Durante o árduo processo de criação, experiências, memórias e motivos inconscientes influenciam diretamente a obra que está surgindo e se tornam, secretamente, parte de seu conteúdo essencial. A obra de arte é uma luta – ou colaboração – entre o ego consciente e o conteúdo inconsciente reprimido na mente. Como consequência, uma obra de arte de sucesso sempre contém mais do que o artista/arquiteto colocou conscientemente nela, parecendo ter surgido de maneira semiautônoma. (PALLASMAA, 2013, p.65)

3.2 Teatro e Significado

Os assuntos abordados anteriormente para a arquitetura também estão presentes na análise dos espetáculos e espaços cênicos. Essas relações se mostram consistentes pois, para Umberto Eco: “se teatro é ficção, é apenas porque, antes de mais nada, ele é signo” (ECO apud URSSI, 2006, p.83). Levando em conta essa afirmação, Urssi complementa o pensamento ao dizer que “a arquitetura teatral, edifício e cenografia, permite-nos análises sígnicas extensas do espaço real e cênico respectivamente” (URSSI, 2006, p.83). Porém, ao se tratar das artes cênicas, a variedade de signos em relação aos linguísticos pesquisados por Saussure, por exemplo, aumenta. São acrescentados os signos de figurino, cenário, elementos cênicos, signos sonoros e o próprio corpo dinâmico do ator (CARLSON apud BELÉM, 2014). Com a dinâmica da encenação, “no teatro, entretanto, contrariamente ao que acontece na vida real, cada objeto vê seus signos transformarem-se da maneira mais rápida e variada” (BOGATYREV, 2012, p.74). Segundo Tadeusz Kowzan:

Deve-se notar que muitos teóricos e realizadores do teatro, assim como pessoas que trabalham em teatro, empregam o termo “signo” ao falarem de elementos artísticos ou meios de expressão teatral, o que prova que a consciência ou subconsciência semiológica é algo de real entre aqueles que se ocupam do espetáculo. (KOWZAN, 2012, p.97)

Ao se tratar dos signos nas artes cênicas, tanto a palavra quanto sistemas de significação não-linguística são utilizados, ou seja, signos auditivos e visuais (KOWZAN, 2012). A complexidade desses sistemas nos espetáculos vem da quantidade de camadas adicionadas, onde a imaginação tem ainda mais poder, afinal, “os objetos que representam no palco um papel de signo assumem, na representação, traços, qualidades e marcas que não têm na vida real. As coisas, tal como o próprio autor, renascem no teatro, diferentes” (BOGATYREV, 2012, p.75). É relevante levar em consideração que, nas encenações, alguma coisa real, como um diamante, muitas vezes “é apenas o signo do signo de uma coisa (o signo da riqueza da personagem), mas não o signo da própria coisa. Por outro lado, na representação teatral, o signo mais esquemático do cenário mais elementar pode designar a própria coisa” (BOGATYREV, 2012, p.73).

De acordo com Roberto Gill Camargo, “o teatro é, por excelência, a arte das referências, da sugestão. Muitas vezes, uma simples menção é o que basta para remeter o espectador a uma dada realidade que se pretende representar” (CAMARGO, 2012, p.79). Essa afirmação é importante para entender as escolhas,

principalmente que envolvem os espaços e objetos cênicos, pois o ser humano conta com um princípio chamado de “compleição” ou “complementação”, que se refere ao fato de que com apenas alguns elementos ou fatos, a mente consegue completar uma imagem, um pensamento ou fazer conexões com os sentimentos (OKAMOTO, 2002). A concepção do espaço cênico deve levar em consideração o que se quer mostrar ou esconder diante dos espectadores, existe assim a responsabilidade do projeto de “determinar quais elementos que melhor expressem a substância social e poética que condicionam essa visualidade ou a teatralidade desse lugar imaginário” (NETO, 2012, p.19).

A expansão da imaginação visual ocorre diante do impulsionamento da excitação de determinadas áreas no cérebro visual do indivíduo (PALLASMAA, 2013). Nesse sentido, para Jean-Guy Lecat, “o imaginário tem seu lugar no teatro, quanto mais se mostra menos se vê” (LECAT apud URSSI, 2006, p.66). Peter Brook afirma que “a noção de que o palco seja um lugar onde o invisível pode aparecer exerce uma profunda influência em nossos pensamentos” (BROOK, 2015, p.69). Na visão de Aronson: “olhamos para o palco e vemos nosso mundo refletido. Mas claro que isso é uma ilusão” (ARONSON, 2016, p.157). Brook também escreveu sobre a ilusão, em abordando os diálogos entre realidade e imaginação no teatro:

O objetivo não é saber como evitar a ilusão – tudo é ilusão, só que algumas coisas parecem mais ilusórias que outras. É a ilusão canhestra que não consegue convencer. Por outro lado, a ilusão que é composta pelo fulgor das impressões rápidas e mutáveis mantém vivo o ímpeto da imaginação. Tal ilusão é como um único ponto na imagem total em movimento de uma televisão: só dura o instante que sua função exige. (BROOK, 2015, p.127)

Camargo afirma que “quando a cena se instala no palco surge uma nova complexidade dimensional. (...) O palco passa a ser visto não apenas com os olhos, mas com a imaginação” (CAMARGO, 2012, p.136). Essa afirmação reforça a noção de que os lugares teatrais e os espaços cênicos têm uma conexão extremamente forte com o imaginário dos indivíduos, são lugares que já contam com um pré-contrato mental e social de exposição à situações que serão repletas de signos, ilusões, diferentes significações, percepções e interpretações. Arnold Aronson reflete sobre essa experiência:

Todas as vezes que vamos ao teatro, enfrentamos uma complexa experiência de decodificação. Primeiramente, devemos reconhecer que aquela demarcação do espaço se refere a um palco singular, e conseqüentemente que aquele espaço é, pelo menos metaforicamente, separado e distinto do espaço que ocupamos como plateia, mesmo quando este se encontra a poucos centímetros de distância e ocupa a mesma estrutura arquitetônica

que a plateia. Devemos ser capazes de identificar como é o mundo criado no interior daquele espaço. Segundo, este mundo pode ser uma réplica. Este mundo pode ser alguma réplica de espaços conhecidos como um interior de uma casa ou um palácio, uma floresta, uma praça, uma rua. Essa ilusão pode ser criada com meticulosos detalhes ou evocando-se poucos elementos sugestivos. Mas mesmo sendo aparentemente um espaço abstrato, devemos ser capazes de compreendê-lo como um espaço no qual os personagens e os atores possam ganhar existência. (ARONSON, 2016, p.161)

O lugar teatral está diretamente relacionado com a cenografia, com a leitura dos significados e signos, e deve ser escolhido de modo específico para o espetáculo, afinal, as possibilidades são múltiplas. É importante ressaltar que o lugar, independente de sua configuração, sempre terá já seus significados, e nunca será apenas “puro”, pois o espaço físico provavelmente já trará consigo referências e, principalmente, porque o espectador sempre está munido de referências individuais, que vão afetar seu reconhecimento espacial (ROLLEMBERG, 2012). Para Neto, deve-se escolher a matriz espacial que vai dar o melhor suporte ao espetáculo, levando em conta o olhar do espectador e a narrativa proposta. Segundo o autor, “são as variações acerca dos espaços pré-codificados (estruturas ao longo do tempo) que nos incitam a um espectro, certamente finito, mas bastante extenso de possibilidades espaciais a serem ressignificadas” (NETO, 2012, p.17).

Principalmente no teatro contemporâneo, ao se tratar da escolha do lugar ou espaço cênico, a noção de *site specific* é muito relevante, mas deve ser entendido que, nesse caso, “site specific não significa que tudo tenha de ser realizado em um armazém do século XIX ou em uma fábrica abandonada, significa criar algo especificamente para aquele espaço – que pode ser um teatro propriamente dito” (HOWARD, 2015, p.45). O importante, portanto, é o entendimento profundo do arquiteto ou cenógrafo da matriz espacial escolhida, para que ela possa oferecer os espaços cênicos necessários à encenação. Existem exemplos de teatros com palco italiano que, com intervenções de cenário e pesquisas em relação à conexão necessária com o público, foram utilizados de forma totalmente diferente para a qual foram projetados, os tornando assim um espaço único, necessário para determinado espetáculo. Em resumo, “o que vai identificar uma proposta de site specific é sua relação única com este espaço determinado” (RENCK, 2016, p.68). Tudo se torna então uma questão de entendimento das necessidades técnicas e poéticas - da peça, e do público. Segundo Aronson:

As tentativas modernas de envolver o ator num espaço escultural, as tentativas de destruir a quarta parede do teatro e em seguida de abandonar os tradicionais limites do palco, as mais recentes tentativas de dissolver a própria moldura que

define o ato teatral, sugerem uma forma de arte que está lutando para se definir dentro da sociedade contemporânea. Vivemos numa cultura do instantâneo, do temporário, do fragmentário, do polivalente, do intangível e do efêmero, do distante e do próximo. (ARONSON, 2016, p.70)

Todo o trabalho envolvido nas artes cênicas é realizado para e apenas se completa com o público. As relações de semiótica e fenomenologia aqui discutidas são baseadas nas percepções dos indivíduos, no “olhar” humano. O espectador, na maioria dos espetáculos, fica apenas em sua poltrona, neutralizado, sem poder de intervenção direta na cena. Porém, na realidade, as identificações com os signos e personagens faz com que a ação de assistir se torne dinâmica. Para Pavis, “tal neutralização do sistema motor no entanto é apenas aparente: na realidade, o observador age e reage fisicamente com aquilo que percebe” (PAVIS, 2015, p.226). Essa percepção é importante, pois:

A plateia do teatro toma corpo; o corpo de cada espectador repercute nos corpos que o cercam, e além disso, no palco e na escuta dos atores, cuja atuação será infalivelmente afetada, positiva ou negativamente. A análise do espetáculo deve ressaltar as reações da plateia, avaliar-se ao impacto no desenvolvimento do espetáculo. Não são momentos isolados, mas toda uma estrutura de sentido que se coloca e organiza o conjunto da recepção. (PAVIS, 2015, p.227)

Ao levar em consideração uma atitude e análise fenomenológicas, aceita-se uma procura por sentimentos e significados. Assim, importa muito o “momento de absorção em que um objeto ou uma imagem se estabelece em nossa percepção como algo significativo, como se tornasse ‘um ser’ dentro do nosso ‘ser’” (BELÉM, 2014, p.4) Santaella (apud URSSI, 2006) discorre sobre três olhares existentes na fenomenologia, que fazem parte da construção poética dos significados:

O primeiro olhar - contemplativo - é o olhar puro que vê o que está diante dos olhos sem mediações racionais ou reflexivas, ele dá à experiência sua qualidade distinta, seu frescor, originalidade irrepetível e liberdade. Esta primeiridade perceptiva, onde a qualidade está em evidência, vai apresentar formas, cores e sons sem linguagem estruturada como objetos sensoriais. O segundo olhar - observacional - aquele que distingue, discrimina resolutamente diferenças e particularidades, ele apenas reage ao mundo e dá à experiência seu caráter factual, de luta e confronto. Esta secundidade perceptiva, onde está a singularidade, vai individualizar estes objetos dentro de nosso conhecimento particular. O terceiro olhar - abstrato - tem a capacidade de generalizar as observações em classes ou categorias abrangentes, abstrair as generalidades do objeto particular e aproximar um primeiro e um segundo numa síntese intelectual, corresponde à camada de inteligibilidade ou o pensamento em signos através dos quais representamos e interpretamos o mundo. A terceiridade, onde está a legibilidade e os símbolos, vai conectar-nos ao mundo em que vivemos socialmente. Neste instante perceptivo a análise assume o caráter de universalidade e síntese. (SANTAELLA apud URSSI, 2006, p.85)

A compreensão da realidade pelo ser humano passa por diversas camadas, como vem sendo analisado. Um dos princípios, nesse sentido, é o da abdução, que se refere à “transposição de uma estrutura, de um conceito análogo, para outro sistema. Nesse princípio entram a metáfora, o mito, a analogia, os sonhos e outros processos mentais que o homem utiliza para compreender os fatos novos” (OKAMOTO, 2002, p.187). A complexidade das análises da relação dos espectadores com as artes cênicas, portanto, fica evidente. Para André Green (apud PAVIS, 2015), a imaginação dos espectadores, no teatro, dependendo dos estímulos recebidos, pode ser considerada entre o sonho e o devaneio, considerando a existência de uma

(...) dupla articulação do devaneio teatral: a da cena, que acontece no palco, ostensivamente sublinhada pelo espectador, e a da outra cena que acontece – mesmo que tudo seja dito em voz alta inteligível e exposto à luz – na cabeça do espectador, graças a um modo de concatenação que obedece a uma lógica inconsciente. (GREEN apud PAVIS, 2015, p.229)

A produção teatral é distinta de outras formas de arte e sistemas semânticos pois carrega consigo uma grande quantidade de signos. Isso se deve ao fato ter uma estrutura complexa, composta por diversos elementos das mais diversas áreas, trazendo signos de todas elas para a encenação. Como um resultado, “esta polissemia da arte teatral faz com que uma mesma cena possa ser compreendida diferentemente por espectadores diferentes” (BOGATYREV, 2012, p.85). Além de incluir diversos setores de produção e estudo, essas combinações de signos ocorrem de forma dinâmica, o que traz os conceitos de espaço e tempo, tornando a análise dos espetáculos ainda mais complicada. Portanto, como pode ser notado, existe uma riqueza semiológica e fenomenológica no teatro, que faz com que o mesmo seja evitado por teóricos das áreas. Afinal, nesse caso, a riqueza se refere a uma variedade de camadas e, com isso, uma grande complexidade (KOWZAN, 2012).

3.3 Cenografia Contemporânea

A cenografia contemporânea, assim como a própria arte do teatro, é marcada como um momento de questionamentos, aprofundamento e pesquisa nas artes dramáticas. Não existe mais um modelo a ser seguido, as próprias convenções de espaço cênico são desafiadas, assim como todos os elementos que constituem a cenografia. É então um momento múltiplo, que permite a existência desde noções clássicas, à uma fusão com outras artes da performance de modo a não existir uma denominação precisa para o que está sendo produzido. O processo é muito mais valorizado, e muitas vezes ele

e o próprio resultado final se misturam no momento da encenação, de maneira fluida e harmoniosa. Para Renck:

(...) a cenografia contemporânea é eclética, é descontínua (não há mais a busca moderna por uma unidade visual), apresenta uma sobreposição de referências de outros períodos, tipologias e obras, pode ser instaurada em todo e qualquer tipo de espaço, construído ou adaptado para ser um espaço cênico ou simplesmente utilizado como 'palco' e está vivenciando uma inter-relação entre os aspectos espaciais, visuais e sonoros da encenação. (RENCK, 2016, p.70)

Os cenários, e sua fusão com o espaço do lugar teatral em determinados casos, são repletos de signos, que não esgotam seu valor semiológico apenas nos seus elementos. A cenografia contemporânea analisa e valoriza o movimento dos cenários, a maneira que essa dinâmica acontece, e sua relação com o espaço gestual provocado pelos atores (KOWZAN, 2012). No momento de concepção, portanto, “o homem cria o espaço cênico e o enriquece com o uso de signos ora verbais, cênicos, táteis e sonoros” (URSSI, 2006, p.77). Essa criação leva em consideração todas as camadas existentes, pois objetos e elementos não exprimem a mensagem necessária por si mesmos. Assim, o posicionamento, a relação entre os elementos cenográficos – entre si e com o espaço – são essenciais para se obter significado e eloquência (HOWARD, 2015). Urssi reforça esse posicionamento ao afirmar que “para a cenografia importa a identificação e o uso consciente principalmente dos signos estabelecidos e convencionais para enriquecer a criação espacial cênica” (URSSI, 2006, p.80).

Múltiplas são as formas de se abordar e conceber a cenografia na contemporaneidade, mas sempre leva-se em consideração o efeito necessário para a encenação e, conseqüentemente, a recepção dos espectadores. A utilização de opostos no processo de criação gera tensões, e amplia a sensibilidade do observador, evidencia a existência de variados aspectos, criando assim uma tensão que chama atenção, conseqüentemente afetando a percepção e a conscientização do indivíduo (OKAMOTO, 2002). Seguindo essa perspectiva, “em uma obra de arte, um jogo de estabilidade e ambigüidade excita e expande a imaginação” (ZEKI apud PALLASMAA, 2013, p.29). Essa solução é uma dentre as várias que podem ser utilizados para a criação de uma cenografia que vá contribuir com a encenação, afinal, “a arte de um cenógrafo também envolve direcionar o olhar do espectador por meio do entendimento da história ou do texto” (HOWARD, 2015, p.144).

Patrice Pavis afirmou que “a cenografia é uma assemblage de elementos dispostos no espaço e no tempo”. (PAVIS apud RENCK, 2016, p.69) É necessário entender que os signos cenográficos modificam-se na dinâmica da encenação, em seu conteúdo e sua forma. Qualquer movimento, ação ou acontecimento, quando apresentados cênicamente, são ligados ao fato de que um elemento está no lugar de outro que não necessariamente é o próprio (URSSI, 2006). Afinal, “tudo é signo na representação teatral” (KOWZAN, 2012, p.98). A escolha então de como apresentar esses signos e sua comunicação para um público deve ser cuidadosa, e pode ir desde um palco com muitos elementos, até um minimalismo, centrado em uma ideia mais conceitual e profunda, como reflete Gianni Ratto:

Hoje eu não quero fazer nenhum tipo de cenário e de espetáculo que não seja realmente a resultante (...) da identificação de um valor dramático profundo. Eliminei tudo o que me incomodava tentando identificar uma ideia. Para mim, hoje, uma cenografia é algo que registra uma ideia. É a convergência de buscas de possibilidades de se alcançar isso. (RATTO apud RENCK, 2016, p.56)

Existe um pensamento de que o mundo existente em um palco somente tem o real poder com a distância do público, sem o poder tocar ou entrar, numa relação de *voyeurismo*. Porém, muitas montagens contemporâneas rompem essas fronteiras invisíveis entre palco e plateia (ARONSON, 2016). Essa mudança de paradigmas trouxe um novo olhar para a encenação, onde, ainda que fisicamente separados do espaço cênico, o público é ativo em suas percepções, pois “não se concebe mais o teatro como uma máquina de ver, e sim como um lugar de troca entre os componentes outrora separados do espetáculo (ator, som, texto)” (PAVIS apud RENCK, 2016, p.67) Com todas esses níveis abordados sendo levados em consideração, a pesquisa e concepção da cenografia pede um aprofundamento das teorias, de consciências ambientais, formais e visuais, e a noção do efeito do espaço como uma substância que potencializa a relação com os sentidos humanos e a própria cultura visual dos espectadores.

Dentro desse contexto, “a cenografia é projetada e produzida além dos seus referenciais históricos em resposta às necessidades representativas, convencionando-se códigos próprios visuais e espaciais” (URSSI, 2016, p.82) A cenografia deve aprimorar a compreensão do espetáculo como um todo, sendo que, geralmente, “a existência do pano de fundo ou contexto é importante para dar o significado e a clareza da mensagem. A imagem tem de ser gravada na mente em frações de segundos” (OKAMOTO, 2002, p.212). Pode-se concluir, então, afirmando

que a cenografia está sendo e deve ser cada vez mais explorada em suas múltiplas possibilidades, para que possa oferecer às artes do espetáculo todo o potencial que contém, em todas as suas camadas. Nesse sentido, fica claro para Aronson que:

Uma cenografia que represente solidez, linearidade e continuidade – ou seja, coerência visual, física ou narrativa – não é apenas uma representação errônea do mundo atual, uma evocação nostálgica de uma forma moribunda de teatro, mas pode ser legível para um público contemporâneo. Estamos diante de uma ‘desmaterialização do palco’. Isso implica o desaparecimento do palco arquitetônico sólido, bem como a desintegração das técnicas e práticas cenográficas tradicionais, em grande parte como resultado das novas mídias e tecnologias digitais. (ARONSON apud RENCK, 2016, p.70)

3.3.1 Novas Tecnologias e a Expansão dos Limites

As tecnologias digitais são frequentemente utilizadas no teatro contemporâneo, como forma de auxílio na expansão dos limites espaciais e de significados nos espetáculos. Atualmente as fronteiras entre as diversas formas de arte foram rompidas, portanto, existe uma fluidez e fusão de produções artísticas, como as artes visuais digitais e o teatro, questão que instiga e mobiliza pesquisas realizadas por teóricos e práticos das artes cênicas. As projeções, modificaram as noções espaço-temporais existentes, diluindo o cenário sólido e alterando os limites entre maquiagem, figurino e iluminação. (RENCK, 2016). Kowzan deixou observações pertinentes sobre as mídias contemporâneas:

Deve-se reservar um lugar especial para as projeções. Por seu funcionamento, elas se ligam ao sistema de iluminação, mas seu papel semiológico ultrapassa largamente o sistema em questão. É necessário, inicialmente, distinguir a projeção imóvel da projeção móvel. A primeira pode completar ou substituir o cenário (imagem ou fotografia projetada), a segunda acrescenta efeitos dinâmicos (o movimento das nuvens, movimento das ondas, imitação da chuva ou da neve). O emprego da projeção no teatro contemporâneo toma formas bastante variadas: ela se tornou um meio técnico de comunicar signos pertencentes a sistemas diferentes, e mesmo situados fora deles. (KOWZAN, 2012, p.113)

As imagens utilizadas são variadas, por exemplo, animadas, HD, preto e branco, retrabalhadas, analógicas e fixas. Cada uma delas coloca o espectador em uma consciência e olhar diferentes. Uma nova existência sensorial surgiu com a utilização das novas tecnologias digitais, alterando também as relações de simbolização e imaginação. Nessas condições, “a realidade de hoje é ao mesmo tempo vivida e visual, decididamente híbrida” (PICON-VALLIN, 2010, p.329). As alterações provocadas pelas mídias na contemporaneidade “constróem novas realidades, novos caminhos que proporcionam à atual cenografia a criação de lugares sem fronteiras,

ambientes imaginários altamente habitáveis” (URSSI, 2006, p.97). Porém, é necessário saber dosar a utilização das tecnologias, analisar quando elas realmente tem força e quando estão sendo aplicadas de forma gratuita. Os limites devem ser levados em consideração, e não se deve colocar toda a força do espetáculo nas mídias digitais, e esquecer a força da espacialidade material, com a tectônica e qualidades únicas que pode oferecer. Segundo Beatrice Picon-Vallin, “é quando tradição e inovação se encontram em cena que os efeitos são mais poderosos” (PICON-VALLIN, 2010, p.332).

As projeções e mídias digitais adicionam ainda mais níveis de significação e entendimento à encenação. O processo de recepção por meio do público, portanto, também se torna mais complexo, afinal são dois canais distintos de interação com o espetáculo que ocorrem simultaneamente. Dessa forma, os espectadores devem lidar com “o que sobrevêm do espaço virtual e do espaço real, ambos acolhidos por um mesmo olhar que reúne e tenta diferenciar as experiências sensoriais provenientes de uma dupla percepção” (MONTEIRO, 2014, p.102). Quanto mais se aprofunda nos conhecimentos sobre as artes cênicas, mais se percebe as correlações com a arquitetura, e mais ficam claros os níveis existentes para sua análise e compreensão integral. A seguir mais assuntos serão abordados, nessa busca pelo maior entendimento, afinal, esse é o objetivo do presente trabalho. Para Merleau-Ponty:

Qualidade, luz, cor, profundidade, que estão em frente aos nossos olhos, estão ali somente porque despertam um eco em nosso corpo e porque o corpo os recebe de bom grado (...). As coisas têm uma equivalência interna em mim; provocam uma fórmula carnal de sua presença. (MERLEAU-PONTY apud PALASMAA, 2013, p.42)

3.3.2 Sons e Sentimentos

A percepção auditiva do espectador tem muita influência no resultado geral da encenação. Novamente frisando, os níveis de experimentação e pesquisa do teatro na contemporaneidade exploram novos limites, e o desenho de som ou efeitos sonoros utilizados no espetáculo também estão relacionados a essa afirmação. Ao analisar as questões de áudio, são incluídas a linguagem verbal dos atores, que podem ser amplificadas, alteradas por tratamentos diferenciados e tecnológicos, além dos efeitos sonoros e a utilização de músicas. A afirmação de Meyerhold mostra uma reflexão sobre esses aspectos:

As palavras se dirigem ao ouvido, a plástica ao olho. De certo modo, a imaginação do espectador trabalha sob o impacto de duas impressões, uma visual e outra auditiva. E o que distingue o antigo teatro do novo é que no novo a plástica e as palavras estão submetidas cada qual a seu próprio ritmo e até se separam dependendo das circunstâncias. (MEYERHOLD apud PICON-VALLIN, 2013, p.114)

O som deve ser adotado no projeto de cenografia como um elemento visual, uma parceira espacial, um potencial espaço cênico. Em uma encenação, ele está presente não só na audibilidade, ajuda a “criar uma paisagem sonora, uma informação contextual aos espectadores que não precise ser repetida visualmente” (HOWARD, 2015, p.43). A música, quando utilizada no espetáculo, tem a função de se relacionar com os outros signos, vindos dos outros sistemas existentes, ou até mesmo de ocupar seus lugares. Assim, “as associações rítmicas ou melódicas ligadas a certos gêneros de música (...) podem servir para evocar a atmosfera, o lugar, ou a época da ação” (KOWZAN, 2012, p.114). Os espectadores presentes no evento teatral, estão conectados visualmente e pela audição à música existente. Os movimentos são percebidos e efetuados por eles, ainda que interiormente, apenas no sentir das vibrações, ou mesmo por uma participação motora evidente (KUBIK apud PAVIS, 2015). Em resumo, Patrice Pavis coloca uma reflexão pertinente sobre a função e importância do som no espaço cênico e sua recepção, percepção e sentimentos dos indivíduos presentes em um espetáculo:

Os cenários sonoros evocados pela trilha sonora e pelas iluminações transformam sutilmente a natureza e o estatuto ficcional dos lugares, a encenação gera uma sequência de cenários imateriais e cortinas de imagens cênicas em fuga constante. Dessa forma, a cenografia, perfeitamente senhora de seus procedimentos, trabalha com os meios da ilusão e da sugestão mais do que com materiais reais (PAVIS apud RENCK, 2016, p.67)

3.3.3 Luz, Cor, Ação

A iluminação tem um grande poder no espaço cênico. Ela consegue alterar atmosferas, criar ilusões ou revelar de forma crua a “realidade” nos palcos. Para o trabalho do iluminador, ou *light designer*, é muito importante conhecer todos os aspectos técnicos que a luminotécnica pode oferecer, porém, para a concepção da cenografia, para fins de comunicação, é importante entender profundamente a mensagem e a informação que se quer transmitir para o espectador. Essa afirmação se deve pelo fato de que o efeito desejado não ocorre exatamente pelo tipo de fonte luminosa, mas pelo entendimento de como a luz pode se relacionar entre os

elementos cênicos e a percepção dos indivíduos. Portanto, a maneira como se manipula a luz, sua elaboração estética, é determinante para o resultado final da plástica e atmosfera da cena (CAMARGO, 2012).

A luz consegue delimitar diferentes espaços dentro do espaço cênico. Um fecho de luz e seu posicionamento em um local específico do palco significa o momento presente da ação na cena. A iluminação, nesse sentido, não apenas delimita um lugar material, mas também seleciona a importância de um ator ou objeto em relação ao seu entorno na encenação. Assim, “ela se torna o signo da importância, momentânea ou absoluta, da personagem ou do objeto iluminado” (KOWZAN, 2012, p.113). No entanto, além de revelar ou esconder elementos, colocando em foco de protagonismo percepções e sentidos, a luz tem o dever de facilitar a compreensão do espetáculo para o público. Ela é responsável pelo entendimento – ou não – da escuta, transmitindo assim um maior ou menor nível de compreensão do evento (PAVIS, 2015). Complementa esse conhecimento a reflexão de Picon-Vallin:

A luz pode adensar a sombra, o ar, superexpor, criar closes, seccionar as zonas de atuação ou o corpo dos atores, encher o ambiente de reflexos, criar bruma, construir zonas perturbadoras ou geometrias irradiantes, tragar ou submergir um personagem em suas nuances, fazer vibrar o tremor de uma simples lâmpada sobre um rosto. Longe de estar apenas na origem de efeitos pontuais e limitados, a luz se torna um modo de escrever os acontecimentos em cena, de conduzir uma narração plástica. Representando a emoção no lugar do ator, ela pode inclusive torná-la visível. (PICON-VALLIN, 2013, p.118)

Os elementos existentes no espetáculo são revelados pela iluminação pelas mais diversas formas. A materialidade dos cenários, figurinos e acessórios são trabalhadas plasticamente de acordo com os graus de claro e escuro de seus elementos, e como eles reagem à luz. O projeto da iluminação, portanto, “não é apenas um iluminante passivo ou algo que se preste a imitar fontes e reflexos de luz, mas um meio de expressão capaz de atuar sobre o conjunto visual do espetáculo, relacionando cenas, objetos e seres no tempo e no espaço” (CAMARGO, 2012, p.113). Para o autor Roberto Gill Camargo:

A luz reinventa o objeto, como se ele estivesse sendo visto pela primeira vez. Revela sua configuração, materialidade, textura; realça contornos, dobras, curvas, ondulações, arredondamento, largura, espessura, profundidade, cor, peso, brilho e transparência. O espectador, mesmo sem sair do lugar, pode ter uma impressão visual, pode transformar-se num objeto instigante, que os olhos perseguem e os dedos querem tocar. (CAMARGO, 2012, p.114)

O processo de significação, para o espectador, ocorre em dois momentos: denotação e conotação. A visão de um efeito de iluminação faz com que o indivíduo entenda que

aquele efeito quer denotar algo, seja imitativo ou não, como um relâmpago ou um arco-íris. A partir desse primeiro momento de denotação é que o sujeito busca o entendimento do segundo significado, conotativo, dentro de todo o contexto mais abrangente da encenação (CAMARGO, 2012). Mondzain complementa o entendimento dessa questão, segundo a autora:

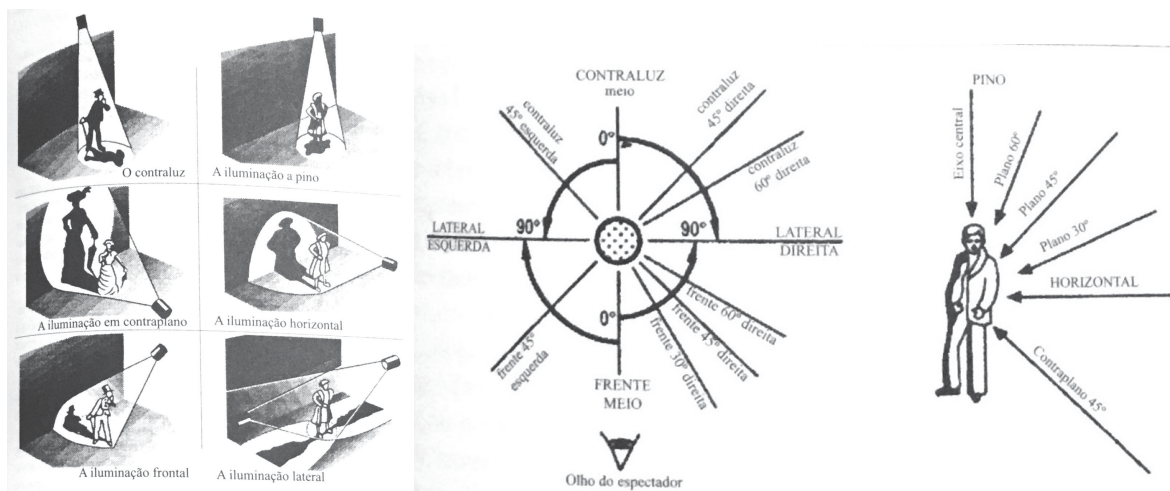
Já se caracterizou a imagem do visível “pela marca da pulsação entre o que aparece e o que desaparece”; seria possível também distinguir a imagem e a visão. A primeira seria um fenômeno óptico, ela começa e termina nos olhos, no sistema ocular. A segunda seria um fenômeno mental: se ela começa nos olhos, é no espírito que ela se realiza. (MONDZAIN apud PICON-VALLIN, 2013, p.113)

Os efeitos da iluminação na cena sempre contam com uma conexão com a realidade, afinal, são sempre luzes representando luzes. Nesse sentido, ainda que se pretenda a completa ilusão, existe esse mínimo de real, mesmo a luz representando alguma outra coisa. Esse elo com a realidade está presente não apenas na iluminação, mas em todos os elementos das artes cênicas. Dito isso, é também necessário compreender as intenções existentes e o potencial da iluminação cênica, pois a mesma pode causar um envolvimento – ou propositalmente “desconectar” o público da ação – e provocar reações e percepções psicológicas. A escolha dos materiais e a incidência da luz sobre eles pode condicionar uma atmosfera que vai atingir as emoções e sentimentos do público. Portanto, “a mesma cena, vista sob claridades diferentes, desperta as mais diversas reações” (CAMARGO, 2012, p.99) O poder da iluminação é discutido por Camargo:

Por seu poder de controle sobre os signos visuais do espetáculo, a iluminação tem um status à parte no fenômeno cênico. Ela retira, põe, aumenta, diminui, revela, esconde, enfim, determina o que deve ser visto e como deve ser visto. A iluminação tem, pois, um forte poder expressivo. (CAMARGO, 2012, p.115)

Ao se tratar da luz, seu poder é relacionado aos elementos pelos quais ela se expressa, como cor, intensidade, direção e sentido, que fazem com que a iluminação seja perceptível pelos espectadores (CAMARGO, 2012). Porém, como já dito anteriormente, é mais importante considerar os lugares e distribuições da iluminação e seus rebatimentos no espaço cênico do que o conhecimento técnico dos projetores que serão utilizados. É importante localizar esses refletores, se eles estarão colocados “de frente; lateralmente; em contraluz; em contraplano; horizontalmente; a pino” (PAVIS, 2015, p.179).

Figura 18: As diferentes direções das luzes



Fonte: PAVIS, 2015, p.183

É de suma importância ressaltar que o diálogo e o papel da luz na encenação não ocorrem apenas nos movimentos gestuais e deslocamentos do ator no palco. A luz tem conexão “com o silêncio, com a ausência, com os pensamentos e ações interiores. O ator comanda a mobilidade e imobilidade, ambas com função dramática; cabe à luz vivenciar esses momentos, trocar matéria, energia e informação com cada um deles” (CAMARGO, 2012, p.136). Além de todos os aspectos ressaltados, a luz tem profunda conexão com a cor, pois a existência de uma depende da outra. Os estudos de luz, cor e movimento estão ligados na composição cênica, pois:

A mobilidade característica do quadro cênico pede da iluminação uma parte considerável dos serviços que a cor, por si só, prestava ao pintor. *É com a luz que o poeta-músico executa seu quadro*; não são mais as cores imóveis que figuram a luz, mas a luz que toma tudo o que, na cor, opõe-se à sua mobilidade. A pintura em cena deve, portanto, ceder lugar à “iluminação em liberdade” que corresponde ao que a paleta é para o pintor, e seus efeitos, profetiza ele, são ilimitados. A iluminação fornece as modalidades técnicas da imagem cênica, dá o “meio de exteriorizar de algum modo uma grande parte das cores e das formas que a pintura fixava nas telas”, para “espalhá-las vivas no espaço”. Móvel, colorida, fluida, difusa, ativa, a luz “pinta” no palco as visões do encenador, intensi cando ou esfumando os contornos das figuras e dos objetos. (APPIA apud PICON-VALLIN, 2013, p.117)

A cor complementa ainda mais os níveis de significação, atmosfera e referências espaciais do teatro. A utilização da cor, o modo como se manipula a composição da imagem, altera de forma orgânica o espaço cênico. No espetáculo, apesar de o espectador se encontrar, geralmente, estático, o palco está se alterando sempre de modo dinâmico, com imagens que resultam das conexões entre cor e composição. Essa composição, profundamente pensada em projeto, faz com que as cenas possam fluir de forma com que o espectador tenha seu olhar direcionado para pontos focais

específicos (HOWARD, 2015). Pamela Howard reforça a importância da pesquisa e uso consciente da cor ao afirmar: “A cor fala. Não só pode ser utilizada para destacar objetos em uma composição como também pode unificar um espaço teatral livre ou não tradicional” (HOWARD, 2015, p.128)

O uso da cor para excitar ou provocar a imaginação tem um grande poder, afinal, “a cor tem afinidades com as emoções e oferece um vocabulário enorme e de grande utilidade para o alfabetismo visual” (URSSI, 2006, p.91). A cor, quando determinada, deve levar em consideração sua relação psicológica e simbólica, pois ela influencia o indivíduo pelos olhos e pela pele, sendo diretamente ligada ao ânimo, saúde e sentimentos (OKAMOTO, 2002). Segundo Jun Okamoto: “as cores têm dois aspectos: o da percepção e o da sensação (...). A primeira dá as informações dos objetos pelas cores, mas a sensação é que destaca a imaginação das figuras” (OKAMOTO, 2002, p.220).

O presente capítulo que aqui se encerra foi baseado na necessidade de compreender ainda mais profundamente camadas importantes para um melhor embasamento sobre as artes e lugares teatrais, espaços cênicos e suas conexões com os seres humanos. A abordagem dos diálogos entre realidade e imaginação trouxe alguns pontos importantes dos reflexos dessa dialética tão presente no teatro, e também na vida. Teorias, ciências, pesquisas, análises, conexões e oposições de pensamentos de autores relevantes sobre imagens, imaginário, materialidade, visão corporificada, arquitetura, teatro, cenografia, som, sentimentos, luz, cor e ação. Todos esses aspectos tiveram aqui um início de pesquisa, em campos que se mostram tão amplos e complexos, mas essenciais para as artes e a existência humana. Como conclusão dessa parte do estudo, fica um importante pensamento de Nelson José Urssi:

O espetáculo constrói um ambiente, gênese de uma cadeia infinita de significados, onde o espectador recebe simultaneamente diversos tipos de informações vindas do cenário, da iluminação, do figurino, dos gestos, da fala. A produção de mensagens, advinda da obra teatral e emitida pelo binômio autor-ator, utiliza-se de vários níveis de codificação, ora com referências internas e estruturais da própria história do teatro, ora com referências externas e semânticas vinculadas à possibilidade de decodificação dos receptores-espectadores. Não podemos considerar a ação de uma única mensagem no espetáculo, é necessário que o espectador, seu repertório cultural e simbólico, descubra o conjunto de intenções e sistemas significantes, sua própria reflexão sobre a produção de sentido do texto e do espetáculo teatral. (URSSI, 2006, p.79)

4. Conclusão

4.1 Pré-definições para o TCC II

Para o Trabalho de Conclusão de Curso I, foi escolhida uma abordagem teórica sobre as linguagens e camadas de percepção existentes nas artes cênicas e suas correlações com o estudo da arquitetura e urbanismo, principalmente no setor das análises das teorias dos espaços. Porém, apesar de reconhecida a extrema importância do embasamento teórico aqui realizado, é entendida também a necessidade de um estudo mais prático, sobre aspectos reais de projeto e construção que envolvem os edifícios teatrais e as práticas cenográficas. Com isso, o primeiro passo a ser realizado no Trabalho de Conclusão de Curso II será uma pesquisa voltada para estudos de caso, de modo prático e teórico, dos espaços teatrais e cênicos de relevância na história, com foco na contemporaneidade. Serão pesquisados teatros, espaços não convencionais que recebem espetáculos teatrais, e também projetos de cenografia, todos escolhidos com o objetivo de criar uma base projetual consistente para o trabalho final.

Após essa etapa, será realizada a etapa de estudo do local de projeto, que ainda será definido pelo aluno, junto à orientadora. A intenção existente é a escolha de um edifício já existente, que esteja apto a receber um projeto para um lugar teatral – convencional ou não. Com o edifício e o espaço de projeto definidos, será realizada toda a base de análises de entorno, de materiais, de como efetivar a intervenção pretendida da melhor forma para a sociedade e os futuros pressupostos usuários. Assim, o trabalho seguirá para as escolhas reais – técnicas e conceituais – de projeto, em todas as etapas necessárias. A apresentação final pretendida no TCC II é a de o projeto para um lugar teatral, apto a receber espetáculos, baseado em todos os conceitos nesse estudo apreendidos. Junto a isso, será realizado o projeto cenográfico de um texto (também a ser escolhido, podendo ser um roteiro de teatro, um livro, um filme a ser adaptado, etc), que possivelmente poderia ser encenada no local projetado. A cenografia realizada vai depender do texto escolhido, podendo ser projetado o cenário de toda a peça, ou apenas de algumas cenas, com essa escolha sendo baseada na complexidade das questões projetuais existentes e pretendidas.

4.2 Considerações Finais

Os espaços arquitetônicos e cênicos têm muitas relações próximas, em seus estudos e realizações. Nesse trabalho foram analisados diversos pontos de diferentes áreas que têm rebatimento tanto no campo da arquitetura e do urbanismo, quanto nas artes cênicas. O espaço de edifícios ou lugares teatrais, e o próprio espaço utilizado para a cenografia dos espetáculos, devem ser projetados levando em consideração todas as necessidades de um projeto arquitetônico, e ainda incluindo as dimensões e camadas adicionais de uma peça teatral, como a dinâmica – geralmente já prevista, marcada – do corpo dos atores no espaço e os resultados que isso pode – e deve – gerar.

Com a abordagem histórica dos edifícios, tipologias, necessidades e configurações ao longo dos séculos, uma base para o entendimento de todo o experimento da contemporaneidade foi criada. Nesse sentido, foi compreendida a importância dessa etapa da pesquisa, e seus rebatimentos na atualidade. O estudo dos espaços e atmosferas veio complementar a necessidade de entender as qualidades únicas de um espaço – arquitetônico ou cênico – e como ele tem diversos níveis de relação com os usuários e espectadores, ou seja, como a escolha e/ou projeto do lugar teatral e cenografia tem importância para o processo e resultado final dos espetáculos teatrais. A análise dos diálogos entre realidade e imaginação complementou esse estudo, na complexa e dinâmica lógica da montagem de encenações, onde os espectadores são influenciados por diversas camadas de significação, percepção e entendimento, que vão desde os níveis materiais e sensoriais corporais, até a mente e suas relações psicológicas.

Desde o princípio existia a consciência da enorme complexidade que envolve estudar as relações entre arquitetura e teatro, e de que esse estudo não seria capaz de abordar todos os temas necessários para a integral compreensão, profunda, em todos os aspectos. O recorte aqui escolhido e realizado, portanto, tinha como objetivo analisar, discutir e entender principalmente as relações espaciais para com a arquitetura e as artes cênicas, e suas correspondências com os seres humanos. É importante entender que os espaços e atmosferas, realidade e imaginação, a arquitetura e o teatro, são questões que envolvem o sentido da existência humana, portanto, filosóficas, subjetivas. Em conclusão, considera-se a pesquisa realizada como necessária, efetivada de modo consistente e relevante, para um Trabalho de Conclusão de Curso. Para o autor, ela foi considerada o

início de um caminho de busca e interesse pelos temas, entendendo que ainda existe muito conhecimento a ser compreendido, debatido e estudado nos assuntos aqui abordados.

Bibliografia

ARONSON, Arnold. Olhando para o abismo. **O Percevejo Online**. Rio de Janeiro, v.08 n.01, 2016, p. 149-171, UNIRIO. Disponível em: <<http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/5765>> Acesso em 14 maio 2017

BACHELARD, Gaston. **A Poética do Espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BELÉM, Elisa. Modos de análise dos espetáculos: um olhar panorâmico. **Ilinx Lume**. Campinas, n.06, 2014, p.1-9, UNICAMP. Disponível em: <<http://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/313>> Acesso em 17 abril 2017

BENEVOLO, Leonardo. **Introdução à Arquitetura**. São Paulo: Mestre Jou, 1972.

BERTHOLD, Margot. **História mundial do teatro**. 6 ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

BOGATYREV, Petr. Os signos do teatro. In: CARDOSO, R.C.; GUINSBURG, J.; NETTO, J.T.C. **Semiologia do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 71-91.

BROOK, Peter. **O espaço vazio**. Rio de Janeiro: Apicuri, 2015.

CAMARGO, Roberto Gil. **Função estética da luz**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

DANCKWARDT, Voltaire P. **O edifício teatral: resultado edificado da relação palco-platéia**. 2001. Dissertação – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

HILDY, Franklin J. Arquitetura teatral histórica: história do teatro aplicada em três lições. **O Percevejo Online**. Rio de Janeiro, v.04 n.01, 2012, p. 1-17, UNIRIO. Disponível em: <<http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/2401>> Acesso em 25 mar. 2017

HOWARD, Pamela. **O que é cenografia?**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2015.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. 14 ed. Campinas, SP: Papyrus, 2012.

KOWZAN, Tadeus. Os signos no teatro – introdução à semiologia da arte do espetáculo. In: CARDOSO, R.C.; GUINSBURG, J.; NETTO, J.T.C. **Semiologia do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 93-123.

LIMA, Evelyn Furquim Werneck. Por uma revolução da arquitetura teatral: O Oficina e o SESC da Pompéia. **Arquitextos**, São Paulo, ano 09, n.101.01, Vitruvius, out. 2008. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/09.101/100>> Acesso em 03 abril 2017

MONTEIRO, Gabriela Lírio Gurgel. Poéticas cênicas em espetáculos intermediais: imagem e presença. **O Percevejo Online**. Rio de Janeiro, v.05 n.02, 2014, p.95-105, UNIRIO. Disponível em:
< <http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/3772>> Acesso em 05 abril 2017

NERO, Cyro Del. **Máquina para os deuses**: anotações de um cenógrafo e o discurso da cenografia. São Paulo: Senac, SESC SP, 2009.

NETO, Walter Lima Torres. Sobre o trabalho com o espaço teatral. **O Percevejo Online**. Rio de Janeiro, v.04 n.01, 2012, p.1-20, UNIRIO. Disponível em:
< <http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/2400>> Acesso em 27 mar. 2017

NORBERG-SCHULZ, Christian. O fenômeno do lugar. In: NESBITT, Kate. **Uma nova agenda para a arquitetura**: antologia teórica (1965-1995). São Paulo: Cosac Naify, 2. ed, 2013, p. 443-461.

OKAMOTO, Jun. **Percepção ambiental e comportamento**: visão holística da percepção ambiental na arquitetura e na comunicação. São Paulo: Editora Mackenzie, 2002.

PALLASMAA, Juhani. **A imagem corporificada**: imaginação e imaginário na arquitetura. Porto Alegre: Bookman, 2013.

_____. **Os olhos da pele**: a arquitetura e os sentidos. Porto Alegre: Bookman, 2011.

PAVIS, Patrice. **A Análise dos Espetáculos**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

PICON-VALLIN, Beatrice. Tradições e inovações nas artes da cena. **Revista Sala Preta**. São Paulo, v. 9, p. 319-332, 2009. USP. Disponível em:
<<http://www.periodicos.usp.br/salapreta/article/viewFile/57415/60397>> Acesso em: 12 mar. 2017

_____. **A arte do teatro: entre a tradição e vanguarda** - Meyerhold e a cena contemporânea. 2 ed. Rio de Janeiro: Folhetim/Ensaio, 2013.

PIGNATARI, Décio. **Semiótica da arte e da arquitetura**. 4 ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004.

RAMOS, Talitha. Desenhos que revolucionaram a cena teatral. **Arquitextos**, São Paulo, ano 15, n. 180.00, Vitruvius, maio 2015. Disponível em:
<<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/15.180/5548>> Acesso em 23 mar. 2017

RATTO, Gianni. **Antitratado de cenografia: variações sobre o mesmo tema**. 3 ed. São Paulo: Senac, 2011.

RENCK, Andréa. Em busca do palco legível: práticas cenográficas da atualidade e suas denominações. **O Percevejo Online**. Rio de Janeiro, v.8 n.1, 2016, p. 54-72, UNIRIO. Disponível em: <<http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/5759>> Acesso em 14 abril 2017

RODRIGUES, Cristiano Cezarino. O campo ampliado da teatralidade performativa na cenografia contemporânea. **O Percevejo Online**. Rio de Janeiro, v.8 n.1, 2016, p. 90-102 UNIRIO. Disponível em: <<http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/4056>> Acesso em: 14 abril 2017

_____. **O espaço do jogo: espaço cênico teatro contemporâneo**. 2008. Dissertação – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

ROLLEMBERG, Doris. A cenografia além do espaço e do tempo: o teatro de dimensões adicionais. **O Percevejo Online**. Rio de Janeiro, v.04 n.02, 2012, p. UNIRIO. Disponível em: <<http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/2924>> Acesso em 23 mar. 2017

ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. 2 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

SANTAELLA, Lucia. **Semiótica aplicada**. São Paulo: Cengage Learning, 2012.

URSSI, Nelson José. **A Linguagem Cenográfica**. 2006. Dissertação – Universidade de São Paulo, São Paulo.

ZEVI, Bruno. **Saber ver a arquitetura**. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

ZILIO, Daniela Tunes. A Evolução da Caixa Cênica: transformações sociais e tecnológicas no desenvolvimento da dramaturgia e da arquitetura teatral. **Pós-**. São Paulo, v.17 n.27, p.154-173, 2010. USP. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/posfau/article/view/43685>> Acesso em: 07 mar. 2017

ZUMTHOR, Peter. **Atmosferas**. Barcelona: Gustavo Gili, 2009.