

Eduardo dos Santos Andrade

O ESPAÇO *ENCENA*
TEATRALIDADE E PERFORMATIVIDADE NA CENOGRAFIA
CONTEMPORÂNEA

Rio de Janeiro
2019

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Letras e Artes
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas

Eduardo dos Santos Andrade

O ESPAÇO ENCENA
TEATRALIDADE E PERFORMATIVIDADE NA CENOGRAFIA
CONTEMPORÂNEA

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro como requisito parcial à obtenção do grau de Doutor em Artes Cênicas.

Orientadora: Profa. Dra. Lidia Kosovski

Coorientador (sanduíche doutoral):
Prof. Arnold Aronson, PhD

Rio de Janeiro, março de 2019



Catálogo informatizada pelo(a) autor(a)

A553 Andrade, Eduardo dos Santos
O espaço encena: teatralidade e performatividade
na cenografia contemporânea / Eduardo dos Santos
Andrade. -- Rio de Janeiro, 2019.
281 f.

Orientadora: Lidia Kosovski.
Tese (Doutorado) - Universidade Federal do
Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação
em Artes Cênicas, 2019.

1. Cenografia. 2. Teatralidade. 3.
Performatividade. I. Kosovski, Lidia, orient. II.
Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO -UNIRIO
Centro de Letras e Artes - CLA
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - PPGAC

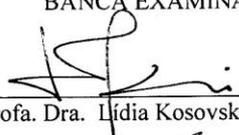
**“O ESPAÇO ENCENA:
TEATRALIDADE E PERFORMATIVIDADE NA
CENOGRAFIA CONTEMPORÂNEA”**

por

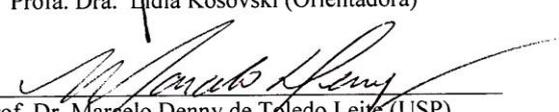
EDUARDO DOS SANTOS ANDRADE

Tese de Doutorado

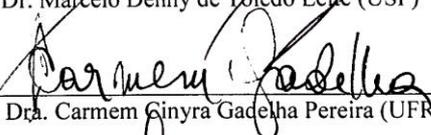
BANCA EXAMINADORA



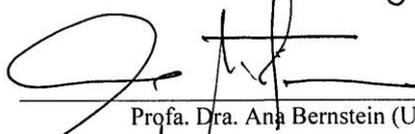
Prof. Dra. Lídia Kosovski (Orientadora)



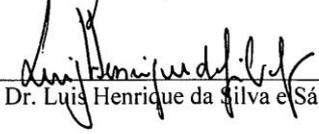
Prof. Dr. Marcelo Denny de Toledo Leite (USP)



Prof. Dra. Carmem Cinyra Gadelha Pereira (UFRJ)



Prof. Dra. Ana Bernstein (UNIRIO)



Prof. Dr. Luís Henrique da Silva e Sá (UNIRIO)

A Banca Considerou a Tese: APROVADA COM LOUVOR COM RECOMENDAÇÃO PARA PUBLICAÇÃO

Rio de Janeiro, RJ, em 29 de março de 2019.

AGRADECIMENTOS

Agradeço de modo especial à minha orientadora Lidia Kosovski, pelo trabalho de orientação dedicado, pelo olhar atento, pelo apoio irrestrito e liberdade que proporcionou para o desenvolvimento da pesquisa. Com o mesmo espírito, agradeço ao professor Arnold Aronson, pela generosidade na orientação e pelos diálogos enriquecedores durante o período do doutorado sanduíche.

Meu profundo agradecimento também:

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Unirio, pelos ensinamentos valiosos, que foram muitos. Em especial à professora Ana Bernstein, por proporcionar reflexões fundamentais para a pesquisa, além de oferecer dicas preciosas para o sanduíche em Nova York.

Aos professores da *Columbia University* e da *NYU*, em especial à Barbara Browning, pela generosidade e por todo conhecimento compartilhado.

Ao CNPq, por viabilizar a realização do estágio doutoral sanduíche, fundamental para o desenvolvimento do trabalho.

À UFMG, em especial aos meus colegas da Escola de Belas Artes, pelo incentivo e apoio também fundamental para a realização da pesquisa.

Aos amigos queridos que ganhei nessa longa trajetória na cidade maravilhosa do Rio de Janeiro e em Nova York, por tornarem essa jornada ainda mais enriquecedora.

Aos velhos e queridos amigos e parceiros de Belo Horizonte, por oferecerem tantas trocas e uma base de apoio tão sólida.

A todos aqueles que contribuíram de alguma forma com a realização desta tese.

Enfatizo, por fim, minha gratidão e o meu amor aos meus pais Roberto e Vânia, bem como ao meu irmão Cássio, sem os quais nada seria possível.

Não fui o que os outros foram. Não vi o que os outros viram. Mas por isso, o que amei, amei sozinho.

(Edgar Allan Poe)

RESUMO

Esta pesquisa propõe uma investigação sobre o dispositivo cenográfico, tomando-se como paradigma as noções de *teatralidade* e *performatividade*. A partir do cruzamento de conceitos e fundamentos teóricos dos estudos da performance, do teatro e das artes visuais, junto a exemplos de trabalhos internacionais e nacionais, com especial recorte na cena mineira, propõe-se uma reflexão e análise de como se opera a teatralidade e performatividade do dispositivo espacial e visual que compõe a cenografia do espetáculo cênico, levando-se em consideração sua intrínseca relação com os demais elementos que constituem a encenação. Tomou-se como hipótese que a cenografia, ao longo do século XX, liberta-se de uma função essencialmente semiótica para se afirmar como corpo performativo estruturante da encenação. Dentro dessa perspectiva, a pesquisa propõe que o teatro contemporâneo, quando se afasta de uma finalidade narrativa, solicita um novo tipo de performatividade de sua cenografia, cujos elementos, além de participarem da sintaxe cênica, como já preconizado por Gordon Craig e tantos outros ao longo do século XX, participam fundamentalmente da própria sintaxe dramatúrgica, repercutindo na noção de teatralidade. Busca-se, a partir de um enfoque fenomenológico, reconhecer a cenografia como agente performativo ou, ainda, como ferramenta de dramaturgia e de escrita cênica em algumas expressões contemporâneas de teatralidade.

Palavras-chave: Cenografia; Espaço Cênico; Teatralidade; Performatividade

ABSTRACT

This research proposes a reflection on scenography that takes the notions of *theatricality* and *performativity* as its paradigms. The work involves an interdisciplinary, theoretical investigation in the fields of theatre studies, performance studies, and visual arts, as well as an investigation of specific works by Brazilian and international artists. Its aim is to analyze theatricality and performativity in the spatial and visual elements that constitute scenography, taking into account its intrinsic relationship with all dimensions of the *mise-en-scene*. It was hypothesized that scenography, during the twentieth century, releases itself from a purely semiotic function in order to become a performative body operating in the structure of the *mise-en-scene*. In this perspective, the research suggests that contemporary theater, as it moves away from a narrative purpose, requests a new type of performativity of its scenic space, whose elements, besides participating in the scenic syntax, as already advocated by Gordon Craig and many others during the twentieth century, participate fundamentally in the dramaturgical syntax itself, impacting the notion of theatricality. The intention is to recognize, from a phenomenological approach, the scenography as a performative agent, or as a tool of dramaturgy and scenic writing in some contemporary expressions of theatricality.

Keywords: Scenography; Scenic Space; Performativity; Theatricality

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Ilustração de um <i>Hanamichi</i>	29
Figura 2 - Marina Abramovic, em Lips of Thomas, 1975.....	50
Figura 3 - Jackson Pollock, na produção de um de seus trabalhos de <i>action painting</i>	63
Figura 4 - Obra <i>Naked</i> , de Eiko e Koma, no Walker Art Center, em 2010.	66
Figura 5 - <i>L Beam</i> : obra minimalista do artista Robert Morris	68
Figura 6 - <i>Desvio para o Vermelho</i> – primeiro ambiente.	77
Figura 7 - <i>Desvio para o Vermelho</i> – detalhe do segundo ambiente.....	77
Figura 8 - <i>Desvio para o Vermelho</i> – detalhe do terceiro ambiente.....	78
Figura 9 - Cenografia de <i>O pato selvagem</i> , dirigido por Antoine, construída com Pinus importado da Noruega para intensificar a percepção de realidade...	90
Figura 10 - Espetáculo <i>A terra</i> , dirigido por Antoine, com galinhas vivas em cena.....	90
Figura 11 - Croquis de Craig para o projeto <i>The Steps</i> . Na sequência, estão os desenhos do primeiro, do segundo, do terceiro e do quarto “humor”.	100
Figura 12 - Ilustrações de Craig para o seu projeto patentado dos Painéis Móveis.....	104
Figura 13 - Plano de palco realizado por Craig com estudo de movimentações do cenário para <i>O Mercador de Veneza</i>	107
Figura 14 - Figurinos do rei e da rainha com detalhes em dourado no espetáculo <i>Hamlet</i>	108
Figura 15 - Maquete de Craig para <i>Hamlet</i> – cena 3 do terceiro ato	109
Figura 16 - Maquete de Craig para <i>Hamlet</i> – cena 5 do quarto ato	109
Figura 17 - Maquete de Craig para <i>Hamlet</i> – cena 6 do quarto ato	110
Figura 18 - Fotografia da cena final de <i>Hamlet</i>	110
Figura 19 - Estudo dos alunos de L. Popova para o cenário de <i>O magnífico cornudo</i>	121
Figura 20 - Fotos do terceiro ato de <i>O magnífico Cornudo</i> – os movimentos dos atores acompanham a arquitetura do dispositivo.....	123
Figura 21 - Fotos do terceiro ato de <i>O magnífico Cornudo</i> – os movimentos dos atores acompanham a arquitetura do dispositivo.....	124
Figura 22 - Croqui de Caspar Neher para uma peça inacabada de Brecht, <i>The Breadshop</i> (“A padaria”, em tradução livre), em que se vê a composição dos “gestos” dos personagens.....	130
Figura 23 - Croquis de Caspar Neher (acima) para <i>A vida de Galileo</i> e foto da montagem real no Berliner Ensemble (abaixo). O <i>Arrangementskizzen</i> criado pelo cenógrafo orienta a anatomia da ação.	131
Figura 24 - Croqui de Caspar Neher para o prólogo de <i>Antígona</i>	134

Figura 25 - Foto de <i>Antígona</i> em que se vê os atores sentados à vista do público. ...	134
Figura 26 - Arrangementskizzen de Karl von Appen para Um círculo de giz caucasiano.	137
Figura 27 - Objetos encontrados na zona de guerra compõem a ambientação de <i>O retorno de Ulisses</i>	143
Figura 28 - Sacos e atores espremem-se num guarda-roupa em <i>O pequeno solar</i>	147
Figura 29 - Bio-objeto do homem com sua força construído para o espetáculo <i>Que morram os artistas</i>	148
Figura 30 - Bio-objeto da mulher presa ao seu genuflexório construído para o espetáculo <i>Que morram os artistas</i>	149
Figura 31 - <i>A classe morta</i>	151
Figura 32 - Espetáculo <i>The Children</i>	164
Figura 33 - Espetáculo <i>I cut my skin to Liberate The Splinter</i> , de Kemang Wa Lehulere.....	171
Figura 34 - Espetáculo <i>I cut my skin to Liberate The Splinter</i> , de Kemang Wa Lehulere.....	172
Figura 35 - Espetáculo <i>I cut my skin to Liberate The Splinter</i> , de Kemang Wa Lehulere.....	172
Figura 36 - Cenografia realista de <i>The Parisian Woman</i> – sala de estar da casa de Chloe, onde acontece boa parte da trama	174
Figura 37 - Cenografia realista de <i>The Parisian Woman</i> – varanda do salão onde um jantar é oferecido à elite política dos Estados Unidos	175
Figura 38 - Cenografia realista de <i>The Parisian Woman</i> – sala de estar da casa de Chloe, onde acontece boa parte da trama	175
Figura 39 - Espetáculo <i>The Play That Goes Wrong</i> – os personagens são obrigados a improvisar soluções para os problemas técnicos da cenografia	177
Figura 40 - Cenografia de <i>The Fountainhead</i> , concebida como um espaço de ação criativa	181
Figura 41 - Ayn Rand executando ao vivo os desenhos de seu personagem Howard Roark em <i>The Fountainhead</i>	181
Figura 42 - Espetáculo de <i>The Fountainhead</i> – detalhe da máquina de impressão, cujo funcionamento em cena desperta a atenção do público para sua realidade.....	182
Figura 43 - Ilha de carvão da cenografia de <i>EuCaio</i>	184
Figura 44 - O dispositivo de caráter performativo do espetáculo <i>Burning Doors</i>	205
Figura 45 - Espetáculo <i>Home</i> , no qual os atores montam a cenografia em cena aberta, num fluxo de interação e inter-atividade com os elementos do dispositivo.....	209

Figura 46 - Espetáculo <i>Home</i> , no qual os atores montam a cenografia em cena aberta, num fluxo de interação e inter-atividade com os elementos do dispositivo.....	210
Figura 47 - Espetáculo <i>Home</i> – os movimentos corporais respondem às normas sociais incorporadas nas formas e no design dos elementos do dispositivo.....	213
Figura 48 - Uma das salas de convivência do Hotel McKittrick de <i>Sleep No More</i>	220
Figura 49 - Sala da deusa da feitiçaria em <i>Sleep No More</i>	220
Figura 50 - Vista da enfermaria e detalhes de objetos no espetáculo <i>Sleep No More</i>	221
Figura 51 - Croquis executados pelo cenógrafo Marcelo Alvarenga para o cenário de <i>Nós</i>	227
Figura 52 - Croquis executados pelo cenógrafo Marcelo Alvarenga para o cenário de <i>Nós</i>	228
Figura 53 - Cenário de <i>Nós</i> – planta esquemática da proposta final.....	230
Figura 54 - Cenário de <i>Nós</i> – perspectiva esquemática da posição inicial. A parede de fundo pode girar ou avançar em linha reta sobre o tablado de cena ...	231
Figura 55 - Cenário de <i>Nós</i> – perspectiva esquemática mostrando a segunda posição, após o giro da parede de fundo, que se converte numa rampa unida ao tablado.....	231
Figura 56 - Cenário de <i>Nós</i> – perspectiva esquemática mostrando a parede de fundo avançando em linha reta sobre o tablado de cena.....	232
Figura 57 - Espetáculo <i>Nós</i>	234
Figura 58 - Espetáculo <i>Nós</i>	235
Figura 59 - Espetáculo <i>Nós</i>	235
Figura 60 - Espetáculo <i>Ignorância</i> – configuração inicial do dispositivo, com as cadeiras empilhadas ao fundo da cena.....	247
Figura 61 - Espetáculo <i>Ignorância</i> – cena “O homem de bem”, em que o ator Italo Laureano interrompe a cena por não suportar mais o peso da cadeira erguida pelo braço.....	248
Figura 62 - Espetáculo <i>Ignorância</i> – cena final.....	248
Figura 63 - Espetáculo <i>Fauna</i> – detalhe do escrito no piso com sal grosso.....	254
Figura 64 - Espetáculo <i>Fauna</i> – os sapatos do público são “jogados” pelos atores na área de cena.....	254
Figura 65 - Espetáculo <i>Fauna</i> – vista geral.....	255
Figura 66 - Espetáculo <i>Fauna</i> – detalhe dos sapatos do público entrelaçados aos fios no teto.....	255

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO 1 SOBRE TEATRALIDADE E PERFORMATIVIDADE	23
1.1 Teatralidade e performatividade: das origens e expansões dos conceitos..	23
1.1.1 Do texto à cena: pela invenção e reinvenção da teatralidade.....	23
1.1.2 O ato de olhar: criação de um espaço alterno, instauração de um mundo	28
1.1.3 Do ato performativo à performatividade: uma inflexão pós-moderna	37
1.1.4 Entre a teatralidade e a performatividade: o paradoxo do corpo fenomenal e semiótico.....	47
1.2 A teatralidade expandida: o caráter performativo da arte a partir do <i>experencial turn</i> (1960s).....	61
1.2.1 A performatividade na <i>action painting</i> : pintura como meio, pintura como ação, pintura como presença.....	61
1.2.2 Performatividade e teatralidade na escultura minimalista: a captação do objeto como produção de experiência	66
1.2.3 Teatralidades da plástica: espaço, objetos e a cena expandida.....	73
CAPÍTULO 2 POR UMA CENOGRAFIA REINVENTADA: OS NOVOS PARADIGMAS DO SÉCULO XX	86
2.1 Das origens da cena moderna e a (re)emergência de uma cenografia performativa	86
2.2 Tridimensionalização, transformabilidade, movimento: o primeiro <i>performative turn</i> e os princípios de uma autonomização da cenografia	92
2.2.1 Os espaços rítmicos de Adolphe Appia	92
2.2.2 Edward Gordon Craig e a mobilidade da cena em <i>Hamlet</i>	98
2.3 Da escrita cênica à dramaturgia visual: as novas presenças da cenografia no palco	117
2.3.1 Vsevelod Meyerhold e a máquina de cena de <i>O Magnífico Cornudo</i>	117
2.3.2 A importância do <i>Bühnenbauer</i> na construção da teatralidade brechtiana...	127
2.3.3 Em direção a uma plástica pós-dramática: a dramaturgia visual no teatro de Tadeusz Kantor.....	140
CAPÍTULO 3 POR UMA CENOGRAFIA PERFORMATIVA: A ATIVIDADE DAS COISAS E OBJETOS NO CONTEXTO DA CENA.....	156
3.1 Entre a semiótica e a fenomenologia: a dialética da performatividade cenográfica.....	156
3.2 O espaço <i>encena</i>: dispositivos descritivos, performantes, performativos ..	168

3.3	Dos deslocamentos entre sujeito e objeto: as funções do dispositivo pela Teoria do Ator-Rede	186
3.4	Da função performativa da cenografia: o dispositivo como presença e afecção	199
3.4.1	Por uma performatividade física: a matéria viva no contexto da cena	199
3.4.2	Por uma performatividade metafísica: fetichismo, materialismo e o poder afetivo dos objetos no teatro	211
CAPÍTULO 4 NÓS: PROCESSOS DE TEATRALIDADE E PERFORMATIVIDADE NA CENOGRAFIA MINEIRA CONTEMPORÂNEA.....		224
4.1	Grupo Galpão em processo: o dispositivo cenográfico na criação do espetáculo <i>Nós</i>	224
4.2	Nós: o dispositivo como instrumento de dramaturgia na cena mineira contemporânea	236
CONCLUSÃO		259
REFERÊNCIAS		270

INTRODUÇÃO

A cena teatral contemporânea tem se apoiado frequentemente na eloquência estética do arranjo espacial e visual de objetos que compõem a cenografia. Artistas e grupos internacionais como Jan Fabre, Robert Wilson, Punchdrunk, The Wooster Group, Heiner Goebels, e grupos brasileiros como Armazém Companhia de Teatro, Companhia Brasileira, Luna Lunera e Quatroloscinco Teatro do Comum são alguns dos inúmeros exemplos de criadores cujas produções apresentam concepções espaciais dinâmicas, fragmentadas e polissignificantes, distanciadas de uma espacialidade figurativa. Tal como nas instalações de arte, a espacialidade no teatro contemporâneo transformou-se num agente ativo na formulação do jogo com o espectador, convertendo-se, muitas vezes, em experiência sensorial. Essas práticas, caracterizadas pelo deslocamento do texto como eixo fundamental da encenação e por uma exploração do espaço e dos elementos visuais como agentes operadores, inscrevem-se no chamado *teatro performativo*, expressão cunhada pela ensaísta francesa Josette Féral (2008) para definir a dinâmica de uma nova cena que adota a noção de *performatividade* como vetor central de funcionamento. Ancorado na valorização da *presença* e na ideia de *ação*, o teatro performativo coloca em primeiro plano a performatividade dos elementos que compõem a cena, aumentando a tensão implícita entre as esferas do *real* e do *ficcional* que, segundo Erika Fischer-Lichte (2007), caracteriza o evento teatral. Para Fischer-Lichte, nas práticas do teatro performativo, marcado pelo desinteresse por dramaturgias ou personagens ficcionais, o *corpo fenomenal* do ator (aquilo que se dá a ver, a ouvir e a sentir), situado na realidade presencial da cena, frequentemente ganha maior projeção do que o seu *corpo semiótico* (aquilo que se dá a ler), situado no plano ficcional.

As noções de *performatividade* e *teatralidade* estão intimamente conectadas, sendo ambas dependentes do receptor para sua ocorrência. Enquanto a performatividade está centrada na *ação*, na ordem do *fazer*, a teatralidade reside na percepção desse fazer, estando ligada ao campo do imaginário, da recepção, num processo de comunicação que escapa à lógica do texto verbal. Em seus estudos sobre performatividade, Richard Schechner (2013) enfatiza a relação entre performer e público, definindo que uma performance se realiza na copresença espaço-temporal entre ambos, a partir de três verbos que representam ações e podem ser reunidos,

separados ou combinados: *ser/estar*, *fazer* e *mostrar* (o que faz). Ao se assumir como performer, o ator apresenta-se como o elemento fundador do jogo instaurado pela teatralidade, num procedimento em que seu corpo e seus recursos expressivos ganham maior relevo na cena do que a construção do mundo ficcional. Trata-se de uma estética da *apresentação*, em que se evidencia a presença, e não a *representação*, que se encontra no campo da *mimesis*, onde se coloca em jogo a referencialidade do objeto representado.

Esse traço performativo reformula o entendimento de dramaturgia e de encenação, trazendo grande impacto para o pensamento e a prática da cenografia. Desvinculada de um compromisso puramente descritivo ou ilustrativo, a espacialidade da cena adquire os mais variados formatos, seguindo novos paradigmas que se traduzem, por exemplo, no desejo de “desmaterialização do palco” (Aronson, 2013), na busca de locações reais como campo expressivo preferencial ou, como se pretende demonstrar nesta tese, na utilização do dispositivo cênico e de seus elementos constituintes como agentes performativos. Entretanto, a noção expandida de performance, de modo geral, parece estar ligada à expressão do agente humano, não levando em consideração o papel dinâmico desempenhado por lugares e objetos “aparentemente inanimados”. Como observa Marvin Carlson, “mesmo em teatro, não se fala em quão bem o cenário ou figurinos performaram” (Carlson, 2001, p. 42). É dentro dessa perspectiva que se desenvolve o presente estudo, com interesse em compreender como o arranjo espacial e visual de *coisas*, que se expressam no campo da matéria, são capazes de produzir *ações* e *reações*, transformando-se em agentes performativos e elementos significantes no contexto da cena.

O interesse pelo tema da cenografia como agente de teatralidade e de performatividade vem da minha própria trajetória como cenógrafo, professor e pesquisador do espaço cênico. Ao longo dos últimos vinte anos, participei da concepção e execução de dezenas de cenografias para as áreas de teatro, dança, música, cinema e TV, tendo como foco as artes cênico-performáticas, sobretudo o teatro e a dança.¹ Nessa trajetória, desenvolveu-se um desejo de compreender o dispositivo cênico como um agente participante da encenação. Em diversos

¹ Portifólio disponível no site: www.edandrade.com.

trabalhos, tenho perseguido um potencial de *transformabilidade*² do dispositivo que possa ser colocado a serviço da encenação, de forma a integrá-lo à estrutura cênica ou mesmo dramatúrgica da obra. Tal prática pode ser verificada em vários experimentos recentes que alimentaram as questões que movem esta pesquisa. Citarei aqui dois.

Em 2014, ano em que desenvolvi o projeto desta tese, realizei mais uma parceria com a Mimulus Cia de Dança, um importante grupo da dança contemporânea de Minas Gerais, assinando a cenografia e a iluminação do espetáculo *Pretérito Imperfeito*, cuja coreografia foi construída a partir do tema da memória. O diretor da companhia, Jomar Mesquita, sugeriu que houvesse no palco uma urna onde seriam depositados bilhetes com depoimentos do público a respeito de suas memórias pessoais – cada espectador, antes do espetáculo, seria convidado a escrever uma frase relatando um fato ou evento pessoal do qual ele nunca tenha se esquecido. A ideia seria coletar esses depoimentos na entrada do teatro, levá-los ao palco e, de alguma forma, incorporá-los à dramaturgia do espetáculo.

Como de hábito, iniciei meu processo de criação a partir de uma pesquisa de referências no universo da instalação de arte. Quando me deparei com a imagem de um gigantesco mural de cartões postais, tive a ideia de propor um grande painel cobrindo todo o fundo do palco (12m de largura x 6m de altura) onde os bilhetes de todas as apresentações seriam fixados. Esse painel estaria escondido atrás de um tule preto, e deveria ser revelado aos poucos, à medida que os bailarinos/performers fossem até ele para fixar os bilhetes. Nessa proposta, a imagem de todo o painel, com seus mais de 5 mil bilhetes, deveria ser guardada para as últimas cenas, quando os performers poderiam, inclusive, resgatar, ler ou interagir com as memórias dos espectadores de apresentações passadas. Além disso, sugeri que outros elementos cenográficos, como um grande biombo e uma janela suspensa, compusessem a visualidade da cena, dando suporte à coreografia ao longo do espetáculo. Para que essa proposta vingasse, entretanto, seria fundamental que o público percebesse que seus bilhetes seriam levados da urna até aquele imenso painel, de modo que eles entendessem que suas próprias memórias se tornariam

² Termo adotado pelo inglês Gordon Craig, que se consagrou como um dos primeiros teóricos da cenografia. Em seu célebre ensaio *The artists of the Theatre of the future*, de 1911, o autor, defendeu a *plasticidade* e *transformabilidade* do palco através da luz e dos elementos cênicos móveis.

parte integrante e definitiva do espetáculo. A potência do dispositivo residia justamente na sua interação com a cena e com o público, de maneira que as sugestões para a cenografia acabaram influenciando profundamente não apenas a coreografia, mas a própria dramaturgia do espetáculo.

Outro grupo com o qual tenho estabelecido forte parceria é o Quatroloscinco Teatro do Comum, companhia que vem conquistando grande destaque na cena mineira nos últimos anos. Em 2015, ano em que iniciei esta pesquisa junto ao PPGAC/UNIRIO, o grupo convidou-me para conceber a cenografia do espetáculo *Ignorância*, cuja dramaturgia seria construída a partir de um dispositivo cenográfico formado por dezenas de cadeiras. A ideia, apresentada pelo diretor Italo Laureano a partir de uma série de imagens de instalações de arte, seria que os dois atores em cena construiriam, junto ao dispositivo cenográfico, situações cômicas e dramáticas em que proporião diferentes pontos de vista sobre vícios sociais como o julgamento, a intolerância, o preconceito, a violência e a cultura do medo, incitando o espectador a uma postura crítica frente à ignorância humana. A intenção fortemente performativa na proposta da cenografia despertou-me grande interesse pelo projeto, além da reconhecida qualidade do grupo sobretudo no que diz respeito à potência poética de suas dramaturgias. De fato, a fusão do texto verbal, concebido ao longo do processo, com os diferentes arranjos das dezenas de cadeiras (ora formando uma montanha, ora deitadas espalhadas pelo chão do palco, ora formando uma imagem espelhada à plateia) proporcionou algumas das cenas mais comentadas no teatro mineiro naquele ano.

Longe de se apresentarem como uma espacialidade figurativa, ou de se restringirem à representação de universos ficcionais, esses dispositivos, em sua realidade corpórea, parecem desempenhar um outro tipo de tarefa junto à sintaxe cênica e dramaturgica do espetáculo. Operando na linguagem da dança contemporânea, *Pretérito Imperfeito* estrutura-se num tipo de dramaturgia não verbal, da qual o dispositivo, através dos bilhetes, tornou-se um dos principais eixos de sustentação. De modo semelhante, as cadeiras de *Ignorância*, cujo processo de criação será abordado em detalhes mais adiante, tornaram-se o elemento-chave na estruturação cênica e dramaturgica da peça. Esses trabalhos, cujas dramaturgias se construíram em conjunto com a encenação, são, para mim, exemplos de uma cenografia

performativa, caracterizada por uma interação profunda entre o dispositivo cenográfico³ e a cena em todas as suas camadas.

Essas e outras experiências práticas, junto às minhas reflexões teóricas no âmbito da academia, despertaram as questões iniciais que impulsionaram esse processo de pesquisa: se a função do dispositivo não é “significar” um ambiente ficcional pré-determinado por um texto, qual é, então, o papel da cenografia no contexto do chamado teatro performativo? Esses dispositivos podem ser entendidos como agentes performativos? O que seria, afinal, uma cenografia performativa? Ou, ainda, como as coisas e objetos performam? Movido por essas reflexões, iniciei uma investigação teórico-conceitual dos temas da teatralidade e da performatividade na busca de uma chave teórica capaz de traduzir a cenografia como agente produtor de qualidade semântica, qualidade perceptiva e, sobretudo, como elemento ativo e participante da encenação. Parti da hipótese de que o teatro performativo, na medida em que se afasta do texto dramático e da subserviência à narrativa, solicita uma cenografia também performativa, um tipo de dispositivo que, em sua fenomenalidade, apresente-se como instrumento de escrita cênica e dramatúrgica, tal como ocorre com os atores/performers humanos.

Para minha surpresa, entretanto, não encontrei nenhuma obra sequer que tratasse especificamente da cenografia a partir dos conceitos de teatralidade e performatividade, ou que buscasse reconhecer ou definir o dispositivo como agente performativo dentro de uma perspectiva fenomenológica. A grande maioria dos pesquisadores interessados pelo papel ativo desempenhado pelo dispositivo no contexto da cena adota o exame do texto dramático como metodologia de estudo. Tais abordagens, no entanto, enraizadas no mundo mental da literatura, pareciam não oferecer as respostas adequadas às diversas questões que emergiam de um ponto de vista no qual a ideia de “performance” está ancorada na realidade presencial da cena. Se, aos olhos dos estudos da performance, quem performa é o performer/ator, e não o personagem, no olhar para a cenografia aqui proposto, são

³ A expressão “dispositivo cenográfico”, bastante frequente nas reflexões contemporâneas no campo da cenografia, deve ser entendida aqui como uma estratégia de agenciamento dos diferentes elementos constituintes do espaço cênico de forma a produzir efeitos sobre o espectador. Esse entendimento alinha-se ao pensamento de Luiz Henrique Sá (2017) que, em sua tese de doutorado, define o dispositivo cenográfico como um mecanismo capaz de regular “a relação do espectador teatral com a formulação espaço-visual-temporal proposta pela obra, tendo necessariamente efeito sobre esse espectador como indivíduo” (Sá, 2017, p. 63).

os elementos do dispositivo, em sua realidade presencial, que performam, não o seu significado no mundo ficcional. Nesse sentido, uma aproximação das questões que envolvem determinadas práticas espaciais da cena contemporânea satisfazendo apenas a premissa semiótica de que “no palco, tudo é signo”⁴ torna-se deficiente.

A percepção de que não há uma teoria da cenografia que abarque seu sentido de performatividade reforçou-se a partir das conversas com minha orientadora no Brasil, Profa. Lidia Kosovski, e com meu orientador do estágio doutoral nos Estados Unidos, Prof. Arnold Aronson – ambos com longas trajetórias dedicadas à pesquisa no campo da cenografia e que, no entanto, não conheciam nenhum título específico sobre o tema. O reconhecimento da originalidade e da importância do assunto me induziu a ampliar o escopo da pesquisa, ainda que tal ampliação implicasse o risco de extrapolação do horizonte de uma tese. Mas meu interesse particular pelo tema me levou a enfrentar esse risco, ciente de que diversas questões seriam aprofundadas ou desenvolvidas apenas em desdobramentos futuros. Trata-se, portanto, de um projeto de pesquisa mais amplo, do qual esta tese é a etapa inicial.

Com a ampliação do escopo da pesquisa, fez-se necessária uma investigação teórico-conceitual dos temas da teatralidade e da performatividade não apenas a partir dos estudos do teatro ou da performance, mas também de outros campos de pesquisa, como a linguística, a antropologia e as artes visuais. As disciplinas cursadas no PPGAC/UNIRIO,⁵ ligadas aos temas da cenografia, performatividade e artes visuais, foram fundamentais nesse processo, proporcionando leituras e discussões de caráter interdisciplinar que abriram importantes vias de diálogo com os diversos campos de interesse. Também o estágio doutoral realizado na *Columbia University*, em Nova York, entre agosto de 2017 e março de 2018, através do Programa de Bolsa Sanduíche do CNPq, gerou impacto imensurável no andamento

⁴ Pensamento amplamente utilizado por ensaístas da Escola de Praga, conforme examinaremos no terceiro capítulo.

⁵ Destaco, aqui, as seguintes disciplinas: *Espaços cênicos de caráter*, ministrada pela Profa. Lidia Kosovski (pelas discussões inspiradoras no campo da cenografia e por me introduzir, através de Erika Fischer-Lichte, os conceitos fundamentais que nortearam toda a pesquisa); *Semiários sobre performatividade*, ministrada pela Profa. Ana Bernstein (por transformar o meu pensamento ao me fazer mergulhar no conceito de performativo); *Espaço, Desenho da Cena, Performance e Arquitetura*, ministrada pela Profa. Evelyn Furquim Werneck Lima (pelos debates entusiasmados sobre cenografia); *Limites e deslocamentos da cena: por um conceito ampliado de arte*, ministrada pelo Prof. Leonardo Munk (pelas ricas reflexões nas interfaces entre o teatro e as artes visuais).

da pesquisa, expandindo seu escopo para além do horizonte no Brasil e provocando um profundo amadurecimento de seu corpo teórico.

Com o apoio do programa de oferta de ingressos gratuitos a alunos e pesquisadores da *Columbia University*, pude assistir mais de 50 espetáculos de diferentes circuitos da cena nova-iorquina, dos quais cerca de 10 foram selecionados para compor o rol de exemplos da pesquisa. A participação em disciplinas durante o sanduíche foi também determinante para o trabalho. Devido ao acordo de colaboração entre a *Columbia* e a *New York University (NYU)*, tive a oportunidade de cursar disciplinas em diferentes departamentos de ambas as instituições, o que me deu mais possibilidades de selecionar temas de interesses específicos para o universo da pesquisa.⁶ Ressalto, ainda, a intensa e produtiva pesquisa realizada em centros de estudos e bibliotecas, em especial a da *Columbia*, onde tive acesso a inúmeros textos, artigos e documentos, obras de caráter teórico e histórico, além de imagens, dados e curiosidades raras de objetos emblemáticos da história da cenografia, ainda inéditos em língua portuguesa. Esse trabalho estimulou a ampliação do leque da tese de modo a abarcar não apenas exemplos da cenografia contemporânea, mas também das vanguardas modernas do início do século XX, algo que já havia sido sugerido pela minha orientadora no Brasil e que deu mais sustentação e amarração ao caráter teórico da pesquisa, cujos conceitos-base, embora fundamentais para as artes da cena, ainda não tinham sido estudados pela lente da cenografia.

Ao longo desse percurso, a pesquisa assume então múltiplas tarefas na busca pelo reconhecimento do papel ativo desempenhado pelo dispositivo no contexto da cena. A questão que norteia todo o trabalho, e que se coloca como seu maior objetivo, é: como reconhecer o poder performativo das coisas e objetos no teatro? Essa questão deságua numa reflexão a respeito da tensão entre a natureza semiótica e a natureza fenomenológica que caracteriza o teatro e, por consequência, a cenografia. Parti do princípio que um determinado corpo físico (entendido aqui como objeto ou matéria),

⁶ Vale destacar duas disciplinas que impactaram de maneira especial esse percurso investigativo por oferecerem, de forma precisa, a continuidade e o aprofundamento das questões iniciadas no Brasil: a disciplina *Fetichism and performance: how to do things with objects*, ministrada pela Profa. Barbara Browning no *Departament of Performance Studies* da NYU, cujo tema abordava o conceito de performatividade aplicado a objetos, estando portanto diretamente ligado ao corpo teórico da pesquisa; e a disciplina *Scenography*, ministrada pelo meu orientador do sanduíche, Prof. Arnold Aronson, no *Theatre Arts Program of the School of the Arts* da *Columbia University*, que proporcionou um intenso mergulho teórico-crítico no universo da cenografia, ampliando os horizontes de reflexão.

quando em cena, é sempre simultaneamente semiótico e fenomenal, mas busquei argumentar, ampliando a hipótese inicial, que a percepção e o entendimento da cenografia como corpo fenomenal por parte de diferentes artistas ao longo do século XX impactou profundamente tanto a prática da encenação quanto da própria dramaturgia, repercutindo na noção de teatralidade. Como desdobramento, intentei demonstrar ainda que, na cena contemporânea, o dispositivo, em sua fenomenalidade, torna-se muitas vezes matéria prima para a teatralidade, convertendo-se em instrumento de escrita cênica e dramática. Esse trabalho busca, portanto, reconhecer a cenografia como agente performativo a partir de sua perspectiva fenomenológica, visto que sua função semiótica é tradicionalmente muito mais explorada na literatura teórica.

Do ponto de vista metodológico, além da extensa pesquisa bibliográfica, imagética e documental realizada, optei por trabalhar com espetáculos que tive a oportunidade de assistir (ou de colaborar) no período em que se desenvolveu a pesquisa, tanto no Brasil como em Nova York, tomando-os como suporte para as reflexões e conceitos apresentados. O trabalho apoia-se então numa combinação de exemplos que envolve objetos emblemáticos das vanguardas históricas, produções internacionais contemporâneas e produções locais da cena mineira, algumas das quais eu participei como cenógrafo. O recorte foi realizado em cima de espetáculos cuja cenografia foi “instalada” em palcos convencionais ou em espaços alternativos, com olhar especial para as produções cuja dramaturgia tenha sido construída em conjunto com o processo de montagem da encenação. Foram realizadas ainda entrevistas com cenógrafos, diretores e atores, em particular com os envolvidos nas produções mineiras, cujos processos de criação foram tema de reflexão.

A tese está organizada em quatro capítulos. No primeiro (*Sobre teatralidade e performatividade*), realizo uma investigação dos conceitos de teatralidade e performatividade buscando mapear suas origens, seus pontos de convergência e suas expansões para outras áreas, em especial a das artes visuais contemporâneas, reconhecendo ali um campo fértil para as reflexões propostas. O capítulo analisa o processo de “reinvenção” da teatralidade que ocorreu ao longo do século XX como um processo de emancipação do teatro em relação ao texto e sua afirmação como uma forma de arte autônoma. Nesse processo, a teatralidade afasta-se do mundo da literatura para se entrelaçar à noção de performatividade, diferindo-se desta última

por desejar a ilusão e a instalação de uma realidade alterna. Ao migrar para o terreno da performatividade, a noção de teatralidade filia-se ao mundo dos sentidos visual, sonoro e tátil para se converter em acontecimento e experiência. Essa libertação das asas do texto permitiu a expansão da teatralidade para outras áreas e o surgimento de outras formas do teatral, nas quais o arranjo espaço-visual de coisas e objetos frequentemente torna-se o elemento central, a exemplo dos experimentos minimalistas de Robert Morris, como *A coluna*, ou da teatralidade expandida nas formas das instalações de arte contemporâneas, como a obra *Desvio para o vermelho*, de Cildo Meireles, dentre tantas outras. Com o desdobramento dessas reflexões, construiu-se um arcabouço teórico que será aplicado às discussões sobre cenografia nos capítulos seguintes.

No segundo capítulo (*Por uma cenografia reinventada: os novos paradigmas do século XX*), analiso o aspecto performativo de alguns exemplos emblemáticos da história da cenografia, buscando observar como o dispositivo cenográfico, ainda no início do século XX, passa a integrar a sintaxe cênica do espetáculo, corroborando a sedimentação de um novo sentido de teatralidade. A partir de um panorama geral das vanguardas da primeira metade do século XX (com recorte no pensamento e nas obras de Adolphe Appia, Gordon Craig, Vsévolod Meyerhold, Bertolt Brecht e Tadeusz Kantor), identifico um gradual processo de reafirmação do caráter fenomenal do espaço cênico após um longo período de prevalência de uma cenografia caracterizada por algo que se pode chamar de “puro signo”, ou, literalmente, de “pura imagem” – um tipo de dispositivo constituído de painéis pintados cuja única função era inscrever a ilusão de uma realidade ausente. Com a rejeição à linguagem cênica realista e em resposta ao novo sistema de paradigmas que se abria no século XX, a cenografia deixou de existir apenas para criar a ilusão de um determinado ambiente ficcional para se afirmar em sua realidade presencial na cena, convertendo-se num agente performativo capaz de interferir, alterar ou mesmo determinar a estrutura da encenação ou mesmo da própria dramaturgia do espetáculo.

No terceiro capítulo (*Por uma cenografia performativa: a atividade das coisas e objetos no contexto da cena*), de maior fôlego, proponho alguns conceitos e categorias de análise para se compreender a performatividade da cenografia à luz de exemplos diversos da cena contemporânea, reelaborando as questões discutidas

nos capítulos anteriores. Com o apoio de pensadores ligados ao campo da semiótica, da fenomenologia e dos estudos teatrais, apresento, inicialmente, um debate sobre a natureza fenomenológica da cenografia em contraponto ao tradicional enfoque semiótico. Em seguida, introduzo a Teoria do Ator-Rede, desenvolvida pelo antropólogo francês Bruno Latour, para dar suporte a uma reflexão sobre o papel ativo desempenhado pelo dispositivo no contexto da cena. Ao demonstrar a importância das coisas e objetos inanimados na catalisação dos eventos cotidianos, a Teoria do Ator-Rede desestabiliza a relação binária sujeito/objeto, questionando a ideia de que a figura do ator concentra *toda* fonte da ação, o que nos fornece uma via teórica importante para o reconhecimento do papel ativo desempenhado pelos demais agentes da cena. Com o apoio do vocabulário emprestado da Teoria do Ator-Rede, proponho um aprofundamento daquilo que chamo de *função performativa* da cenografia, associando-a à capacidade do dispositivo de afetar ou alterar o curso de uma ação que ocorre na janela espaço-temporal compartilhada com o espectador. Proponho, como contraponto, uma outra categoria que se alinha ao papel semiótico tradicionalmente atribuído à cenografia: a *função referencial*, vinculada ao universo ficcional evocado pela encenação, podendo referir-se a um papel meramente ilustrativo, a que chamei de *função referencial descritiva*, ou a um papel ativo desempenhado pelo dispositivo no curso de uma ação que ocorre no plano ficcional, a que chamei de *função referencial performante*. Através dessas categorias, o entendimento de “dispositivo performativo” proposto nesta tese afasta-se daquele adotado pelos autores filiados à semiótica (que usam o texto como fonte de investigação), que passa a ser entendido, aqui, como *dispositivo performante*.

A partir deste ponto, a pesquisa verticaliza-se na investigação de como se opera a atividade da cenografia no plano fenomenológico da realidade corpórea do evento teatral, tomando as noções de *presença* e *afeto* como chaves teóricas na análise do poder performativo das coisas e objetos em cena. Amparado por autores da filosofia, da antropologia e dos estudos da performance, apresento, ainda no terceiro capítulo, uma reflexão sobre o tipo de afecção⁷ gerado pela presença do corpo cenográfico

⁷ O termo “afecção” adotado neste estudo é uma tradução da palavra inglesa *affection* dentro de uma perspectiva espinosista, já que os autores utilizados para dar suporte às reflexões sobre a noção de afeto (cujas obras foram lidas no original em inglês) seguem um pensamento herdado de Baruch Espinosa.

fenomenal a partir de duas perspectivas: uma física, material, concreta, no campo da cinética e da mecânica, a que chamo de *dimensão física da matéria*; e outra de natureza imaterial, abstrata, ligada à ordem das complexas formulações culturais estruturadas nos âmbitos social e psíquico do indivíduo em relação ao seu meio, a que nomeei *dimensão metafísica da matéria*. Busco demonstrar que somos movidos pelas coisas na medida em que elas nos afetam (Ahmed, 2010, p. 33), e essas afecções ocorrem simultaneamente por uma via sensorial e física (envolvendo todos os sentidos, moldando ou influenciando nossos movimentos) e por uma via psicológica e emocional (capaz de nos moldar o comportamento). O objetivo aqui, ao explorar os temas da presença e do afeto nas suas dimensões física e metafísica, é demonstrar como os fluxos de afeto instituídos pela presença fenomenológica do dispositivo conferem vitalidade à cenografia, impactando de maneira determinante o funcionamento da cena e a percepção do público. Busca-se, assim, identificar as funções desempenhadas pela cenografia para além da produção de significados, focalizando-a como um agente ativo numa rede de forças e microforças que atuam junto ao performer humano no processo de construção da teatralidade.

Finalmente, no quarto capítulo, proponho uma breve reflexão a respeito das relações que se estabelecem entre a dramaturgia e a cenografia contemporânea a partir da análise de processos de concepção de alguns espetáculos que estrearam ao longo desta pesquisa no âmbito da cena mineira. Com dados dos bastidores dos processos de montagem de *Nós*, do Grupo Galpão, *EuCaio*, da Mutante Cia, *Ignorância* e *Fauna*, ambos do Quatroloscinco Teatro do Comum, busco demonstrar que, em algumas dramaturgias contemporâneas que se desenvolvem junto ao processo de montagem, o dispositivo integra a estrutura dramática pela sua fisicalidade, sua capacidade de afetar, de interagir e de provocar situações, e não propriamente por aquilo que representa num mundo ficcional. Discute-se, assim, a maneira como a noção de dramaturgia se amplia de modo a abarcar a própria materialidade da cena, avançando os limites do texto escrito para se assumir como um “modo de estruturar os sentidos do espetáculo” (Pais, 2004, p.74). É a partir desse paradigma, no qual a materialidade dos objetos e/ou do corpo do performer toma o lugar da ficção, que as práticas contemporâneas atualizam o sentido de teatralidade. Assim, como fechamento para as questões discutidas nesta tese, busco argumentar que, no contexto dessa nova teatralidade performativa, na qual a

dimensão semântica se enfraquece diante da “dimensão sintática” (Ramos, 2015, p. 23), a *função referencial* do dispositivo dá lugar à *função performativa*, que passa a governar a atenção do espectador.

A tese organiza-se, assim, numa estrutura de afunilamento, na qual os conceitos-chave (teatralidade e performatividade) são inicialmente abordados num contexto mais amplo para em seguida serem pensados à luz do espaço cênico, numa costura que se inicia a partir das vanguardas históricas do teatro moderno, aprofunda-se junto às práticas contemporâneas e, por fim, afunila-se no contexto da cena mineira onde se originaram as reflexões que movem esta pesquisa. Essas escolhas refletem o esforço de se compreender algumas questões ligadas à minha própria vivência na prática da cenografia e o desejo de reconhecê-las em outros lugares ou em outros tempos. Não se trata, portanto, de uma busca por conceitos que se pretendam universalizantes, mas de um olhar particular lançado sobre questões que me parecem atravessar diversas práticas da cena contemporânea.

Portanto, o objetivo deste projeto, que não se esgota nesta tese, é propor uma abordagem da cenografia e suas particularidades em consonância com alguns discursos sobre a arte contemporânea. É pensar a cenografia não como representação, *mimesis*, ou signo, mas como uma visualidade talhada na tangibilidade, como uma experimentação sensorial. É tentar recortar melhor o dispositivo cenográfico como objeto de estudo, num exercício de depuração, buscando investigar sua presença cênica, seu funcionamento e sua participação no que tange ao fenômeno da teatralidade e performatividade.

CAPÍTULO 1 SOBRE TEATRALIDADE E PERFORMATIVIDADE

1.1 Teatralidade e performatividade: das origens e expansões dos conceitos

1.1.1 Do texto à cena: pela invenção e reinvenção da teatralidade

A afirmação da teatralidade como um conceito e como um discurso teórico ocorre recentemente na história do teatro. Apenas nas últimas décadas do século XX, quando a pós-modernidade é percebida como a era da performance, do jogo, da ironia, do kitsch, do pastiche, do simulacro, da sedução (em suma, daquilo que frequentemente está associado ao “teatral” em todas as suas derivações), a noção de teatralidade passa a ocupar o centro dos debates acadêmicos, junto às discussões contemporâneas de transdisciplinaridade e de performatividade, entre outras. Como observa Anne-Britt Gran (1999, p.251), se o mundo pós-moderno se aproxima realmente do teatral, é porque a retórica de boa parte dos discursos produzidos por ele caracteriza-se por ‘um quê de teatro’, uma espécie de teatralidade ou de gesto teatral.

Mas afinal, o que é a teatralidade? Como defini-la? Quais as suas bases teóricas? Encontrar essas respostas não constitui tarefa fácil, já que tentar definir teatralidade (termo ligado ao adjetivo “teatral”, ou seja, àquilo que é específico do teatro) implica em buscar reconhecer os parâmetros recorrentes nas práticas teatrais das mais diversas épocas. A origem difusa do conceito, sua natureza pouco técnica e conceitualmente imprecisa junto à sua aplicação genérica e banalizada ameaçam um consenso sobre o entendimento do que é a teatralidade ou mesmo o delineamento de qualquer genealogia prospectiva. Os esforços históricos de Aristóteles, de Diderot ou de Sarrazac em dar luz à natureza singular do teatro confirmam a observação de Gran (1999, p. 251) de que cada época inventou sua percepção sobre a teatralidade. Talvez por essa razão, ao tentar formular as bases teóricas que sustentam a noção contemporânea de teatralidade, Josette Féral (2002, p. 94) tenha questionado a possibilidade de uso do termo no singular, sugerindo a existência de várias teatralidades.

A partir de um breve panorama histórico do conceito, e apoiado sobretudo nos olhares contemporâneos de Erika Fischer-Lichte, Josette Féral e Jorge Dubatti, buscarei reconhecer algumas dessas teatralidades, de maneira a moldar o dispositivo teórico que dará suporte às nossas reflexões junto ao campo da cenografia.

O entendimento contemporâneo de teatralidade aparece frequentemente ligado a uma certa ideia de oposição entre aquilo que é especificamente da cena e o texto. Ou seja, a teatralidade, para vários autores, como Bernard Dort, Patrice Pavis, ou Jean-Pierre Sarrazac, não se estrutura a partir da lógica semântica do mundo das palavras, mas a partir da espacialização e visualização de seus enunciadores (Pavis, 2005), de modo a ressaltar a potencialidade visual e auditiva do texto. De acordo com Pavis, a célebre definição de Roland Barthes de que a teatralidade seria “o teatro menos o texto” sugere o entendimento de que a teatralidade se contrapõe à literatura, ao texto, aos meios escritos e aos diálogos.

Que é teatralidade? É o teatro menos o texto, é uma espessura de signos e de sensações que se edifica em cena a partir do argumento escrito, é aquela espécie de percepção ecumênica dos artificios sensuais, gestos, tons, distâncias, substâncias, luzes, que submerge o texto sob a plenitude de sua linguagem exterior (Barthes *apud* Pavis, 2005, p. 372).

Para Barthes, portanto, a teatralidade não reside no conteúdo do texto e sua capacidade de efabulação, mas na “espessura de signos” e sensações que constituem a materialidade da encenação. Entretanto, como esclarece Sarrazac (2013, p. 65), Barthes não propõe pensar a teatralidade “sem o texto”, mas a partir de sua realização ou de seu “devir cênico”, havendo, inclusive, a possibilidade de uma relação dialética e de tensão entre esses dois elementos.

A problemática da tensão entre a cena e o texto remonta às origens do arcabouço filosófico que estruturou o pensamento sobre o teatro ocidental. Na raiz daquilo que modernamente se definiu como gêneros épico e dramático estão os modos *diegético* e *mimético* de representação ficcional formulados por Platão no livro 3 de *A República*. Enquanto o primeiro estaria associado à pura narrativa de ações, o segundo refere-se à dimensão espetacular do evento teatral, estando associado às ficções que se apresentariam também por meio do diálogo de personagens, e

eventualmente atores, pressupondo a sua intermediação assumindo vozes estranhas a si, como elos entre discurso do narrador e os destinatários da narração (Ramos, 2015). Para Platão, segundo Luiz Fernando Ramos (2015, p. 256), a *mimesis* se funda na relação entre a imagem e o que ela representa, configurando-se como uma espécie de cópia não autêntica do real. Assim, o teatro seria uma arte produzida sob o signo da imitação, distanciada do real e, por conseguinte, falsa, enganadora. Esse entendimento levaria o filósofo a uma recusa do diálogo cênico, ou não literário, que deveria ser evitado.⁸

Recuperada por Aristóteles, que passa a valorizar o funcionamento mimético e criador da encenação, a *mimesis* afirma-se como o mecanismo primordial da estética teatral. Transferindo o foco do funcionamento mimético para a relação entre imagem e observador, Aristóteles define a tragédia como *mimesis* de *práxis*, ou de ação, e passa a enxergar a *poiesis* espetacular como experiência produtiva, capaz de desempenhar uma função social relevante. Assim, diferentemente de Platão, Aristóteles via positivamente o impacto social do teatro enquanto prática espetacular. Entretanto, para o autor da “Poética”, se a dimensão espetacular era definidora do fenômeno teatral, sua dimensão narrativa teria uma função primordial, visto que seria o principal elemento responsável pelo alcance da finalidade última da tragédia: a catarse. Como observa Ramos (2015) na sua leitura de Aristóteles, tanto o *mythos* (definido pelo filósofo grego como o elemento essencialmente literário da tragédia, a estrutura narrativa, ou a trama) quanto o *opsis* (definido como o elemento da materialidade e visualidade do espetáculo) seriam estruturantes do fenômeno trágico, não podendo nunca serem completamente dissociados.

Ramos destaca, no entanto, que a interpretação que se estabeleceu através dos vários estudos da “Poética” ao longo da história (sobretudo a partir do Renascimento, com o surgimento do chamado “drama moderno”) fez prevalecer, até os dias de hoje, a suposta predileção de Aristóteles pelo *mythos* em detrimento do *opsis*, o que levou a obra de Aristóteles a ser entendida como um tratado sobre o

⁸ A conhecida recusa de Platão à forma mimética, ou aos diálogos cênicos, bastante disseminada entre os pesquisadores de Teatro, é tema de debate entre alguns especialistas. Segundo Costa Lima (2000), a noção de *mimesis* formulada por Platão estaria ligada à idéia de representação de um *modelo*. Nesse sentido, a crítica do filósofo grego não era exatamente direcionada ao Teatro, ou à forma mimética em si, mas à maneira como o Teatro se impunha como modelo de comportamento social, algo que poderia ser comparado ao fenômeno das teledramaturgias contemporâneas.

dramático em sua identidade literária. Segundo Ramos (2015, p. 26), estudos mais recentes evidenciam que essa interpretação seria uma redução insustentável, provocando uma revisão do entendimento da “Poética” em direção a uma noção mais contemporânea da teatralidade, aquela que resgata a força do *opsis*, ou da dimensão espetacular, como mola propulsora da experiência teatral.

O resgate da importância da dimensão espetacular do teatro constitui a base da noção contemporânea de teatralidade e tem sua origem no fim do século XIX, quando o “drama moderno”, tal como teorizado por Peter Szondi (2003), atinge o ápice de sua crise. Segundo a teoria szondiana, o surgimento do drama moderno ocorre no Renascimento, quando gradativamente o coro da tragédia antiga, bem como procedimentos como o prólogo e as intervenções narrativas, vão sendo excluídos, de modo que o texto teatral vai se fechando em características que definem o conflito sempre na perspectiva das relações interpessoais e dos diálogos. O que surge daí é um texto que se pretende autônomo, ou um drama “absoluto”, no sentido de que só se representa a si mesmo: “uma realidade que não conhece nada além de si, tanto o autor quanto o espectador, o passado enquanto tal ou a própria co-vizinhança dos espaços” (Szondi, 2003, p.13). Tomado por uma dinâmica interna impulsionada exclusivamente pelo motor dos diálogos, o drama se “absolutiza” numa forma fechada e completa, colocando o espectador na posição de *voyeur*, isolado pela quarta parede. Segundo Szondi, as contradições crescentes na estrutura dialógica do texto, caracterizadas pelo distanciamento entre sujeito e objeto, impuseram uma crise no modelo do drama absoluto, cuja salvação seria a retomada do caráter épico do teatro, a exemplo das proposições de Brecht, levando a uma perda da autonomia do texto frente aos novos caminhos de encenação.

Em seu artigo *From theatre to theatricality: how to construct reality*, Erika Fischer-Lichte (1995) expande o foco da discussão a respeito da crise do drama para uma crise cultural mais abrangente que se instala na virada do século XIX para o século XX, provocada pelo esgotamento da dominância da linguagem sobre outros sistemas semióticos. Segundo a autora, no fim do século XIX teria havido uma degeneração da linguagem como um sistema semiótico flexível, ambíguo e polifuncional na sua capacidade de expressão do sentimento humano, tal como

diagnosticado por Nietzsche,⁹ provocando uma crise cultural cuja solução necessariamente implicou na reestruturação dos sistemas semióticos individuais e suas interrelações. Numa trajetória de franca desintegração, a língua já não era mais capaz de estruturar e controlar os processos de recepção, de modo que a crise da linguagem torna-se sobretudo uma crise de percepção e de cognição, repercutindo imediatamente nas práticas e no pensamento do teatro – e das artes em geral. A partir de então, segundo Fischer-Lichte, dá-se início o processo de “reteatralização” do teatro, sustentado pela transformação do corpo num sistema semiótico potente capaz de desempenhar funções que a linguagem não mais era capaz de cumprir.

A reteatralização do teatro como proclamado pelo teatro do século XX pode ser descrito e entendido como uma tentativa de desconstruir o sistema tradicional de sistemas semióticos empregados na cultura ocidental e de reestruturar todo o sistema assim como seus subsistemas de modo a abrir soluções possíveis para a crise (Fischer-Lichte, 1995, p. 98).¹⁰

É, portanto, nesse contexto de crise (seja da linguagem, do texto, ou do drama) que ocorre uma espécie de reinvenção da teatralidade. Artistas e pensadores de diversas correntes começam a discutir uma mudança de paradigma na direção da substituição da linguagem pelo corpo e pela materialidade da cena, e novos experimentos práticos e escritos começam a surgir numa busca pela “emancipação” da representação. Depois de séculos de subserviência ao texto, o teatro finalmente reivindica sua dimensão propriamente cênica e a teatralidade emerge como campo de investigação prática e teórica.

Surgem os primeiros escritos a respeito do tema e o conceito de teatralidade começa a ganhar contornos, aparecendo pela primeira vez na obra do russo Nicolas Nicolaiévitch Evreinov,¹¹ que cunhou o termo *teatralnost*, reforçando a importância do sufixo *nost*, para se referir àquilo que era específico do teatro (Féral, 2002). Ao

⁹ Fischer-Lichte (1995) inicia sua argumentação a partir de um excerto da obra *Thoughts out of season* (traduzida para o português como *Consideração Intempestiva*) de Friederich Nietzsche, lançada em 1876, em que o autor defende que uma doença generalizada da linguagem estaria limitando a capacidade de expressão humana.

¹⁰ Todas as citações extraídas desta fonte são traduções minhas a partir do original em inglês.

¹¹ Nicolas Nicolaiévitch Evreinov foi um encenador e teórico do teatro associado ao movimento simbolista russo. Para ele, o teatro era tudo que estava a nosso redor, já que a própria natureza, dotada de um intrínseco caráter mimético, era cheia de convenções teatrais, a exemplo das sofisticadas danças de pássaros ou do aspecto mimeticamente rochoso de certas plantas do deserto. Influenciado por Schopenhauer, Nietzsche and Bergson, Evreinov defendia que o palco não era capaz de apropriar tanto da vida quanto a vida se apropria das convenções do palco (Carlosn, 1995).

esboçar sua teoria geral do teatro, num artigo intitulado *Uma apologia da teatralidade*, publicado em 1908, Evreinov afirma que “a teatralidade é um dos instintos básicos do homem; já existia antes que se desenvolvesse qualquer senso estético” (*apud* Carlson, 1995, p. 315). Para ele, o teatro não é literatura dramática, mas “uma totalidade composta de drama, interpretação, encenação e plateia” (*apud* ibidem, p. 315). Na sua visão, enquanto a Renascença na Inglaterra e na Espanha, bem como o período do Rococó na França, teriam sido claramente teatrais, sua própria época, marcada por uma estética realista e pela supremacia do texto, seria “a mais destreatalizada de todas: nem mesmo o próprio teatro era teatral” (*apud* Gran, 1999, p. 251). Empenhado em recuperar a consciência teatral de outros tempos, Evreinov acreditava que mais importante que o ator era a maneira pela qual o material se torna “teatralizado” (Carlson, 1995, p.315).

Assim como Evreinov, diversos artistas e pensadores expoentes da época, como Edward Gordon Craig, Vsevolod Meyerhold, Antonin Artaud e Bertholt Brecht, de diferentes modos, propuseram a “re-teatralização” do teatro em resposta à sua recriação como uma realidade não teatral dentro dos moldes impostos pelo realismo. Nesse movimento de libertação de sua identidade literária, junto à emergência da figura do encenador como o responsável pela visualização tridimensional do texto, o teatro afirma-se como uma forma de arte autônoma, deflagrando o início do profundo processo de reformulação que se desenvolveu ao longo do século XX: as práticas no palco foram distanciando-se do texto, que deixou de ser o pilar de sustentação da teatralidade da cena, o que permitiu a migração da teatralidade para outras áreas e o surgimento de outras formas do teatral.

1.1.2 O ato de olhar: criação de um espaço alterno, instauração de um mundo

Dentre os diversos experimentos e práticas que ocorreram no início do século XX na busca pela reinstauração de uma teatralidade, o exemplo mais emblemático, segundo Erika Fischer-Lichte (1995), foi o espetáculo *Sumurum*, dirigido por Max Reinhardt e apresentado entre 1910 e 1912 na Europa e nos Estados Unidos. Nele pôde-se verificar a experimentação de novos processos de percepção e cognição estruturados não apenas a partir das potencialidades do corpo, mas, sobretudo, da exploração de novas relações espaciais. Seguindo a sugestão de um de seus

cenógrafos, Emil Orlik, Reinhardt inovou na concepção espacial através da apropriação do *Hanamichi*, um tipo de plataforma utilizada no Kabuki¹² para o prolongamento do palco junto à plateia, onde ações diferentes podiam ser realizadas simultaneamente às que se desenrolavam no espaço da cena. Popularizado na prática do Kabuki, o *Hanamichi* tornou-se um dispositivo capaz de criar um tipo de interação totalmente diferente, de modo que “todos se encontram no meio do drama, levantando um interesse mais vivo”, como conclui Alfred Lequeux em seu estudo sobre o Teatro Japonês (*apud* Fischer-Lichte, 1995, p.99).

Figura 1 - Ilustração de um *Hanamichi*



Fonte: <https://simple.wikipedia.org/wiki/Kabuki>. Acessado em 10/05/2017.

Aos olhos do ocidente, a característica mais marcante do Kabuki parecia ser a atividade da plateia. Em 1904, Georg Fuchs já havia observado a importância dessa fusão do público com a cena, presente no teatro japonês e perdida no ocidental. Tomando as relações entre o ator e o público como uma de suas principais preocupações, Fuchs considerou que, para ser mais expressivo, o teatro deve rejeitar o sistema ilusionista do palco emoldurado do auditório italiano e assumir a tridimensionalidade da própria arquitetura teatral. Fuchs junta-se, então, a Adolphe

¹² Originário no século XVII, o Kabuki tornou-se uma das mais conhecidas e marcantes formas de teatro japonês, caracterizando-se pela forte estilização do drama, dos movimentos e da composição visual das personagens.

Appia numa denúncia contra o cenário “inverossímil, impossível e tolo” dos naturalistas e propõe o uso de um “palco relevo em que o ator ficasse perto do espectador, livre da caixa asfixiante do cenário” (*apud* Carlson, 1995, p. 310).

Essa fusão defendida e postulada por Fuchs (e compartilhada por Peter Behrens, Reinhardt, Vsévolod Meyerhold, dentre outros) revela um profundo desejo de mudança nas condições comunicativas no que tange o teatro. Segundo Fischer-Lichte, enquanto no fim do século XIX o foco de interesse está nas figuras dramáticas em cena e nas relações entre elas, agora ele se vira para as relações entre palco e plateia. A comunicação entre ator e espectador começa a ser enfatizada, e a tese de que o “drama” é criado pelo espectador no processo de sua experiência começa a ganhar voz. Livre das obstruções impostas pelas condições espaciais do teatro naturalista, o *ato de olhar* passou a ser entendido como um processo ativo e criativo, de modo que os vanguardistas passaram a defender a abolição da instituição palco-plateia como um pré-requisito necessário para a experiência teatral.

Outro aspecto revelador do espetáculo *Sumurum*, no que tange à percepção de uma nova teatralidade, diz respeito à dominância do corpo e da materialidade da cena como meio de expressão. Segundo Fischer-Lichte (1995, p. 99), não havia no espetáculo a preocupação em se produzir signos claramente codificados de modo a se provocar leituras padronizadas de uma narrativa. O que havia, ao contrário, era a utilização de formas e cores aparentemente desconcatenadas e a apresentação de posturas corporais independentes, ritmicamente estruturadas como sequências asemânticas. Através desse procedimento, o espectador era levado a enxergar a pura materialidade dos elementos, percebendo sua corporeidade como tal, ao mesmo tempo em que lhes atribuía significados de maneira completamente subjetiva e particular. Assim, segundo a autora, em lugar da ênfase na clareza dos signos como suporte para uma narrativa inequívoca, surge uma tendência à ambiguidade. O teatro deixa de representar objetivamente uma dada realidade e passa a funcionar como um modelo de como se *construir realidade* – ou seja, a realidade teatral torna-se o resultado de uma construção executada subjetiva e conscientemente pelo espectador. O entendimento da noção de teatralidade, para Fischer-Lichte, reside exatamente nesta operação:

O papel do espectador não era mais reconhecer e compreender uma representação de realidade, mas criar sua própria realidade. Como consequência, o teatro não era mais definido por suas representações, mas através dos processos de construção que ele desencadeia. Já que essa capacidade não está restrita ao teatro (ou arte em geral), mas está explicitamente focada e marcada por ele, eu a chamo de teatralidade (Fischer-Lichte, 1995, p. 103).

A partir da análise da obra de Reinhardt realizada pela autora, podemos concluir que a noção de teatralidade, para Fischer-Lichte, sustenta-se em dois pilares centrais: a ênfase na materialidade dos elementos que compõem a cena, que se evidencia em sua realidade corpórea, e o papel ativo do espectador no processo de efabulação, que se dá a partir da construção de uma realidade subjetiva. Através de desdobramentos teóricos diversos, esses dois aspectos, de certo modo, estão presentes nas reflexões de variados autores, embora, como veremos adiante, apareçam revestidos de certas contradições quando enxergados sob determinados prismas.¹³

A questão da materialidade aparece, por exemplo, na análise das obras de Bertolt Brecht realizada por Barthes, quando o filósofo francês conclui que no “teatro da teatralidade”, o sentido é sempre apreendido na materialidade da cena (Sarrazac, 2013, p. 63). Essa questão deságua em alguns pontos chave da noção de teatralidade, tais como o tema da conscientização da *presença* (que, como veremos adiante, liga-se ao campo do performativo) e a afirmação do teatro como teatro, ou seja, sua percepção como matéria cênica, como um artifício para a efabulação. Ao contrário dos procedimentos adotados no teatro realista (que, assim como o cinema clássico, preocupou-se em esconder seu dispositivo sob o véu da ilusão) o teatro no século XX recupera sua teatralidade justamente por revelar ao espectador sua condição de teatro, sua realidade cênica, sua artificialidade. Como observa Sarrazac (2013, p. 57), a teatralidade nasce a partir do momento em que o espectador foi convidado a se interessar “pelo advento, no centro da representação, do próprio teatro”. Uma vez confrontado com a densidade da matéria teatral, o espectador torna-se consciente da sua condição de espectador, o que, para Féral (2002, p. 103),¹⁴ está na base da constituição da teatralidade, já que esta seria “o processo

¹³ Essas aparentes contradições serão investigadas em mais detalhes no item 1.4 deste capítulo, quando enfrentaremos o tema do paradoxo do *corpo fenomenal e semiótico*.

¹⁴ Todas as citações extraídas desta fonte são traduções minhas a partir do original em inglês.

através do qual o ator e o diretor lembram continuamente o espectador que ele está no teatro.”

A outra questão levantada por Fischer-Lichte, relativa ao papel ativo do olhar do espectador no processo da teatralidade, parece ser também consensual entre diversos autores e pode ser verificada na defesa de Josete Féral que a teatralidade não pertence exclusivamente à arte do teatro, já que nasce do olhar daquele que projeta a criação de outros espaços e outros sujeitos. Em seu artigo *Theatracality: the specificity of theatre language*, Féral (2002) busca demonstrar a ocorrência da teatralidade a partir de exemplos que prescindem da presença do ator ou até mesmo das convenções do palco. A autora usa como primeiro exemplo a situação em que um espectador, sentado diante de um palco com as cortinas abertas antes do início do espetáculo, observa o cenário todo à mostra, ainda sem a presença dos atores. Para Féral, embora, a rigor, o processo teatral ainda não esteja em curso, a teatralidade já estaria em funcionamento, na medida em que o espectador, na expectativa pelo acontecimento teatral, já converte em signos os elementos dispostos na cenografia. “Como a semiotização do espaço já ocorreu, o espectador percebe a teatralidade do palco e do espaço ao seu redor” (Féral, 2002, p. 96).

Ou seja, uma vez percebida a natureza espetacular do palco, o próprio espaço se torna o veículo de teatralidade, transformando-se num sistema espaço-visual semiótico a ser lido pelas lentes da efabulação. Observemos, porém, que os elementos da cenografia, em si, não são capazes de instaurar a teatralidade. Embora os materiais no espaço do palco sejam portadores de uma semiotização denotativa da linguagem teatral, é no reconhecimento dessa carga semiótica pelo olhar do espectador que a condição se dá. Segundo Féral, esse exemplo dá suporte à tese de que a teatralidade, de forma genérica, estaria fundamentada na questão espacial e não propriamente na presença do ator. “O espaço parece fundamental para a teatralidade, pois a passagem do literário ao teatral é antes de tudo completada através da realização espacial do texto” (Féral, 2002, p. 96).

Num segundo exemplo, a autora busca ilustrar a importância da tomada de consciência do espectador a respeito da situação teatral para a ocorrência da teatralidade. Num vagão de metrô, um sujeito observa, com atenção, uma discussão intensa que se trava entre dois outros passageiros depois que um deles acende um

cigarro. O observador acompanha passivamente os discursos de repreensão e de defesa do ato de fumar, até que todos deixam o vagão. Para Féral, em princípio, não haveria a ocorrência da teatralidade neste evento, visto que a situação não parecia ser ficcional, ou performada. No entanto, ao descobrir que se tratava de uma prática do Teatro Invisível¹⁵ e que a discussão, na realidade, estava sendo encenada por dois atores, o observador rememora os fatos transformando em ficção o que julgava ser um evento do cotidiano. Uma vez consciente da intenção teatral, todo o sistema semiótico é reconstituído, convertendo aquilo que seria uma experiência real do cotidiano em espetáculo. Ou seja, o espectador “ressemiotiza” o espaço do vagão, reelaborando os signos de modo a revelar tanto a natureza ficcional das ações dos performers quanto “a presença da ilusão onde apenas a realidade comum era esperada” (Féral, 2002, p. 96). Féral conclui que a “teatralidade parece porvir da consciência do espectador de uma intenção teatral endereçada a ele” (Féral, 2002, p. 96).

Num terceiro exemplo, ainda mais distante das convenções do palco, Féral descreve uma situação em que uma pessoa sentada numa mesa de um café observa os transeuntes na calçada e, a partir dessa observação, começa a imaginar situações diversas. Os transeuntes não teriam a intenção de performar, nem mesmo de serem observados, mas, segundo a autora, o simples exercício de assistir às ações já carrega um certo grau de teatralidade, uma vez que o olhar do observador foi capaz de criar um *outro* espaço, o espaço virtual do imaginário. Embora aqui a intenção teatral não esteja presente, nem mesmo as convenções tipicamente associadas ao teatro, esse exemplo revela uma característica central a respeito do entendimento da autora da noção de teatralidade: ela só é possível pela *ruptura (cleft)* da realidade, ou seja, um olhar que cause uma fissura no espaço cotidiano para instaurar o espaço do outro, da *alteridade*. Segundo Féral, “tais ações criam uma ruptura (*cleft*) que divide o espaço entre o ‘de fora’ e o ‘de dentro’ da teatralidade. Esse espaço é o espaço do outro, é o espaço que define tanto alteridade quanto teatralidade” (Féral, 2002, p. 97). A teatralidade consiste nesse procedimento de situar o objeto num “espaço teatral enquadrado” (*framed theatrical space*), convertendo um simples evento em signos de tal modo que ele se transforme em espetáculo.

¹⁵ O Teatro Invisível é um método integrante da antologia do Teatro do Oprimido, desenvolvido por Augusto Boal, que consiste na encenação de uma determinada situação do cotidiano, em um local público, sem que se identifique como um evento teatral.

A partir desses exemplos, a autora conclui, portanto, que a teatralidade se funda sobretudo no “olhar” do espectador que, de maneira consciente, cria e postula o espaço da *alteridade*. Esse processo, quando ligado à prática teatral, ocorre como consequência das ações intencionais realizadas pelo performer – termo que não se restringe à figura do ator, podendo abarcar outros agentes criadores da cena:

Teatralidade parece ser um processo que tem a ver com o “olhar” que postula e cria um espaço virtual distinto, pertencente ao outro, do qual a ficção pode emergir. Nos nossos primeiros exemplos, esse espaço foi criado pelo *ato consciente do performer, compreendido aqui no sentido mais amplo do termo, incluindo o ator, diretor, cenógrafo, iluminador e arquiteto*. No último exemplo, o olhar do espectador criou uma fenda de onde emergiu a ilusão (Féral, 2002, p. 97 – grifo meu).

Diante dessas conclusões da autora, alguns pontos merecem ser destacados: o processo de teatralidade demanda um encontro de *alteridades*, não necessariamente de *indivíduos* (ou seja, prescinde da participação de atores) e pode ocorrer para além do âmbito privilegiado da semiotização teatral, o que nos permite concluir que a teatralidade é o produto de uma capacidade humana de inscrição de espaços-tempos imaginários ou ficcionais em acontecimentos e espaços reais. Além disso, ao ampliar a noção de *performer*, a autora sugere que outros agentes, e não apenas os atores, são capazes de imprimir, digamos, uma certa “qualidade teatral” no espaço. Entretanto, podemos nos perguntar: o que leva o espectador a criar molduras ficcionais? Quais processos ou circunstâncias convertem um dado objeto ou corpo em agente semiotizante? Quais procedimentos ou estratégias podem ser utilizados para fazer a emergir a teatralidade? Como dotar um espaço de “qualidades teatrais”? Certamente, as respostas podem ser muitas e bastante variadas, mas o enfrentamento dessas questões deve ser adiado. Por ora, vale observar que o pensamento de Féral, no que tange a noção da alteridade, encontra eco em outros autores, como o argentino Jorge Dubatti, gerando ainda alguns desdobramentos.

Ao analisar a sistemática de funcionamento da *poiesis* teatral (expressão extraída da tradição aristotélica para exprimir a noção de arte do teatro), Dubatti, em sua obra *O teatro dos mortos: introdução a uma filosofia do teatro*, destaca a dimensão indispensável de alteridade no processo da teatralidade. O autor identifica três áreas de observação (Dubatti, 2016, p.50): a) “a dos entes na realidade cotidiana”, ou seja,

os atores, objetos e espaços percebidos na dimensão do real; b) “a dos entes da realidade cotidiana afetados pelo regime da diferença”, ou seja, a espetacularização e ressemiotização desses elementos como um espaço alterno; c) “a manifestação de uma nova forma e, por meio dela, do novo ente poético”, ou seja, a constituição da cena e de seus componentes. O autor explica que a *poiesis* integra, assim, uma dimensão indispensável de alteridade, a partir da qual emerge a *cena*, constituindo-se como um *outro mundo regido por suas próprias leis*:

O caráter de alteridade e desterritorialidade da *poiesis* permite considerá-la um ‘mundo paralelo ao mundo’, com suas próprias regras: ao reestabelecer sua diferença de princípio formal, e conseqüentemente também de matéria afetada, matéria em novo estado, o ente poético funda um novo nível do ser, produz um salto ontológico (Dubatti, 2016, p.50).

Segundo Dubatti, o vínculo que se estabelece entre esse “mundo paralelo” da cena e a realidade cotidiana é sempre operado pela *metáfora*, já que a *poiesis* é sempre metafórica: “Essa capacidade de saltar a outro nível e estabelecer-se ‘em paralelo’, em distinção, outorga ao ente poético uma natureza metafórica” (Dubatti, 2016, p. 51). A partir de sua alteridade, de sua autonomia e independência em relação às leis da realidade cotidiana e da sua natureza metafórica, a experiência teatral exige saberes específicos para sua inteligência e aceitação de sua dinâmica soberana, que contrasta e se contrapõe à experiência do cotidiano:

é preciso ter em conta sua entidade metafórica e *oximórica*, a violência contra a gramática da natureza e da realidade cotidiana, a *artificiosidade*, a negação radical do ente “real”, [...] a suspensão do critério de verdade e falsidade, a produção de semiose ilimitada, a instalação de um campo axiológico específico, seu valor de autonomia e soberania (Dubatti, 2016, p. 51).

Assim, para Dubatti, a função primária da experiência teatral (aquilo que define a noção de *poiesis*) não seria propriamente a comunicação, ou a produção semiótica de sentidos, nem a simbolização cultural, mas fazer nascer um acontecimento, um “novo ente”, ou seja, a geração de novos espaços e objetos alternos: “a instauração ontológica de um mundo” (Dubatti, 2016, p. 52).

Assim como Féral e Evreinov, Dubatti também localiza a teatralidade além da experiência teatral propriamente dita. Segundo o autor argentino, a teatralidade seria anterior ao teatro – este se apropriaria dela de uma maneira particular, ligada à

“espectação”. Na raiz antropológica da definição de teatralidade, sustentada pela filosofia do teatro desenvolvida por Dubatti, estaria a noção de “política do olhar, ótica política”. Nessa perspectiva, a teatralidade consistiria na “capacidade humana de fazer para organizar o olhar do outro”, constituindo-se como “um atributo próprio e indissociável do humano (*homo theatralis*)” (Dubatti, 2016, p. 161). Encontramos uma boa ilustração desse pensamento na imagem evocada por Tadeusz Kantor para expressar seu entendimento de teatralidade:

A primeira ação teatral do homem, de exhibir-se aos semelhantes não importa se com a finalidade religiosa ou ritual, lúdica ou econômica, ocorreu quando uma noite, reunidos em volta da fogueira, um desses homens se levantou. Nessa ação súbita, de se destacar e de colocar-se ao exame visual do grupo a que pertencia, esse protoator teria inaugurado a teatralidade (Kantor, *apud* Ramos, 2015, p. 45).

Como se pode observar, na zona de convergência entre as vozes dos diferentes autores especialistas no tema está a questão do *olhar*. E se o olhar ocupa o centro do funcionamento da teatralidade é porque o teatro é uma arte de natureza fundamentalmente visual e espacial, como nos mostra a própria origem grega do termo *theatron* – “o local de onde o público olha uma ação que lhe é apresentada num outro lugar” (Pavis, 2005, p. 372). Nesse sentido, somos levados a concordar com Ramos (2015) que a noção aristotélica do *Opsis* parece fundamental para o entendimento de teatralidade, já que a vocação estética do teatro não parece estar fundada na sua verve literária, mas no caráter físico e tridimensional da sua dimensão espetacular que o torna capaz de mobilizar o olhar do espectador para a instauração de um mundo. É na sua condição de *Opsis*, ou seja, no arranjo espacial e visual de seus enunciadores, que o teatro se dá a ver em sua realidade corpórea, em sua potência espacial de conexões.

Por essa razão, a questão do espaço cênico, como vimos, torna-se o ponto de partida para alguns dos percursos teóricos traçados por Erika Fischer-Lichte e Josette Féral. Enquanto no primeiro exemplo utilizado por Féral a cenografia serviu como principal motor da teatralidade, no exemplo escolhido por Fischer-Lichte, alinhado às vanguardas do início do século XX, a ênfase nas novas relações espaciais e na materialidade da cena antecipava o radicalismo de uma teatralidade que predominaria no teatro pós-moderno sob o signo da performatividade. Uma

teatralidade que, distanciada do mundo mental da literatura, filia-se ao mundo dos sentidos visual, sonoro e tátil para converter-se em experiência fenomenológica.

Os recortes aqui apresentados, a meu ver, sugerem uma metafísica da teatralidade que abre um campo vigoroso de debate. Observemos, porém, que nessa perspectiva, em que a teatralidade é vista como produto do olhar do espectador, o lado do receptor aparece como campo privilegiado do debate. Ao definir a teatralidade como “a capacidade humana de fazer para organizar o olhar do outro”, Dubatti convoca o outro lado da equação, onde está o emissor, ou o performer, a assumir um papel central diante do fenômeno da teatralidade. É necessário, assim, a investigação de um outro conceito que, como veremos, parece indissociável da noção de teatralidade: a performatividade. Antes de averiguarmos as relações que se estabelecem entre essas duas noções, entretanto, convém percorrer o universo teórico em torno da noção de performatividade e suas derivações.

1.1.3 Do ato performativo à performatividade: uma inflexão pós-moderna

A noção de performatividade não se apresenta como um conceito estável ou definitivo. Ao contrário. No rastro do percurso de uma palavra cunhada pelo inglês J. L. Austin – “performativo” –, está um pensamento ainda em desenvolvimento, imerso num processo de constante mutação, no qual, a cada nova apropriação, surgem novos contornos a respeito da compreensão do termo. A origem dessa característica mutante remete à sua própria gênese, já que Austin, na defesa da sua ideia do performativo, tece um trabalho meticuloso, dinâmico e cauteloso, no qual o autor questiona e reelabora suas próprias proposições, gerando uma obra classificada por Derrida como “paciente, aberta, aporética, em constante transformação” (Derrida, 1991, p. 362). A obra, intitulada *How to do things with words* (livro traduzido para o português, pela Editora Artes Médicas, em 1990, como *Quando dizer é fazer*), é o resultado das famosas *William James Lectures*, um conjunto de palestras proferidas por Austin na Universidade de Harvard em 1955 e publicadas em 1962, um ano depois de sua morte.

Quando dizer é fazer introduz o pensamento que desmistificou uma crença historicamente sustentada pela filosofia: a de que a linguagem se fundamenta pelos princípios da “verdade” ou da “falsidade” daquilo que é dito. De acordo com esse

entendimento, toda e qualquer elocução teria como função *informar* ou *descrever* um determinado fato ocorrido, podendo essa informação ser verdadeira ou falsa. Austin nomeia as elocuições que desempenham essa função descritiva de elocuições *constatativas* e propõe uma outra categoria de elocução, na qual o ato se realiza através da sua própria enunciação: a *performativa* (*performative*, nome derivado do verbo *perform*, verbo usual em inglês para a ideia de ação, traduzido frequentemente como *fazer* ou *desempenhar*). O primeiro exemplo escolhido por Austin para ilustrar o ato linguístico performativo (ou, simplesmente, “performativo”, como sugere o autor) é a cerimônia de casamento: ao responder afirmativamente à tradicional questão colocada no ritual do matrimônio, “Você aceita essa mulher como sua legítima esposa?”, o noivo não está descrevendo o que faz, ele está *fazendo*. Ou seja, ao dizer “Sim”, o noivo efetiva o ato do casamento, realizando uma ação. Aqui, portanto, os atributos “verdadeiro” ou “falso” são inaplicáveis, já que não se trata de descrever um evento prévio, mas de instalá-lo no momento exato de seu proferimento. Da mesma maneira, quando dizemos “eu prometo”, “eu juro”, “eu peço desculpas”, não estamos descrevendo um ato, mas realizando-o.

Desse modo, Austin propõe um rompimento com a noção de que a linguagem tem como única função a transferência de significados cujos referentes são preexistentes, (anteriores e precedentes) ao ato linguístico. Ou seja, em se tratando de um proferimento performativo, *dizer equivale a fazer* alguma coisa, e não apenas a narrar ou descrever algo. Assim, os atos linguísticos performativos são capazes de *transformar* a realidade ao dizer algo: é *por meio do ato de dizer* “sim” que o casamento se consuma. Esse entendimento constitui, talvez, o cerne da questão apresentada por Austin ao propor a diferenciação entre constatativos e performativos: enquanto o primeiro é um ato referenciado, o segundo não possui referentes antes de si mesmo ou fora de si mesmo, pois ele mesmo é o seu próprio referente, o que faz daquele ato, único e singular, um ato de *transformação*, capaz de produzir *afecção*, provocar uma *resposta*.

Por essa razão, Austin defende que, em lugar das noções de verdadeiro ou falso, a aplicação das noções de felicidade (bem sucedido) ou infelicidade (mal sucedido) seria mais adequada ao performativo. Segundo o autor, a felicidade (ou o êxito) ou infelicidade (fracasso) do performativo estaria vinculada ao contexto, que se caracteriza por procedimentos convencionados. Ou seja, o sucesso ou o fracasso do

performativo está sujeito a um contexto devidamente ritualizado e convencionado numa sociedade ao longo do tempo, como as situações solenes de nascimento, batismo, inauguração, casamento, morte, etc., bem como diversas situações coloquiais convencionadas pelo cotidiano.¹⁶ Assim, ao se batizar um navio, por exemplo, é necessário que haja uma contextualização específica (o devido local e a devida presença de tudo aquilo que legitima o ritual) para que o proferimento “eu batizo este navio...” tenha sucesso.

A noção de que a convencionalidade é algo intrínseco à própria natureza do ato de fala é desenvolvida pelo pós-estruturalista francês Jacques Derrida no artigo *Assinatura acontecimento contexto* (Derrida, 1991). Em resposta a uma discussão filosófica com John Searle a respeito da teoria de Austin, o pensador francês introduz dois conceitos complementares que apresentam, na sua visão, características estruturais do performativo: a iterabilidade (propriedade do signo de ser sempre outro na sua repetição, a “repetição ligada à alteridade”) e a citacionalidade (propriedade do signo de ser deslocado de um determinado contexto para outro, de modo a “engendrar novos contextos”, produzir novos significados). Ao se casarem, ou batizarem um navio ou realizarem um juramento, as pessoas estão agindo segundo modelos preestabelecidos, em conformidade com eventos prévios: é a *re-presentação* de atos e de situações repetidas inúmeras vezes; situações que se mantêm as mesmas, a despeito da alteração de seus sujeitos e de seu contexto. Ou seja, todo performativo é sempre uma *citação*; um ato que deve ser iterável, repetido num novo contexto e, por isso mesmo, citado.

A teoria dos atos de fala de Austin revelou-se um substrato extremamente fértil para o desenvolvimento de diversas linhas de pensamento em variadas disciplinas, extrapolando os domínios da linguística. A filósofa americana Judith Butler, uma das principais teóricas da questão contemporânea do feminismo, usa a noção de ato performativo para defender a ideia de que o gênero é constituído por atos de repetição estilizada, “alterações sem origem”, citações ou paródias. Apoiada nos dois conceitos derridianos, Butler (1997) cunha a expressão “performatividade do

¹⁶ Ao desenvolver seu pensamento, no decorrer das palestras que constituem os capítulos do livro, Austin percebe que o performativo não se restringe a situações solenes ou de grande formalidade, mas está presente também nas falas cotidianas. O autor constata que poderia haver, inclusive, uma certa sobreposição entre ambas as categorias, já que atos considerados constatativos teriam também traços performativos e vice-versa.

gênero”, e procura demonstrar que o poder dos atos de fala reside na sua recorrente citação, já que são as reiteraões que conferem a autoridade do ato. Segundo a autora, o processo de constituição do gênero inicia-se tão logo o médico anuncia, em tom ritualístico, o sexo do bebê: “é uma menina”. O que se inicia ali, no entanto, não é apenas um processo de constituição do gênero, mas do corpo e das normas em geral – um longo e lento processo que tem a repetição como forma de alteração, no qual a constituição do corpo se dá através da sua própria citação. O ato performativo seria, assim, a “prática reiterativa e citatória pela qual o discurso produz os efeitos daquilo que nomeia” (Butler *apud* Bernstein, 2004, p. 64).

Curiosamente, em seus estudos sobre os atos de fala, Austin excluiu o teatro como exemplo de performativo, pois o considerava, assim como a poesia, como um discurso “não sério”, incapaz de se constituir como uma realidade atuante sobre o receptor. No entanto, nas suas reflexões a respeito da teoria de Austin, Jacques Derrida (1991) demonstra que aquilo que Austin classificava como “não sério”, como o teatro, pode dar maior suporte à teoria performativa. O pensador francês aprofunda a reflexão sobre a “felicidade” ou “infelicidade” do ato performativo, afirmando que o ato performativo, por excelência, pode ou não atingir os objetivos visados. Ou seja, a ação contida no proferimento pode ou não se *efetivar*, sem que haja um comprometimento do seu caráter performativo. A partir dessa reflexão, Derrida destaca o “valor de risco” como um princípio constituinte da performatividade, o que, segundo Féral (2008), acaba por libertar o conceito da aporia austiana, tornando-o uma ferramenta teórica transferível para outros campos, inclusive o teatro.

Essa noção de performatividade, embasada nos atos de fala postulados por Austin e ancorada nos conceitos de iterabilidade e citacionalidade de Derrida, traz implicações profundas para os estudos em teatro e para os estudos culturais, alargando o entendimento daquilo que constitui o conceito de performance e performatividade. Além das derivações no campo da filosofia, desenvolvidas por Derrida, Butler e diversos outros teóricos da crítica pós-estruturalista, é possível identificar ao menos dois outros grandes percursos de derivação dos conceitos, ambos vinculados ao que foi nomeado pela tradição anglo-americana como “estudos da performance” (*performance studies*): um liga a noção de performance às práticas teatrais e, num sentido mais específico, à chamada *performance art*; e o outro

expande os estudos da performance em direção aos estudos culturais, de modo a incorporar os rituais, esportes, dança, eventos políticos e certos aspectos performativos da vida cotidiana. Entretanto, ainda que todos esses percursos possam ser distinguíveis, eles estão profundamente relacionados, sendo sempre inter-permeáveis, como ficará demonstrado ao longo do nosso estudo.

Os estudos da performance ganharam grande impulso nos anos 1970 e 80, tendo como principal expoente o norte-americano Richard Schechner que, a partir dos trabalhos de antropólogos como Milton Singer e Victor Turner, ampliou a noção de performance para além do domínio artístico de modo a incluir todos os domínios da cultura. De acordo com Schechner (2013), uma performance se realiza na copresença espaço-temporal entre performer e público, a partir de três verbos que representam ações e podem ser reunidos, separados ou combinados: ser/estar,¹⁷ fazer e mostrar (o que faz). Ou seja, toda e qualquer performance ocorre mediante três operações fundamentais: a) a criação de um estado ou de comportamento que vai gerar uma ação (ser/estar); b) A efetivação da ação (fazer); c) a apresentação de tal ação (mostrar). Schechner desenvolve um pensamento minucioso e bastante didático para demonstrar que essas três operações podem ser verificadas nos mais variados tipos de atividades. O autor identifica oito grandes grupos de situações em que a noção de performance está presente: a vida cotidiana; as artes; os esportes e outras formas de entretenimento populares; os negócios; a tecnologia; o sexo; os rituais; e os jogos. Assim, para o autor, todas as atividades humanas, incluindo as produções tecnológicas e os produtos midiáticos, comportam um caráter performativo que varia apenas de acordo com o contexto de convenções no qual está inserido, já que o ato de performar é intrínseco à condição humana. Tal entendimento deriva do pensamento do antropólogo e estudioso da performance Victor Turner, para quem “o homem é um animal auto-performante – suas performances são, num sentido, reflexivas – ao performar ele se revela a si mesmo” (Turner *apud* Fischer-Lichte, 2008, p. 9).¹⁸

Influenciado pela teoria dos atos de fala de Austin, o pensamento de Schechner toma a ideia de “ação” como eixo estruturante. Segundo o autor americano, “uma

¹⁷ No inglês, o verbo “to be” tem a ambivalência de “ser” e “estar” e, dentro do contexto, ambas definições me parecem apropriadas.

¹⁸ Todas as citações extraídas desta fonte são traduções minhas a partir do original em inglês.

teoria da linguagem é parte de uma teoria de ação, simplesmente porque falar é uma forma regrada de comportamento” (Schechner, 2013, p. 126).¹⁹ Assim como no ato performativo de Austin, a “ação”, para Schechner, está sempre vinculada à ideia de um comportamento aprendido, codificado e convencionado, nomeado por ele como “comportamento restaurado” (*restored behavior*). O autor explica que todas as ações aparentemente únicas – seja no campo da arte, como um *happening* de Kaprow, ou no contexto do cotidiano, como as ações de cozinhar, vestir-se ou passear – são construídas a partir de repetições de comportamentos. São processos em que há uma espécie de cisão do sujeito, um tipo de “eu separado de mim”, ou “eu comportando como se fosse outra pessoa”, já que sempre nos comportamos “como nos dizem para fazer”, ou “como aprendemos”. Segundo o autor, tais processos, embora imperceptíveis, são inerentes ao comportamento humano: “mesmo se eu me sinto inteiro como sendo eu mesmo, atuando de modo independente, uma pequena investigação revela que as unidades de comportamento que compreendem o “eu” não foram inventadas por mim” (Schechner, 2013, p. 34).

Schechner esclarece ainda que o comportamento restaurado pode ser também um “eu” em outro tempo ou estado psicológico – como contar uma história ou narrar um evento traumático. Mesmo atitudes transgressoras ou de ruptura, como a nudez nos experimentos artísticos das vanguardas dos anos 1960, estão associadas ao comportamento restaurado, já que são uma combinação de deslocamentos de comportamentos e contextos. A singularidade do evento reside nesses deslocamentos e nessas recontextualizações, a partir dos quais novos fluxos de interatividade se estabelecem: “mesmo que cada “coisa” seja exatamente a mesma, cada evento em que a “coisa” participa é diferente. A singularidade de um evento não depende apenas da sua materialidade, mas também de sua interatividade – e a interatividade está sempre em fluxo” (Schechner, 2013, p. 34).

Schechner observa que há uma diferença entre aquilo que “é” performance e aquilo que pode ser entendido “como” performance. Segundo o autor, se, em tese, toda ação detém um traço performativo, do ponto de vista das práticas culturais, “alguma coisa ‘é’ performance apenas quando o contexto histórico-social, convenção, uso e

¹⁹ Todas as citações extraídas desta fonte são traduções minhas a partir do original em inglês.

tradição dizem que é” (2013, p. 38). Assim, o que “é” ou “não é” performance não depende do evento em si, mas da maneira como esse evento é recebido e culturalmente localizado. Entretanto, se há limites para o que “é” performance, tudo pode ser estudado “como” performance, o que, para Schechner, estaria ligado ao sentido de *performatividade* (2013, p. 123). Ou seja, analisar o objeto “como” performance é analisar sua performatividade, é avaliar a maneira como esse objeto *age, interage e se relaciona com o contexto*:

Tratar qualquer objeto, obra ou produto “como” performance – uma pintura, um romance, um sapato ou qualquer outra coisa – significa investigar o que o objeto faz, como ele interage com outros objetos ou seres, e como ele se relaciona com outros objetos ou seres. Performance existe apenas como ações, interações e relações (Schechner, 2013, p. 30).

Assim, para se tratar, por exemplo, um computador “como performance”, seria necessário avaliar a velocidade de seu processador, a qualidade da tela, seu tamanho, portabilidade, etc..., de modo a se reconhecer como ele age, interage e se relaciona com seu usuário a partir de seus atributos físicos e técnicos.

Em linhas gerais, avaliar a performance de alguém ou de alguma coisa significa avaliar seu desempenho. Schechner levanta a dificuldade de se realizar essa tarefa em se tratando de determinadas atividades. O autor observa que enquanto alguns esportes têm critérios de avaliação precisos e objetivos, como a corrida ou o levantamento de pesos (cujos critérios são numéricos), outros, como a ginástica e o salto ornamental, adotam critérios bem menos objetivos (“forma”, “dificuldade”) justamente por lidarem com valores estéticos. Este é o caso do campo das artes. As pessoas sabem avaliar uma boa dança de uma dança ruim, mas essa percepção varia de acordo com a cultura, já que os valores estéticos são moldados e formatados em função dos diferentes hábitos e convenções culturais. Por isso, o que é arte em algumas culturas (inclusive em várias nem existe tal conceito) não o é em outras (Schechner, 2013).

A noção de performatividade ligada ao campo das artes encontra um amplo espectro de estudos e abordagens. Enquanto Schechner, engajado na expansão dos estudos da performance em direção às ciências sociais, segue a tradição americana de se focar o “performer” buscando conseguir algum efeito, Erika-Fischer-Lichte, alinhada

a um pensamento europeu, busca encontrar o sentido e o propósito de uma “esteticidade específica” da performance, privilegiando a relação performer/plateia no desenvolvimento de sua crítica.

Para a ensaísta alemã (Fischer-Lichte, 2014), todo tipo de performance artística compreende quatro elementos essenciais: *medialidade*, *materialidade*, *semiótica* e *estética*. Vinculada à copresença corporal de grupos de pessoas que se reúnem para performar/assistir, a performance se funda nas suas condições mediais, ou na sua *medialidade*, ou seja, nas condições específicas de transmissão que são criadas pela presença simultânea de atores e espectadores. Além disso, a performance define-se também pela sua *transitoriedade* – elemento definidor da *materialidade* específica da performance que a transforma num evento. Ao contrário dos diversos processos de produção em que as pessoas trabalham para criar um produto (um carro, uma máquina de lavar roupa, um edifício, etc.), uma performance não cria um produto, “ela cria a si mesma. Ela é transitória e efêmera, mesmo que a performance envolva espaços, corpos e objetos que sobrevivam à performance” (Fischer-Lichte, 2014, p. 18).²⁰ Essa condição define a especificidade da dimensão *semiótica* que caracteriza a performance, já que tudo o que é apresentado e mostrado como um signo (seja um movimento, um som ou uma coisa) só está presente por um certo período de tempo, não podendo ser *re-lido* ou observado várias vezes, como um texto ou uma imagem. Tomados em conjunto, esses três elementos (*medialidade*, *materialidade*, *semiótica*) constituem o quarto e último elemento: a experiência *estética* que uma performance proporciona aos seus participantes. Para Fischer-Lichte, o que se evidencia na performance, a partir da combinação desses elementos, é a *ênfase na arte como evento, e não mais como objeto*.

A questão temporal na performance, sua medialidade específica e seu caráter simultâneo de materialidade e efemeridade convergem para alguns dos paradigmas essenciais do pós-modernismo. Segundo Elin Diamond (1996), as dialéticas *passado x presente* ou *ausência x presença* evocadas pela performance corroboram a crença pós-moderna de que não há real *desmediatizado* ou presença que não seja marcada ou remarcada por aquilo que parece excluído: “o senso comum insiste em uma separação temporal entre o fazer e a coisa feita, mas, na prática e em teoria,

²⁰ Todas as citações extraídas desta fonte são traduções minhas a partir do original em inglês.

performance, mesmo em seu deslumbrante imediatismo físico, desliza entre presença e passado, presença e ausência, consciência e memória” (Diamond, 1996, p.1).²¹ De acordo com a autora, cada performance (seja a de um artista nas ruas de uma cidade ou de um atendente em um açougue) constrói um espaço temporal único que, no entanto, contém traços de performances ausentes, cenas desaparecidas no *aqui-agora*, o que cria a terminologia “re” nas discussões sobre performance – *reinscrever*, *reconfigurar*, *ressignificar*:

““Re” evoca o discurso preexistente, a repetição – e o desejo de repetir – junto ao presente performativo, enquanto “incorporar”, “configurar”, “inscrever”, “significar”, afirmam a possibilidade de materializar alguma coisa que excede nosso reconhecimento, que altera a forma de lugares e imagina outros como modos ainda insuspeitados de ser” (Diamond, 1996, p.1).

Para Schechner, a noção de performatividade, como elaborada pelos estudos da performance, é parte integrante do pós-modernismo, ou pelo menos está intimamente ligada a ele. Na esteira dos ataques realizados nos anos 1960 contra as grandes narrativas modernistas (unidade estética, lógica racional, nação-estado, autoridade patriarcal, dentre outros) surgiram a fragmentação, o pastiche e as contradições típicas do pós-moderno. As estratégias de repetição e reprodução (ou, nos termos de Derrida, iteração e citação) que caracterizam a performance, e também o performativo de Austin, inscrevem-se na nova lógica de representação da pós-modernidade: a simulação. Schechner observa que “Uma simulação não é nem uma pretensão nem uma imitação. É uma replicação de... si mesmo como outro. Isso faz das simulações performativos perfeitos” (Schechner, 2013, p.133). Desse modo, como lembra Reinelt (2002), as noções contemporâneas de performance englobam aquilo que Platão condenava na representação teatral: sua não originalidade.

A ênfase de Fischer-Lichte na desmaterialização do objeto artístico da performance vai ao encontro da visão de Frederic Jameson de que “o pós-modernismo não produz um objeto de arte, produz uma estratégia” (Jameson, 1997, p. 78 – tradução minha). E essa estratégia, como nos mostram as serigrafias de Andy Warhol, em sua natureza performativa, situa-se no reino do simulacro e da simulação, onde a reprodução substitui a representação. Num mundo em que tudo é cópia, tudo se

²¹ Todas as citações extraídas desta fonte são traduções minhas a partir do original em inglês.

replica, tudo é signo de signo, a “performatividade” emerge, então, como uma espécie de atualização pós-moderna da “reprodutibilidade” benjaminiana. Assim, a teoria da performance responde à crítica pós-estruturalista ao signo,²² já que submete os processos performativos ao que Diamond (1996) chama de *desrepresentação*. Alinhada aos clamores pós-estruturalistas de morte do autor, o foco na performance hoje transferiu-se “da autoridade ao efeito, do texto ao corpo, à liberdade do espectador em construir e transformar significados” (Diamond, 1996, p.3).

Na origem dos termos *performatividade*, *performance*, *performativo*, está o verbo inglês “perform”, tão familiar no seu uso cotidiano que não nos damos conta da dimensão filosófica (e simultaneamente antropológica) que está por trás do seu sentido: “fazemos” ou “desempenhamos” algo a partir de quais premissas? Seguindo quais modelos? Embora o termo ‘performance’ já estivesse sendo utilizado no universo dos estudos teatrais dentro da tradição anglo-saxã desde as primeiras décadas do século XX, essa dimensão filosófica só pôde ser revelada a partir das proposições dos atos de fala de Austin, no alvorecer do pós-modernismo. Além de motivar as reflexões pós-estruturalistas em torno da natureza citacional e iterável da linguagem e do comportamento humano, a teoria austiniana, ao propor a implosão da relação do signo com o referencial, provocou uma revisão radical no estatuto da arte, sedimentando as bases das reflexões do pós-modernismo. Foi através da virtude dessa implosão que os atos performativos de Austin transformaram a realidade, e que, do mesmo modo, a arte pós-moderna libertou-se do seu compromisso semiótico para se impor como *presença* e *acontecimento*, reconstruindo assim seu sistema de paradigmas.

As derivações da noção de performance no campo da filosofia, como se pode verificar, entrelaçam-se com os estudos da performance em todas as suas vertentes. A incursão pelas origens do conceito austiniano de *performativo* junto a seus desdobramentos na filosofia pós-estruturalista e ao esforço de Schechner em

²² Considerado uma espécie de resposta acadêmica ao pós-modernismo, o pós-estruturalismo, em oposição ao programa de estruturas universais de linguagem, mente e cultura desenvolvido pelo estruturalismo, enxerga cada fenômeno como parte de um curso infinito de repetições sem origem, sem uma “primeira voz” ou autoridade. No pensamento pós-estruturalista, que tem Derrida como um de seus expoentes, o entendimento do signo como produtor de significados totalizados/completos é questionado, e a noção de uma “iteração” instável (uma repetição alterada, não exatamente a mesma) substitui a da representação estável (Schechner, 2013); (Reinelt, 2002); (Derrida, 1991).

reconhecer, definir e sistematizar um entendimento mais amplo a respeito da noção de *performance* nos fornece subsídios robustos para o objetivo ligado à compreensão da cenografia como agente performativo. No vasto e fecundo campo de investigação que se abre, as questões propostas parecem se recolocar de maneira redimensionada. Afinal, diante da perspectiva filosófica e antropológica da performatividade, como é possível reconhecer uma dimensão performativa dos objetos e das coisas? Ou, sob a ótica dos estudos da performance, como avaliar o desempenho do espaço ou do objeto em cena? Certamente, essas e outras reflexões provocarão o retorno à tradição filosófica do performativo, à qual, como veremos, diversos pensadores filiados às artes visuais contemporâneas se atêm. Antes, entretanto, precisaremos reconhecer e recortar algumas relações que se estabelecem entre a noção de performatividade e as práticas teatrais contemporâneas.

1.1.4 Entre a teatralidade e a performatividade: o paradoxo do corpo fenomenal e semiótico

Numa palestra proferida na Universidade Federal de Minas Gerais, em 2014, Jorge Dubatti afirmou que “a performatividade é a dimensão executiva da teatralidade. Não há teatralidade sem performatividade.”²³ Esse entendimento, alinhado ao de muitos pesquisadores – como Edécio Mostaço (2009, p. 39), para quem “a teatralidade é irmã-siamesa da performatividade” –, sugere uma relação de indissociabilidade e de interdependência entre os dois conceitos. Entretanto, ao investigarmos obras de outros estudiosos do tema, deparamo-nos com uma série de contradições e ambiguidades no que tange as relações que se estabelecem entre ambos. Se por uma determinada perspectiva podemos enxergá-los como noções complementares e indissociáveis, por outra, é possível entender a performatividade como a antítese da teatralidade.

Desde a década de 1980, quando a performance já havia se imposto como uma forma artística, as expressões performance e performatividade passam a ocupar o centro dos debates acadêmicos, enquanto a teatralidade passa a ser sistematicamente rejeitada, tornando-se essencialmente uma noção oposta à

²³ Citação retirada de anotações pessoais. A palestra foi proferida em agosto de 2014 no Auditório da Escola de Belas Artes da UFMG.

performatividade. De acordo com Marvin Carlson (1995), enquanto a performance atraía o crescente interesse de uma corrente de artistas e teóricos modernistas entre as décadas de 1960 e 1980, a teatralidade tornava-se alvo de conceituações negativas e limitadas, sendo, por vezes, tratada como uma espécie de antiarte. Schechner, de acordo com Auslander (2002, p. 2),²⁴ teria declarado que o “novo paradigma é ‘performance’, não teatro. Os Departamentos de Teatro deveriam tornar-se ‘Departamentos de Performance’.”

Foi Josette Féral quem resgatou um olhar mais positivo para a noção de teatralidade, propondo, enfim, uma desmistificação do termo. Segundo a autora (2002, p.4), seria “justamente porque a noção de teatro mudou, que temos que continuar a redefinir a noção de teatralidade”. Abrindo o diálogo entre performatividade e teatralidade, Féral, como já vimos, coloca a recepção do espectador em evidência dentro da ocorrência da teatralidade. Entretanto, se Féral, em algumas de suas reflexões, destaca a relação indissociável entre teatralidade e performatividade, em outras a autora abre algumas linhas de confronto entre ambas as noções, chegando a colocá-las, de fato, numa relação antitética. Podemos nos perguntar, então, qual seria, enfim, a natureza da relação entre ambas? Quais seus lugares de divergência e seus pontos de convergência? Enfrentar essas questões na busca de conclusões definitivas poderia nos encurralar numa armadilha aporética. Contudo, diante dos nossos objetivos, e tendo já realizado um sobrevoo em cima dos dois conceitos, convém agora mapear algumas possíveis relações que se estabelecem entre ambos de modo a extrair um entendimento que possa dar suporte às nossas reflexões no campo da cenografia. Para realizar este objetivo, recorrerei ao binômio *corpo fenomenal / corpo semiótico*, criado por Erika Fischer-Lichte como dispositivo teórico aplicado aos estudos em teatro, e também às discussões em torno da noção de *teatro performativo*, proposta por Josette Féral, tendo como suporte os cruzamentos entre a performance concebida como prática artística (*performance art*) e a performance concebida como ferramenta teórica de conceituação do fenômeno teatral, conforme popularizado por Richard Schechner.

Em seu artigo *Realidade e ficção no teatro contemporâneo*, Erika Fischer-Licht (2007) examina a tensão entre realidade e ficção que sempre caracterizou o teatro. A

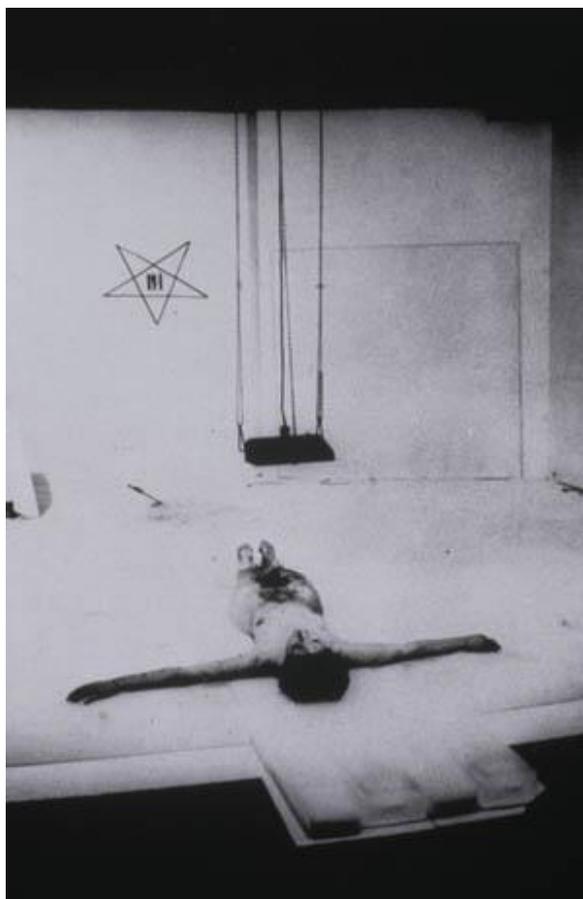
²⁴ Todas as citações extraídas desta fonte são traduções minhas a partir do original em inglês.

autora observa que na história do teatro sempre houve, em maior ou menor grau, uma certa fricção entre o corpo real do ator e o corpo ficcional da personagem, entre o espaço real da encenação e o espaço ficcional da peça. Com a emergência de novos paradigmas nos anos 1960, as práticas teatrais típicas do pós-moderno deslocam o centro de interesse do ficcional para o real, intensificando a carga de tensão entre ambas as esferas. Nesse novo contexto, o corpo real frequentemente se sobrepõe ao corpo ficcional, de modo que a fronteira entre ambos os polos fica ainda mais borrada, mais turva. Tais características intensificam-se na chamada *performance art*, gênero que a partir dos anos 1970 se afirma como linguagem artística ao mesmo tempo em que desestabiliza e influencia o teatro dramático. Para Eleonora Fabião (2008, p. 239), há, na prática da Performance, um desinteresse pela dramaturgia ficcional, ou por personagens fictícios, sendo comum o investimento em dramaturgias pessoais e biográficas, em que se exploram as características e vivências próprias dos artistas. A afirmação de uma materialidade autorreferencial e a busca por uma espécie de experiência real sobrepõem-se ao desejo de efabulação.

Erika Fischer-Lichte (2008), em sua obra *The transformative Power of performance*, apresenta uma reflexão tanto abrangente quanto minuciosa dessas questões tomando como ponto de partida uma criação da artista iugoslava Marina Abramovic intitulada *Lips of Thomas*. A performance foi apresentada numa galeria em Innsbruck, na Áustria, em 1975. Após se despir, a artista fixou a fotografia de um homem numa das paredes da galeria e em seguida iniciou uma espécie de ritual enigmático, em que tomava lentamente uma taça de vinho enquanto ingeria dois quilos de mel. Terminado o vinho, a artista quebra a taça na mão direita, fazendo-a sangrar, e na sequência usa uma lâmina de barbear para realizar um corte no formato de uma estrela na pele de seu abdômen, enquanto encarava os olhos da plateia. Virando-se de costas para o público, Abramovic ajoelhou-se sob a fotografia fixada na parede e, com um chicote, começou a flagelar suas costas severamente. Depois, deitou-se numa cruz de blocos de gelo, permanecendo com os braços abertos. Um radiador elétrico pendurado no teto de frente para seu estômago aumentou a intensidade do sangramento do corte no abdômen. Abramović ficou imóvel no gelo, pretendendo suportar sua autotortura até que o radiador tivesse derretido todo o gelo. Entretanto, após 30 minutos sem qualquer sinal de abandono

da tortura, alguns membros do público não conseguiram suportar sua provação. Subitamente, correram até os blocos de gelo, retiraram a artista da cruz e cobriram-na com casacos. Assim, eles colocaram fim à performance.

Figura 2 - Marina Abramovic, em Lips of Thomas, 1975



Fonte: https://superficialdosensivel.files.wordpress.com/2013/03/abramovic_7_big.jpg. Acessado em 12/06/2017.

Para Fischer-Lichte (2008), o estado de desconforto e agonia que envolveu a plateia desestabilizou as possíveis reações tanto no plano das convenções estabelecidas nas situações da performance teatral quanto no plano das situações cotidianas. Se tradicionalmente o papel de um frequentador de museu ou de teatro se restringe à posição espectral do observador (as obras expostas ou os atores em cena são apenas observados, nunca são tocados), as regras da vida cotidiana clamam por uma intervenção imediata se alguém ameaça ferir a si próprio ou a outra pessoa. Na performance de Abramovic, as regras a serem empregadas não estavam claras: “Através da performance, Abramovic criou uma situação na qual a plateia estava suspensa entre as normas e regras da arte e as da vida cotidiana, entre imperativos

éticos e estéticos” Fischer-Lichte (2008, p. 12).²⁵ Além disso, segundo a autora, as crescentes transformações emocionais que os espectadores sofreram ao longo da performance provocaram reações concretas cujas consequências foram determinantes: ao colocarem um fim na provação da artista, os espectadores finalizaram a própria obra, convertendo-se, de certo modo, em “atores” (Fischer-Lichte, 2008, p. 13).

As lições extraídas de *Lips of Thomas* são muitas. Segundo Fischer-Lichte, compreender as ações de Abramovic era menos importante do que as experiências provocadas tanto na artista quanto na plateia. Mas isso não significa que não havia nada a ser lido ou interpretado: o conjunto de objetos e de ações desenvolvidas poderia ser percebido como um sistema significante. Para Matteo Bonfitto (2012), vários elementos da obra são associáveis ao universo cristão, a exemplo da referência a São Tomé no próprio título do trabalho. A fim de constatar a realidade do flagelo de Cristo, Tomé é autorizado a tocar as feridas provocadas pela crucificação, o que pode ser associado à maneira pela qual o público tenha que lidar com a realidade das feridas de Abramovic. Além disso, o ritual de ingestão do mel e do vinho seguido da autoflagelação pode estar associado ao universo da Igreja Católica, numa referência aos rituais simbólicos de ingestão do corpo e do sangue de Cristo. Já a estrela de cinco pontas, ainda segundo Bonfitto, poderia ter conotações políticas, estando relacionada ao comunismo instalado na então Iugoslávia, país de origem de Abramovic, à época da criação do trabalho. A quebra da taça na mão e os atos de autoflagelação poderiam ser simultaneamente associados à opressão exercida pelo regime comunista na terra natal da artista e aos rituais católicos de purificação – proibidos e reprimidos pelo regime. Assim, para Bonfitto, diversos elementos utilizados na performance estariam ligados à própria biografia de Abramovic.

Na tensão entre as esferas do real e do ficcional, o que vemos, em *Lips of Thomas*, é o plano da realidade impondo-se ao espectador. Ainda que a obra seja analisada pela sua perspectiva semiótica, deparamo-nos com o desejo de evocação da realidade através da biografia da artista. Mas é na “ordem da presença” (Fischer-Lichte, 2007), e não no seu plano semiótico, que a obra encontra sua maior

²⁵ Todas as citações extraídas desta fonte são traduções nossas a partir do original em inglês.

potência: através da realidade corpórea das ações da artista, reações fisiológicas, afetivas, energéticas e motoras desencadearam-se na plateia, motivando assim novas ações. Esse processo, segundo Fischer-Lichte (2008), provoca uma oscilação e desestabilização na relação entre sujeito e objeto, embaralhando as posições entre observador e observado, ator e espectador. Ou seja, as posições de sujeito e objeto deixam de ser estabelecidas como dicotômicas, não podendo mais ser claramente definidas ou distinguidas uma da outra.

Essa transformação da relação sujeito-objeto está intimamente ligada à mudança na relação entre materialidade e semiótica, significante e significado. Segundo Fischer-Lichte (2008), para a hermenêutica e para a estética semiótica, todos os aspectos de uma obra de arte são vistos como um signo, estando incorporados num relacionamento significado-significante no qual diversos significados podem ser atribuídos ao mesmo significante. Em *Lips of Thomas*, entretanto, as reações físicas dos espectadores resultaram diretamente da percepção das ações de Abramović, e não dos possíveis significados que essas ações poderiam gerar, de modo que a materialidade dos atos suprimiu sua camada semiótica:

O que os espectadores perceberam os afetou de forma imediata e física. A materialidade de suas ações dominou seus atributos semióticos. A materialidade das ações de Abramovic precederam todas as tentativas de se interpretá-las além da sua autorreferencialidade. Não se rendeu ou se dissolveu em um signo, mas evocou um efeito particular com seus próprios termos e não como resultado de seu status semiótico. (Fischer-Lichte, 2008, p. 18).

Para Fischer-Lichte, essa capacidade de desestabilizar ou de desconstruir oposições binárias estaria claramente associada à noção do performativo. A obra de Abramovic, segundo a autora, impõe-nos aquilo que constitui o cerne da teoria dos atos de fala de Austin: o encontro presente entre ações – um encontro caracterizado pela afecção, envolvimento e pela autorreferencialidade constitutiva de sua realidade.

Austin aplicou o termo “performativo” apenas aos atos de fala, mas sua definição não exclui a possibilidade de o relacionar com ações físicas tais como a de Abramovic. Na verdade, tal interpretação quase se impõe a nós uma vez que Abramovic performou atos autorreferenciais que constituíam realidade (o que todas ações fazem), e assim transformando artista e espectadores (Fischer-Lichte, 2008, p. 25).

A realidade material da performance e seu caráter presencial são elementos constitutivos das artes da cena em geral. Seja numa peça de teatro dramático, num espetáculo de dança ou numa performance, haverá sempre, em maior ou menor grau, uma certa “ordem da presença” provocada pelo corpo do ator/performer inserido no espaço de tensão entre as esferas do real e do ficcional. Uma presença fugaz e transitória, gerada a partir de um material único: os próprios corpos dos performers. Ao contrário de pintores, escultores, poetas, ou compositores, é a partir do “material de sua própria existência”²⁶ que atores e performers em geral criam sua obra. Entretanto, como observa Fischer-Lichte, a conversão desse corpo em “obra” requer um processo de semiotização que acaba por provocar uma espécie de duplicação da identidade corporal. Se por um lado as pessoas *têm* um corpo que elas podem manipular de modo semelhante a um objeto, instrumentalizando-o, por outro lado, as pessoas *são* os seus corpos, já que são sujeitos corporificados. Ao converter o seu corpo em signo de uma outra coisa, o sujeito intensifica e tensiona uma duplicidade de seu corpo, provocando uma dualidade de forças entre aquilo que seria o *corpo fenomenal* e o *corpo semiótico*:

Quando atores saem de si mesmos para retratar uma figura através do “material de sua própria existência”, eles enfatizam essa duplicidade e o distanciamento das pessoas de si mesmas. Há uma tensão entre o corpo fenomenal do ator, seu estar-no-mundo corporal, e o uso daquele corpo como um signo para representar um personagem. Descreveremos essa tensão como uma ocorrência entre o “corpo fenomenal” e o “corpo semiótico”. (Fischer-Lichte, 2014, p. 20).²⁷

Essa dualidade entre *corpo fenomenal* e o *corpo semiótico* relaciona-se à tensão entre o real e o ficcional inerente à própria gênese do teatro. A relação que se estabelece entre ambos os polos varia de acordo com o contexto histórico, social, estético e cultural. Vários pesquisadores, como Josette Féral, observam que o teatro historicamente sempre esteve ligado a um compromisso narrativo, a um processo de efabulação: “o teatro está inexoravelmente ligado à representação de um sentido, passe ele pela palavra ou pela imagem. O espetáculo nele segue uma narrativa [récit], uma ficção. Ele projeta ali um sentido, um significado” (Féral, 2008, p. 201). Desse modo, o corpo do ator, bem como toda materialidade da cena, tem como tarefa a transmissão de sentido, ou sua seja, sua própria conversão em signo.

²⁶ Expressão criada por Helmuth Plessner e utilizada Fischer-Lichter (2014, p.25).

²⁷ Todas as citações extraídas desta fonte são traduções nossas a partir do original em inglês.

Numa época em que o teatro era governado por uma estética ilusionista, esse caráter semiótico se intensificou. Segundo Fischer-Lichte (2007), o filósofo iluminista Johann Jakob Engel, no alvorecer do século XIX, alertava para os riscos dessa fricção entre o real e o ficcional ao acontecimento teatral: uma vez tendo sua atenção atraída pelo corpo real dos atores, o espectador passaria a sentir empatia pelo ator ou pela atriz, “e isto, sem dúvida alguma, o arrancará, inevitavelmente, da ilusão” (Engel *apud* Ficher-Lichte, 2007: 15).²⁸ De acordo com a ensaísta, seria necessário, na visão de Engel, que o ator transformasse completamente seu corpo real em um *corpo semiótico* que significasse apenas o corpo de sua personagem ficcional: “Os atores deveriam extinguir seu corpo fenomenal para se transformar o mais completamente possível em um “texto” composto por signos que descrevem as ações e emoções de um personagem” (Fischer-Lichte, 2014, p. 26).

Nas práticas contemporâneas da arte da performance, a exemplo de *Lips of Thomas*, vemos uma inversão na polarização dessa tensão: aqui, o aspecto físico de cada ator/performer apresenta-se ao espectador não como signo de uma determinada figura, mas unicamente como seu “estar-no-mundo em sua corporeidade própria” (Ficher-Lichte, 2007, p. 17). O corpo desperta o interesse pela sua presença fenomenológica, pelos atributos físicos e sensoriais de sua materialidade, de modo que sua manipulação, como observa Josette Féral (1997, p. 71),²⁹ torna-se uma das principais ferramentas de criação do performer, que “explora, manipula, pinta, cobre, descobre, congela, move, corta, isola e fala com ele (seu corpo) como se fosse um objeto estranho”. Há, portanto, um desaparecimento da figura dramática em detrimento da percepção do corpo real e *fenomenal* do ator, instaurando assim a *ordem da presença* em contraposição à *ordem da representação* Fischer-Lichte (2007).

Convém aqui destacarmos os três tipos de presença identificados por Fischer-Lichte (2014): *a fraca*, que é a pura presença no palco, referindo-se ao “simples ser/estar do corpo fenomenal do ator”; *a forte*, quando o ator mobiliza a atenção e o olhar do espectador, de modo que “a plateia sente um poder que emana do ator, [...] que se registra como fonte de força”; e *a radical*, quando o ator traz sua energia e seu corpo fenomenal como uma intensidade tal capaz de contaminar e incorporar a própria

²⁸ Todas as citações extraídas desta fonte são traduções nossas a partir do original em inglês.

²⁹ Todas as citações extraídas desta fonte são traduções nossas a partir do original em inglês.

energia dos espectadores – tudo se converte em *aqui-agora* e “a energia circulante é percebida como um poder transformador e, neste sentido, como força vital” (Fischer-Lichte, 2014, p.34). Sem dúvida, esta última seria a classificação aplicável a *Lips of Thomas*, visto que o grau de envolvimento da plateia foi capaz de desestabilizar as relações sujeito-objeto, desconstruindo os processos de criação da moldura ficcional.

Entre o “radicalismo” das práticas contemporâneas da arte da performance, marcadas pela instalação de uma presença radical e pela absoluta prevalência do corpo fenomenal, e, no extremo oposto, as práticas ilusionistas do teatro burguês, caracterizadas pela ordem da representação e pela busca incessante de um corpo puramente semiótico, existe uma imensa gama de diferentes teatralidades. As primeiras vanguardas do século XX, a exemplo de Meyerhold, já esboçavam um maior interesse pela materialidade objetiva do corpo em detrimento do seu caráter puramente semiótico. À medida que o teatro se desvincula de uma lógica textocentrista, os corpos dos atores deixam de servir como transmissores de um sentido filiado à literatura para se transformarem em material maleável, fonte de indução e de excitação, afirmando-se em sua potência fenomenal. O teatro contemporâneo, embora não tenha necessariamente abandonado seu caráter de ficcionalização, como o quer a ‘performance’, lança mão do *corpo fenomenal* como seu principal instrumento de expressão, convertendo-o numa espécie de ferramenta de escrita cênica, fonte de um novo tipo de dramaturgia.

Essa característica é o que leva Josette Féral a nomear o teatro contemporâneo como *teatro performativo*. Segundo a autora, ao colocar em primeiro plano os atributos físicos do ator e suas ações – “a elasticidade de seu corpo, a sinuosidade das formas que solicitam o olhar do espectador” (Féral, 2008, p. 202) –, o teatro contemporâneo coloca a noção de performatividade no centro do seu funcionamento. Quando Schechner destaca a importância da “execução de uma ação” na noção de ‘performer’, ele reforça e insiste na ordem do “fazer” como ponto nevrálgico de toda performance cênica. Esse fazer, segundo Féral, está evidentemente presente em toda forma teatral, entretanto, no teatro performativo ele se torna um pressuposto primordial, de modo que o “domínio do desempenho” ou a própria materialidade das ações são colocados em primeiro plano. Ocorre que, ao fazê-lo, o teatro performativo embaralha a ordem da representação, já que “a

atenção do espectador coloca-se na execução do gesto, na criação da forma, na dissolução dos signos e em sua reconstrução permanente” (Féral, 2008, p. 209). Ou seja, ao convocar a esfera do real, colocando em primeiro plano a performance dos atores e dos demais agentes da cena, o teatro performativo provoca uma total desestabilização no seu sistema significante.

A performance toma lugar no real e enfoca essa mesma realidade na qual se inscreve desconstruindo-a, jogando com os códigos e as capacidades do espectador (como pode fazer Guy Cassier, Jan Lauwers, Heiner Goebbels, Marianne Weems ou a Societas Raffaello Sanzio, de maneiras diversas). Essa desconstrução passa por um jogo com os signos que se tornam instáveis, fluidos forçando o olhar do espectador a se adaptar incessantemente, a migrar de uma referência à outra, de um sistema de representação a outro, inscrevendo sempre a cena no lúdico e tentando por aí escapar da representação mimética. O performer instala a ambiguidade de significações, o deslocamento dos códigos, os deslizamentos de sentido. Trata-se, portanto, *de desconstruir a realidade, os signos, os sentidos e a linguagem* (Féral, 2008, p. 202).

Para a Féral, portanto, a teatralidade é posta em xeque diante da ênfase na performatividade dos elementos da cena, já que “o espectador, longe de buscar um sentido para a imagem, deixa-se levar por esta performatividade em ação. Ele performa” (Féral, 2008, p. 202). Um dos exemplos utilizados pela autora na sustentação de seu argumento é o trabalho *Alladeen*, criado pela americana Marianne Weems em 2003. Féral observa que, ao expor o processo de construção do cenário em cena aberta, Weems coloca a operação do dispositivo em primeiro plano, ressaltando sua qualidade performática em detrimento da teatralidade evocada pela sua configuração realista:

O segundo trecho baseado em *Alladeen* joga para ainda mais longe o sistema, centrando, dessa vez, toda a performatividade sobre os procedimentos tecnológicos que não apenas permitem o jogo da ilusão mas que o desmontam do avesso, na medida em que assistimos à construção do cenário (que é fortemente realista). Mas ao colocar em primeiro plano o processo, Weems coloca em xeque a teatralidade, colocando a performatividade – tanto a dos performers quanto a das máquinas – no centro da cena. [...] O ato performativo se inscreveria assim contra a teatralidade que cria sistemas, do sentido e que remete à memória (Féral, 2008, p. 206)

As reflexões de Féral em torno do teatro performativo junto ao pensamento de Fischer-Lichte, a meu ver, fornecem boas pistas para uma investigação da complexa relação entre as noções de teatralidade e performatividade (bem como das funções

da cenografia na cena contemporânea, como veremos adiante). Se concordarmos com Féral que o ato performativo desmonta a teatralidade ao dar luz à performatividade, somos levados a reconhecer a existência de uma ordem de oposição entre ambas as noções, já que a performatividade (evocação do real) apresenta-se, nessa ótica, como a antítese da teatralidade (evocação do ficcional). Nessa perspectiva, a possibilidade de existência de um corpo simultaneamente fenomenal e semiótico se inviabiliza. Além disso, algumas premissas fundamentais para a ocorrência da teatralidade parecem ficar comprometidas à medida que a ordem da presença se “radicaliza” no evento performático-teatral. A teatralidade, como vimos, consiste nesse procedimento de semiotização capaz de situar o objeto num “espaço teatral enquadrado” (*framed theatrical space*) – o espaço da *alteridade*. Ao instaurar o plano do real, tensionando e radicalizando a ordem da presença, a performatividade convoca a todos – atores/performers, espectadores – a compartilhar e habitar a mesma materialidade do espaço, instalando um sistema de energias covivenciadas capaz de desconstruir o espaço alterno enquadrado pela teatralidade. Ou seja, o “sagrado espaço da realidade alterna” desestabiliza-se na medida em que as relações sujeito-objeto, ou observador-observado, são abaladas.

Aqui, uma breve recapitulação das reflexões apresentadas nos primeiros itens deste capítulo faz-se necessária para que possamos averiguar algumas aparentes contradições. Vimos, por outro lado, que uma das características centrais no processo de “re-teatralização” do teatro que se instalou no início do século XX é justamente a ênfase na materialidade dos elementos que compõem a cena, que se evidenciam em sua realidade corpórea. Ao recusar a tradição ilusionista do teatro burguês, a teatralidade do século XX passa a solicitar a presença do corpo fenomenal na cena para que o teatro se afirme como teatro, ou seja, para que sua matéria cênica seja percebida como um artifício para a efabulação. Revelando-se em sua artificialidade, poderíamos afirmar que a teatralidade passa a operar na categoria de *metáfora explícita* (quando ambos os termos de comparação estão expostos), já que o espectador vê simultaneamente o significante e o significado, o objeto representado e o objeto de representação. Desse modo, ao se tornar um “processo através do qual o ator e o diretor lembram continuamente o espectador que ele está no teatro” (Féral, 2002, p. 103), a teatralidade convoca os corpos fenomenal e semiótico a trabalharem conjuntamente. Além disso, embora a ênfase

nos discursos sobre teatralidade recaia frequentemente no campo do receptor, é preciso destacar a importância do emissor, ou seja, do “performer”, para o entendimento da noção de teatralidade, sobretudo quando ligada à prática teatral. Se a teatralidade reside na capacidade de mobilização do olhar do outro, é porque ela abarca um sentido de ação e de afecção, donde se pode concluir que ela é, em si, performatividade.

Nesse horizonte de paradoxos e contradições, é preciso recortarmos o nosso olhar a fim de extrairmos algumas possíveis considerações que nos ajudem a jogar luz sobre o tema. Quando Féral, ao se referir à teatralidade, coloca o momento de instauração do espaço alterno (irrupção da ficção) em oposição à não ficcionalização verificada na ação da performance, ela está recortando, para efeitos didáticos, um instante específico dentro de um processo paradoxal de afetação e criação. A performatividade seria, por assim dizer, um campo anterior ao trabalho criativo da efabulação, uma vez que concerne às forças e efeitos relacionados à ação em si. Evidentemente, a ação está implícita também na teatralidade, mas a performatividade parece privilegiar o campo autônomo do jogo das ações desinteressado pela construção de sentidos. Por outro lado, há também um grau de semiotização na performatividade (já que, como observa Fischer-Lichte (2014), todo processo de percepção é também um processo de criação de sentido), mas esta seria uma consequência involuntária e não intencional do ato performativo. Ou seja, o desejo de não construção de sentidos da performatividade opõe-se radicalmente à natureza ficcional e efabuladora da teatralidade, o que nos coloca, enfim, no centro da nebulosa zona de confronto entre ambas as noções. Lá onde a natureza fenomenológica da performance busca a produção de experiência, a natureza semiótica da teatralidade deseja a produção de significado.

O dispositivo teórico criado por Fischer-Lichte do *corpo fenomenal x corpo semiótico* pode ajudar a esclarecer e reelaborar essas constatações. No abrangente espectro de formas de atuação e performance, as negociações e relações que se estabelecem entre os corpos fenomenal e semiótico são sempre conflituosas e paradoxais. Pode-se afirmar, numa primeira consideração, que ambos os corpos são insolúveis e não podem aparecer sem o outro. Como observa Fischer-Lichte (2014, p. 33), ainda que o corpo fenomenal, em tese, possa ser concebido sem o corpo semiótico, o inverso seria impossível. No meu entendimento, isso se dá porque a

teatralidade contemporânea carrega uma inelutável natureza paradoxal: enquanto a performatividade (ligada à esfera do real) atém-se apenas ao corpo fenomenal, a teatralidade (ligada à efabulação) depende de ambos os corpos, na medida em que o corpo semiótico só existe a partir do corpo fenomenal – sem este, estaríamos no terreno da literatura, ou do puro *mythos*. Nesse sentido, poderíamos concluir que a teatralidade “abarca” a performatividade, convertendo seu corpo fenomenal em semiótico. Ou seja, a performatividade não se opõe propriamente à teatralidade, mas ao seu efeito de ilusão. O que diferencia de fato ambas as noções é, enfim, a intenção da construção de significado, o desejo de efabulação através da busca de um referente fora de si mesmo – algo específico da teatralidade, inexistente na performatividade. Enquanto a teatralidade, ao longo do século XX, se afirma como *opsis* mantendo seu indissociável vínculo com o *mythos*, a performatividade quer ser puro *opsis*.

A expressão *teatro performativo*, a meu ver, revela o olhar agudo de Josette Féral sobre a forma paradoxal e específica com que as noções de teatralidade e performatividade se entrelaçam na cena contemporânea. Ainda que a teatralidade, como conceito e como discurso, tenha uma história e um entendimento ainda mais difusos que os do performativo, ambos são conceitos bastante maleáveis, com aplicações genéricas e variadas, estando frequentemente entrelaçados ou mesmo fundidos. Erika Fischer-Lichte (2008) observa que a emergência dos estudos teatrais na Alemanha, ainda no início do século XX, ocorreu, de certa forma, sob a ótica da performatividade. Em sua obra *The transformative Power of performance*, a ensaísta resgata a obra de um dos primeiros pesquisadores alemães sobre o tema, Max Herrmann, que, em 1930, afirmava que

‘o fator teatral mais importante’ para perceber uma performance esteticamente é ‘experimentar corpos reais e espaço real’. A participação física da plateia é acionada através da percepção sinestésica, moldada não apenas pela visão e som, mas por sensações físicas de todo o corpo.” (Herrmann *apud* Fischer-Lichte, 2014, p. 35).

Para Janelle Reinelt (2002), Herrmann teria percebido essa teatralidade como um “instinto pré-estético” inerente a toda a cultura, não apenas ao teatro, antecipando uma compreensão antropológica do termo diretamente ligada à noção de performatividade. Não por coincidência, Herrmann, assim como Evreinov,

escreveram no período em que surrealistas, dadaístas e outras frentes de vanguarda experimentavam os limites estéticos da representação. Por isso, Fischer-Lichte (2008) credita a Hermann a percepção de um *primeiro performative turn* no início do século XX, embora reconheça que suas considerações ganham mais substância quando pensadas a partir do conhecido *performative turn* dos anos 1960, quando novas estéticas e pensamentos são sedimentados.

Parte dos entrelaces, fusões ou das dúvidas que se criam em torno dos dois conceitos talvez tenha suas raízes no plano da linguística. Reinelt (2002) levanta este debate ao apresentar o argumento do pesquisador chileno Juan Villegas de que “teatralidade” ou “discursos de teatralidade” seriam termos mais adequados ao contexto latinoamericano uma vez que não haveria uma expressão equivalente a “performance” em espanhol. Para Villegas (*apud* Reinelt, 2002, p. 210), “performance” é “um termo carregado e intraduzível” e sua importação seria fruto da imposição de uma cultura sobre outra. De fato, talvez a apropriação da palavra “performance” pelas línguas latinas não tenha conseguido abarcar a totalidade de seu sentido. E talvez essa seja uma das razões pelas quais Josette Féral, filiada à ala francesa da corrente latina, tenha se esforçado em resgatar a noção de teatralidade na contramão da tradição teórica anglo-americana que, já há algumas décadas, abraçou “performance” e “performatividade” como conceitos operadores centrais do fenômeno teatral.

Meu esforço em tratar separadamente os dois conceitos seguiu sobretudo os passos de Josette Féral e Erika Fischer-Lichte. Buscou-se jogar luz aos debates teóricos que cercam o fenômeno teatral contemporâneo e, com isso, encontrar subsídios para a formulação de um escopo teórico capaz de nos guiar nos objetivos junto ao entendimento da natureza performativa da cenografia contemporânea. Nesse percurso, não por acaso, a cenografia emergiu por diversas vezes como suporte para argumentações e reflexões, revelando-se como um possível polo de diálogo dentro do universo complexo e paradoxal que envolve as noções de teatralidade e performatividade. Ao apontar o dispositivo espacial e cenográfico do espetáculo *Sumurum* como exemplo de teatralidade, conforme verificamos no subcapítulo 1.2, Fischer-Lichte não apenas desvela o caráter performativo da teatralidade que se inaugura no século XX, como também constata a potência do dispositivo cenográfico como agente performativo. Josette Féral, por sua vez, coloca o arranjo espacial e

visual da cenografia em posição de destaque no debate em pelo menos duas ocasiões: ao ressaltar o caráter performativo da cenografia do espetáculo *Alladeen*, quando esta é percebida em sua materialidade específica, e, no subcapítulo 1.2, ao apontar a ocorrência da teatralidade a partir dos elementos componentes da cenografia presentes no palco, mesmo sem a presença de atores. Essas observações, sem dúvida, indicam caminhos promissores a serem percorridos e investigados na busca de um entendimento da cenografia como agente de teatralidade e performatividade. Além disso, o paradoxo do *corpo semiótico e fenomenal*, tal como teorizado por Fischer-Lichte, nos fornece uma radiografia bastante eficaz das tensões geradas pelo teatro performativo. Se o enxergarmos a partir da perspectiva dos elementos “inanimados” que compõem a cenografia, tomando-o como dispositivo teórico e analítico, as questões que se apresentam, ao que parece, oferecem chaves importantes para este processo investigativo.

1.2 A teatralidade expandida: o caráter performativo da arte a partir do *experiential turn* (1960s)

1.2.1 A performatividade na action painting: pintura como meio, pintura como ação, pintura como presença

O surgimento da noção de performativo na filosofia ocidental, como nota Shannon Jackson (2014), coincide com o período histórico do pós-guerra no qual as questões de subjetividade, ação e autonomia tornavam-se recorrentes no meio artístico e intelectual. A autora observa que a década de 1950 sucedeu (e também precedeu) um número considerável de experimentos de arte considerados “ativos” e “transformadores” que ocorreram em todo o globo: o Construtivismo na Rússia, a Bauhaus na Alemanha, o Gutai no Japão e o Minimalismo nos Estados Unidos são alguns dos muitos exemplos de práticas e movimentos estéticos que questionavam os parâmetros das formas tradicionais na pintura, escultura, teatro e dança. Artistas e intelectuais da época estavam interessados em reorientar a compreensão de seus respectivos *meios*, buscando colocar em primeiro plano “a capacidade da língua e a

capacidade da pintura não apenas de representar um mundo existente, mas de instalar encontros transformadores que criavam o mundo” (Jackson, 2014, p. 3).³⁰

Essa turbulência criativa e experimental que se instalou no terreno das artes estava relacionada à ampla quebra de paradigmas que atingia todas as ciências sociais e humanas e que desafiava artistas, teóricos, especialistas e intelectuais em diversas partes do mundo. Segundo Jackson (2014), enquanto Austin, na Inglaterra, refletia sobre a aproximação entre *palavra* e *ação*, na busca da sua formulação da noção de *performativo*, Harold Rosenberg, nos Estados Unidos, enxergaria uma aproximação análoga na pintura abstrata expressionista americana, definindo-a, em 1952, como *action painting* (algo como “pintura-ato”, ou “pintura em ação”). Os movimentos e processos através dos quais os pintores abstratos expressionistas faziam seus trabalhos despertaram especial interesse de Rosenberg, que percebeu naquelas obras uma mudança de atitude em relação à pintura em si. Para Rosenberg, as convenções da representação bidimensional foram desfeitas por pintores que não mais viam a pintura como um domínio do “reproduzir, re-desenhar, analisar, ou expressar”, mas como uma “arena para se atuar”. Assim, “o que estava acontecendo nas telas não era uma pintura, mas um evento.” (Rosenberg *apud* Jackson, 2014: 4).

Jackson (2014) nota um paralelo entre a tentativa de Austin de compreender a linguagem através da dissolução da relação referencial (ou seja, inexistência do caráter prévio do referente, da imagem, ou do significado anterior ao significante) e a tentativa de Rosenberg de descrever a recusa da *action painting* em representar. Para o teórico americano, a pintura na *action painting* seria uma espécie de vestígio de uma *ação*, a marca de um encontro que era mais um “fazer” junto à tela do que uma pincelada destinada a representar uma imagem prévia em sua mente:

o pintor não mais se aproximava de seu cavalete com uma imagem em sua mente; ele ia até ele com o material em sua mão para fazer alguma coisa com aquele outro pedaço de material em sua frente. A imagem seria o resultado desse encontro (Rosenberg *apud* Jackson, 2014, p. 4).

Um dos maiores expoentes dessa prática foi o americano Jackson Pollock. Mais do que revelar as ações do artista por trás da pintura, sua obra exibia a especificidade da pintura como tal, sua planicidade essencial, a concretude do seu plano

³⁰ Todas as citações extraídas desta fonte são traduções nossas a partir do original em inglês.

bidimensional, sua “hiperfísica” (Jackson, 2014). Assim como seus colegas representantes da *action painting*, Pollock exibiu, portanto, os meios próprios da pintura que definem o “fato pictórico”, evidenciando a presença e a própria identidade da matéria pictural em detrimento do caráter representativo da imagem.

Figura 3 - Jackson Pollock, na produção de um de seus trabalhos de *action painting*



Fonte: <http://users.skynet.be/lit/pollock.jpg>. Acessado em 15/07/2017.

O tema da materialidade própria do “fato pictórico” é abordado por Jacques Rancière (2012) em seu ensaio *A pintura no texto*, em que o autor propõe uma reflexão sobre um novo regime estético que se instala na modernidade baseado na questão da *presença*. Segundo o autor, a partir da autonomização dos elementos que compõem o quadro, de sua ruptura em relação aos “fios da representação”, tem-se uma quebra de paradigma dos modelos de representação mimética.³¹ Surge uma nova articulação entre as práticas artísticas, através da qual se torna necessário “mostrar a técnica” para se afirmar a arte. Ou seja, a “arte da pintura” torna-se possível somente através de uma atualização da própria materialidade do fato pictural – uma atualização que se realiza através de uma “autodemonstração”. “A mesma superfície

³¹ Segundo Rancière (2012), as origens dessa ruptura remontam à pintura holandesa do período romântico, quando os temas retratados nos quadros abandonaram as cenas de tabernas, ou do cotidiano burguês que os atavam à reprodução de um modo de vida repetitivo, e começaram a elaborar uma nova visibilidade de uma pintura autônoma, “plana”, constituída de elementos que se libertavam de um compromisso puramente mimético.

deve cumprir uma dupla tarefa: tem de ser apenas ela mesma e a demonstração do fato de que é apenas ela mesma” (Rancière, 2012, p. 81). A superfície passa a ser reivindicada em sua presença e os signos figurativos transformam-se em “acontecimento da matéria pictural”. Assim, a mesma pintura torna-se visível de uma outra forma, havendo uma espécie de desfiguração que “converte as figuras da representação em tropos de expressão” (Rancière, 2012, p. 89). Instala-se, portanto, uma espécie de “regime da presença”.

Essa ênfase na presença, nos *meios* (técnica) e na ação influenciaram consideravelmente a recepção na pintura, chegando, inclusive, a redefinir a relação entre o artista e sua obra. Para Rosenberg, uma pintura que é, por assim dizer, uma “ação” (uma resultante do encontro entre o artista e a matéria pictórica) torna-se inseparável da biografia do artista, já que ambos compartilham de uma mesma essência, de um mesmo substrato: “a pintura-ato é da mesma substância metafísica da existência do artista. A nova pintura demoliu toda distinção entre arte e vida” (Rosenberg *apud* Jackson, 2014). Segundo Jackson, a perda dessa separação traz como consequência uma nova noção da “assinatura”, que passa a adquirir uma dimensão existencial: “o observador é estimulado a perceber a pintura como uma parte da existência do artista, realizando não apenas as leituras biográficas contidas nas imagens, mas, mais radicalmente, percebendo a obra como a própria vida” (Jackson, 2014, p.5). Desse modo, as ações dos artistas eram tão apreciadas e celebradas quanto às próprias telas, de maneira que os espectadores eram convocados a distinguir as ações coreográficas que as produziram e então captar o plano existencial do artista: “As impressões da pintura e as pinceladas são índices de ações cujas gradações nós tentamos discernir, especulando sobre as biografias existenciais de seus fazedores” (Jackson, 2014, p. 5). A fusão do artista com sua obra, o reconhecimento de sua biografia junto ao corpo (objeto) artístico, que se apresenta simultaneamente como pura presença material (pictórica) e como presença existencial do artista, parecem ser uma variante daquilo que Ficher-Lichte nomeou, no teatro, de “ordem da presença”. A recorrência dessas características tanto nas artes visuais quanto nas artes cênicas evidenciam uma espécie de afirmação do desejo de evocação do plano real nas artes em geral. Assim como a superfície passa a ser reivindicada em sua presença na pintura, a realidade corpórea do ator impõe-se em relação a seu personagem na cena.

Essa questão da “presença”, como se pode observar, parece reafirmar-se como paradigma para a arte desde a emergência do modernismo até os dias de hoje, tornando-se tema frequente nas discussões sobre filosofia. Segundo Jacques Rancière, o “novo regime da presença”, que se origina no século XIX e se sedimenta ao longo do século XX, está associado à tradição fenomenológica e à filosofia deleuziana que atribuem à arte a tarefa de “suscitar a presença sob a representação” (Rancière, 2012: 89). Rancière esclarece, porém, que esse processo de desfiguração da arte, no qual emerge o “acontecimento da matéria pictural” (ou “a realidade corpórea do ator”) não significa uma relação de oposição entre o figurativo e a coisa pictural (ou entre o ficcional e o real), mas um entrelaçamento de dois regimes, presença e significação, que se torna agora visível aos olhos do observador. Para o autor, trata-se, portanto, de uma nova maneira de olhar a arte, que se configura num novo modo de recepção. Ao que parece, é através desse novo modo de olhar que se torna visível o caráter performativo da arte – uma arte que se apresenta não mais unicamente como meio de representação, mas como expressão de uma ação, de seus *meios* e de sua presença.

A teoria dos atos de fala de Austin revela-se um instrumento eficaz para o entendimento dessa dimensão performativa da arte. Em pé diante de uma tela da *action painting*, o observador foca no gesto do artista como uma intervenção em si, tornando-se “um ‘conhecedor das gradações’ daquela ação, tendo em conta suas ‘consequências perceptivas’” (Jackson, 2014, p.11). O que se coloca em questão não é o que a obra de arte descreve ou representa, mas as situações, os efeitos e as experiências que ela produz – ou, nas palavras de Austin, o que está em jogo não é aquilo que a coisa “diz”, mas aquilo que ela “faz”. Austin logo percebeu que não seria possível traçar uma distinção precisa entre um enunciado constativo (descritivo da realidade) e um performativo (produtor de realidade), já que todo proferimento tem traços tanto performativos quanto constativos. Dorothea Von Hantelmann (2014) observa que o mesmo princípio poderia ser aplicado às obras de arte. Para a autora, perceber a dimensão performativa da arte não significa definir uma outra classe de arte, mas identificar um outro nível de produção de sentido que existe em todo trabalho de arte. Por isso, segundo Hantelmann, toda obra de arte é, de certa forma, performativa. A meu ver, essa visão ecoa a observação de Rancière de que o

“novo regime da presença” que se instala ao longo do século XX é fruto, na realidade, de uma nova maneira de se olhar a arte.

1.2.2 Performatividade e teatralidade na escultura minimalista: a captação do objeto como produção de experiência

A questão da recepção aponta para alguns dos paradigmas centrais das práticas artísticas contemporâneas. O papel do receptor é fundamental na compreensão da noção de performatividade, já que, na realidade, a recepção é uma das principais chaves na constituição de qualquer trabalho, ação, discurso ou evento considerado performativo. Shanon Jackson defende esse ponto de vista a partir do exemplo de uma performance-instalação intitulada “Naked”, realizada em 2010 no Walker Art Center, em Mineápolis, Estados Unidos, em que dois performers permanecem deitados nus junto a um arranjo de folhas, rochas, águas e minerais. O mais difícil para os performers, segundo a autora, não era o desconforto em permanecerem nus diante dos olhos dos visitantes, mas, ao contrário, os momentos em que permaneciam sozinhos a espera deles. “Era como se a obra, esperando para ser vista, não existisse sem alguém ali para testemunhá-la.” (Jackson, 2014: 1)

Figura 4 - Obra *Naked*, de Eiko e Koma, no Walker Art Center, em 2010.



Fonte: <http://eikoandkoma.org/naked>. Acessado em 15/07/2017.

Essa dependência do receptor para a existência da obra, segundo Jackson, pode ser explicada através da teoria dos atos de fala de Austin, já que, para o filósofo inglês, a capacidade de fazer realidade do performativo acontece no momento de

captação da mensagem pelo receptor. “Um mundo é feito nesta troca. É o que Eiko e Koma precebem” (Jackson, 2014, p. 3). Para Jackson, as reflexões de Austin são especialmente interessantes por suas meditações sobre aquilo que ele chamava de “entendimento” ou “captação” (uptake) de um enunciado. Do mesmo modo em que as conexões entre a arte e os estudos de Austin podem ser encontradas na ênfase na ação, uma investigação mais cuidadosa mostra como a “felicidade” daqueles atos depende de sua recepção. “Ele logo admitiu que os proferimentos performativos não teriam o poder de criar um mundo a menos que eles – paradoxalmente – também tivessem a cooperação do mundo ao seu redor” (Jackson, 2014, p. 9). Ou seja, é na sua captação que tais enunciados se convertem em realidade. O receptor se torna, assim, parte constituinte do fenômeno, adquirindo, em certa medida, um papel também performativo na instauração daquela realidade.

As reflexões a respeito do papel performativo do receptor na arte ganham novo impulso com os movimentos esculturais dos anos 1960 e 1970 junto aos efervescentes debates teóricos que marcaram aquele período. Em 1967, o americano Michael Fried publica na revista *Artforum* o ensaio *Arte e Objetividade* (*Art and Objecthood*), considerado um dos textos mais polêmicos e decisivos sobre a arte minimal. Fried busca evidenciar as diferenças profundas entre a obra de arte modernista e o objeto na arte minimalista (também chamada de “arte literalista”, ou de “esculturas primárias” ou, ainda, de “objetos específicos”) que não se definia como escultura, monumento, ou pintura. Alinhado às ideias do crítico americano Clement Greenberg, para quem nada se aproxima mais da condição de não arte do que a arte minimal (Greenberg *apud* Fried, 2002, p. 134), Fried concentra sua análise crítica na dependência da escultura minimalista de seu receptor, o que a aproximaria da condição de teatro, ou daquilo que ele entendia por teatralidade. Segundo o autor, a relação de dependência da obra com o espectador observada na arte minimalista pode ser verificada apenas nas artes cênicas, sendo inclusive uma condição constitutiva do teatro: “o teatro *tem* uma audiência – ele existe *para* uma – de um modo que as outras artes não têm” (Fried, 2002, p. 142).

Fried (2002, p. 141) destaca as observações de Greenberg a respeito da autonomia essencial da pintura modernista que tem por finalidade não apenas a expressão das intenções do artista, mas também a afirmação da independência da pintura de seu observador, de sua existência como uma coisa autônoma, “uma obra numa tela”.

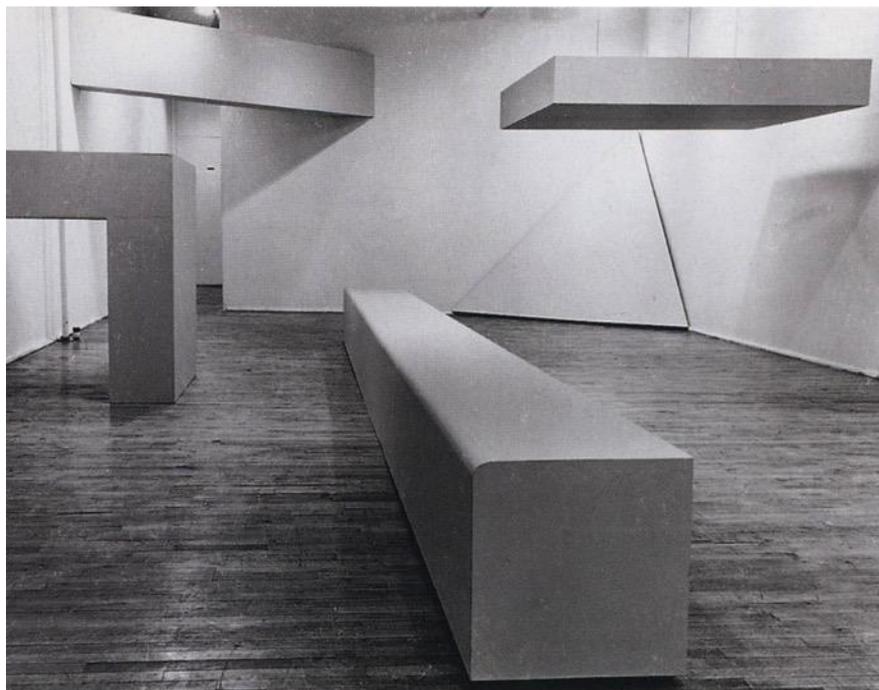
Para Greenberg, de acordo com Fried, uma pintura é uma boa pintura quando não depende do receptor. Com a arte minimalista, há a emergência de um novo paradigma no qual o foco no universo interior do objeto artístico é transferido para o efeito externo que ele produz, promovendo, portanto, uma implosão do caráter autônomo e endógeno da obra. Dorothea Von Hantelmann esclarece que “A obra de arte não é mais vista como representante de um espaço interno, mental, ou de uma consciência. Agora, ele é parte de um espaço externo – dividido com seu observador – no qual significado é produzido em relação a uma dada relação situacional” (Hantelmann, 2014, p. 4).³²

Esse novo paradigma, para Fried, estaria ligado à noção de teatralidade e poderia ser entendido a partir do efeito da *presença* do objeto minimal junto ao espectador, uma espécie de exigência de uma constante dinâmica de redefinição de posição e de recepção. Sendo basicamente “um efeito ou uma qualidade teatral – uma espécie de presença de palco” (Fried, 2002, p. 131), essa dinâmica fazia com que os visitantes reconhecessem sua própria relação com a obra, percebendo sua posição num espaço compartilhado com um objeto cuja constituição como obra de arte dependia deles. Ou seja, a partir de uma relação tátil-espacial com a obra, o visitante torna-se mais consciente de que ele, em si, está estabelecendo relações na medida em que ele apreende o objeto a partir de várias posições e sob várias condições de luz e de contexto espacial. A exemplo da obra *L Beam*, de Robert Morris, o objeto minimalista busca, de algum modo, *afetar* o espectador, ou, como sugere Fried, *confrontá-lo*, colocar-se não apenas no seu espaço, mas em seu *caminho*. É a partir desse confronto, segundo o autor, que surge o efeito de presença:

Diz-se que uma coisa é dotada de presença quando ela exige do observador que a leve em consideração, que a leve a *sério* – e quando o acatamento desse requisito consistir simplesmente em estar-se *consciente* da coisa e, por assim dizer, em agir de acordo com essa condição (Fried, 2002, p. 146).

Figura 5 - *L Beam*: obra minimalista do artista Robert Morris

³² Todas as citações extraídas desta fonte são traduções nossas a partir do original em inglês.



Fonte: <http://blog.artsper.com/wp-content/uploads/2014/04/robertmorrisLbeam.jpg>. Acessado em 15/07/2017.

Esse efeito de presença (tema já abordado anteriormente através das perspectivas de Fischer-Lichte e de Rancière), está, portanto, profundamente ligado à questão da recepção, trazendo algumas implicações teóricas consideradas centrais para a discussão sobre o performativo. Uma delas diz respeito ao apagamento da função semiótica tradicional na arte representativa. Assim como ocorre nas práticas da *action painting* ou na *performance art*, a relação que se estabelece entre o objeto e seu receptor não é propriamente da ordem da construção de significados, já que uma obra minimalista raramente produz uma articulação de signos para serem lidos. Fried observa que tanto a forma quanto os materiais do objeto “não representam, significam ou aludem a coisa nenhuma; são o que são e mais nada” (Fried, 2002, p. 143). Por isso mesmo, o objeto revela-se na sua pura objetualidade, já que ele significa exatamente aquilo que se expõe e que inclui o próprio corpo do espectador – embora este não se confunda nunca com o objeto: “Tudo conta – não como parte do objeto, mas como parte da situação na qual sua objetualidade está estabelecida e da qual a objetualidade depende ao menos em parte” (Fried, 2002, p. 134).

Em sua investida teórica em cima do movimento minimalista, na obra *O que vemos, o que nos olha*, Didi-Huberman identifica aquilo que ele chama de qualidade tautológica dos objetos minimalistas. Segundo o autor, o desejo de se produzir

“volumes que decididamente não indicavam outra coisa senão eles mesmos” (Didi-Huberman, 2010, p. 50), colocou a arte minimalista no reino da tautologia (ou da redundância, do pleonasma), na medida em que se produziam “objetos reduzidos à simples formalidade, à simples visibilidade de sua configuração visível, oferecida sem mistério, entre linha e ponto” (Didi-Huberman, 2010, p. 54). Ou seja, nos experimentos minimalistas, *o objeto é o que ele é*. Partindo das proposições práticas e teóricas de artistas expoentes do movimento, como Donald Judd e Robert Morris, Didi-Huberman (2010) deduz que o jogo por eles proposto tinha quatro finalidades básicas: “*eliminar toda ilusão* para impor objetos ditos específicos, objetos que não pedissem outra coisa senão serem vistos por aquilo que são” (p. 50); “*eliminar todo detalhe* para impor objetos compreendidos como totalidades indivisíveis, indecomponíveis. Todos sem partes...” (p. 53); *eliminar toda temporalidade* nesses objetos, de modo a impô-los como objetos a ver sempre imediatamente, sempre exatamente como são” (p.56); e, por fim, o que seria o resultado de tudo isso:

“promover esses objetos específicos como objetos teoricamente *sem jogos de significação*, portanto inequívocos. Objetos de certeza tanto visual quanto conceitual ou semiótica (‘Isto é um paralelepípedo de aço inoxidável...’ Banida a ‘similitude desidentificante’ de que falava Michel Foucault em Isto não é um cachimbo)” (Didi-Huberman, 2010, p. 59 – todos os grifos são do autor)

Diante desses objetos, portanto, nada haveria “a crer ou a imaginar”, já que eles “decididamente renunciavam a toda ficção de um tempo que os modificaria, os abriria ou os preencheria, ou seja lá o que for” (Didi-Huberman, 2010, p. 50).

Aqui, cabe resgatarmos, brevemente, a questão da relação *presença x significação* levantada por Fischer-Lichte (2014) em suas reflexões sobre a *performance*. Segundo autora, a percepção de corpos e objetos no palco, em sua específica presença, não significa necessariamente a percepção de algo sem significado. Eles não seriam simples estímulos ou dados sensoriais, mas a percepção de algo como algo. Ou seja, “sua aparência é o seu significado [...],o processo de percepção é também um processo de criação de sentido, já que esses objetos significam o que aparecem” (Fischer-Lichte, 2014, p.39). Desse modo, Fischer-Lichte, a meu ver, corrobora a tautologia diagnosticada por Didi-Huberman no movimento minimalista, que na sua pretensão de produzir objetos teoricamente sem jogos de significação, redundam no puro significado de sua própria aparência.

Outra questão levantada por Fried a respeito da prática minimalista diz respeito ao reconhecimento da separação (ou distanciamento) entre o sujeito observador e o objeto observado. Didi-Huberman (2010, p. 119 – grifo do autor) destaca, em Fried, “a sensação penosa e contraditória de ser *distanciado* e *invadido* ao mesmo tempo”:

Também aí, a experiência de ser distanciado pela obra parece capital: o espectador sabe que se acha numa relação indeterminada, aberta – e não obrigatória – de sujeito com o objeto inerte na parede ou no chão. Na verdade, ser distanciado de tais objetos não é, penso, uma experiência radicalmente diferente da que consiste em ser distanciado ou invadido pela presença silenciosa de outra pessoa” (Fried *apud* Didi-Huberman 2010, p. 119).

Para Fried, seria “precisamente esse distanciamento o que faz do espectador um sujeito da peça em questão... um objeto.” (Fried, 2002, p. 135). A noção de distanciamento é o que, para Fried, aproxima a experiência minimalista da teatralidade, já que mantém o observador permanentemente consciente de uma separação de mundos. Ou seja, enquanto na pintura tradicional o espectador era absorvido pela obra, mergulhando em seus temas, a pintura modernista começa a revelar uma tensão entre a tela e seu conteúdo pictórico – tensão que na arte minimalista se converte na separação radical entre obra e espectador, explicitando os *meios* e artifícios da obra, o que, na perspectiva de Fried, insere o objeto minimal no reino teatralidade. A esse respeito, Ramos explica que:

Nesta ótica, a fruição seria tanto mais teatral quanto mais a tela se explicitasse de modo inequívoco, impedindo o observador de alhear-se de sua circunstância de fruidor, e tão mais absorviva, ou antiteatral, quanto mais conseguisse atrair a sua atenção, apagando as evidências de que se tratasse de uma pintura. (Ramos, 2013: 6).

Philip Auslander (2002) observa que Fried, no desenvolvimento do seu raciocínio ao longo do ensaio, deixa claro o estreito paralelo entre a noção de “objetividade” e os conceitos de “teatro” ou “teatralidade”. Segundo Auslander, na retórica de Fried, “teatralidade” veio a substituir “objetividade” como termo denotativo dos males da pintura modernista: “o imperativo que a pintura modernista derrote ou suspenda sua objetividade está na base do imperativo que ela derrote ou suspenda o teatro” (Fried *apud* Auslander, 2002, p. 50). De acordo com Auslander, teatralidade, para Fried, significa “que a escultura minimalista afirma sua própria presença e que, para sua completude e seu acontecimento como objeto estético, ela depende da presença do

espectador” (Auslander, 2002, p. 50). Estamos, aqui, muito próximos da performatividade, ou, se preferirmos, do caráter performativo da teatralidade contemporânea: a ênfase na materialidade do objeto estético, que se evidencia em sua realidade corpórea, e o papel ativo do espectador na sua captação.

Para Dorothea Von Hantelmann, a preocupação do movimento minimalista com os efeitos da obra no seu receptor aponta para uma nova forma de fruição estética que vai se tornar dominante na arte contemporânea, baseada não mais na intenção do artista, mas na *experiência* que a obra pode oferecer. O artista minimalista não se interessa mais em expressar sua visão de mundo particular, formulada a partir da sua experiência; o que se deseja agora é propor ao observador uma experiência própria, individual, que o torne consciente de si e da situação que o envolve. É o que explica Morris a respeito de suas intenções com o objeto minimal: “eu quero criar uma situação na qual as pessoas possam se tornar mais conscientes de si mesmas e de sua própria experiência do que de uma versão da minha experiência” (Morris *apud* Hantelmann 2014, p. 4). Hantelmann observa que toda arte oferece uma experiência estética, ou produz algum tipo de experiência. Mas é a partir do minimalismo, junto a outros diversos movimentos e práticas artísticas dos anos 1960, que a criação e produção de experiências tornam-se parte integrante da concepção da obra.

Ao adotar a produção de experiência como finalidade, a arte sela sua dependência do receptor. A obra não mais se define como um objeto autônomo, fechado sobre si mesmo, mas como um espaço aberto – um espaço de troca, de afecção e de resposta. Assim, a relação que se estabelece não é mais da ordem do (puro) significado, mas da ordem física, corpórea e fenomenológica da presença. Uma presença que se reafirma como um dos grandes paradigmas da arte contemporânea, no qual os signos abandonam sua condição (única) de signo para se converterem em matéria, em *tropos de expressão*, em realidade física.

A noção de teatralidade evocada por Fried despertou grande celeuma no meio artístico e intelectual, não apenas pela sua ácida crítica ao teatro, mas também por um entendimento da noção de teatralidade considerado equivocado por diversos pesquisadores. Longe de sua natureza ficcional, a teatralidade de Fried é a performatividade em expansão no campo das artes. O que Fried deseja no seu

ataque à “teatralidade” é atingir a “objetividade” que emerge na arte do século XX; é protestar contra o caráter performativo que se verifica tanto na pintura quanto na escultura. No entanto, a perspicácia na sua análise do objeto minimal acabou produzindo uma radiografia eficaz das profundas transformações que afetavam a arte nos anos 1960: ele foi profético ao reconhecer que a arte pós-minimalista seria crescentemente dependente de um receptor ativo e consciente de sua condição de coautor das obras, tal como se verifica claramente nas instalações contemporâneas.

1.2.3 Teatralidades da plástica: espaço, objetos e a cena expandida

A partir da década de 1960, a reboque das práticas minimalistas, teatralidades geradas pelo arranjo espacial de objetos e coisas, que se expressam no campo da matéria, desenvolviam-se nos experimentos de artistas diversos, como Hélio Oiticica, Joseph Beuys ou Claes Oldenburg, provocando uma mudança fundamental na relação com objetos e seus efeitos estéticos. Segundo Stéphane Huchet (2012, p. 18), junto à onda de *happenings* que marcou a cena artística norte-americana, surgem os *environments* – “ancestrais promissores e radicais da *instalação*”, com um desejo de espalhamento do produto plástico tanto em lugares alternativos como em seus espaços de exposição. De acordo com o pesquisador, a passagem da denominação *environments* para “instalação” parece consagrar uma mudança de rumo, já que as implicações utópicas verificadas originalmente nos *environments* começam a ser abandonadas (Huchet, 2012).

Gênero crescente e dominante no universo das artes visuais contemporâneas, a instalação de arte cravou a noção de teatralidade no centro dos debates acadêmicos em torno das artes plásticas. Para Huchet, a instalação pode ser definida como “um dispositivo plástico de objetos, de elementos multimídia ou não, investindo os recursos de um dado espaço tridimensional” (Huchet, 2012, p. 17). Os elementos são *arranjados* em favor de um focus ótico, apresentando-se como “a ilustração de um pensamento” (Huchet, 2012, p. 18). O espaço torna-se um elemento ativo, pois o espectador entra dentro da obra de arte para experienciar um universo criado e governado pelo artista, que se preocupa em “experimentar, racionalizar e *dominar o arranjo efetuado*, enquanto o espectador inventa o sentido daquilo que lhe é submetido (recepção tradicional)” (Huchet, 2012, p. 22, grifo do autor). Ainda

segundo o autor, “a instalação preocupa-se com o relacionamento interno da obra – energia endógena – nada perturba o desempenho estético – o circuito se reproduz sem fim” (Huchet, 2012, p. 22).

Huchet destaca a visão de Kaprow de que a instalação, em relação aos *environments*, não estimularia o espectador a uma participação sensível e sensorial ao seu tecido objetual, sendo portanto fragmentada e fragmentatória. Ou seja, para Kaprow, enquanto os *environments* popularizaram-se nos anos 1960 (notadamente no Brasil através de Lygia Clark e Hélio Oiticica) como práticas que ambicionavam uma participação polissensual e totalizante do espectador, a instalação se consagra a partir dos anos 1980 como um tipo de prática mais intelectual e mental, cuja recepção se dá no plano da contemplação, do olhar, aproximando-se assim da arte tradicional

O *environment* era cenográfico por vestígios, mas favorecia o procedimento do fazer e do fabricar, não o resultado final. [...] a estrutura da instalação é o arranjo hierárquico e familiar de partes para conjuntos, no qual objetos, acentuados ou não, são situados e fazem em favor de um *focus* ótico contra a parede ou no chão de exibição. Em outras palavras, é *arte tradicional*. [...] O trabalho ficará apenas como a ilustração de um pensamento. Não pode ser uma visão experimental. Acredito que a Experiência é física e não intelectual.” (Kaprow, *apud* Huchet, 2012, p. 19).

Nessa perspectiva, enquanto os *happenings* e os *environments* estariam numa “sequência da estética pollockiana de expansão espacial na pintura” (Huchet, 2012, p. 19), assumindo um caráter marcadamente performativo, a prática da instalação já se revela menos interativa, recentrada numa percepção mais tradicional, o que seria, na hipótese de Huchet, um efeito de um paradigma mais mental e teórico que emerge na década conceitual dos anos 1970. A instalação filia-se, assim, a uma intenção conceitual do artista e aos efeitos que essa intenção pode provocar através de um método expositivista, uma espécie de “cerimônia de exposição” que se reinventa a cada processo de montagem: “um método de criação de paradigmas a serem lidos graças a uma forma de domínio por parte do artista, da estratégia expositiva: ‘a disciplina do ato de exposição’” (Huchet, 2012, p. 20). Nesse sentido, de acordo com Hal Foster (2014), o artista se torna um articulador de signos mais do que propriamente um produtor de um objeto de arte, enquanto o espectador, um leitor ativo de mensagens mais do que um consumidor passivo da estética

espetacular. Por isso, na prática da instalação, o objeto, isoladamente, raramente é suficiente para remeter os visitantes aos valores trabalhados na exposição. É a partir do arranjo tridimensional estabelecido pela forma de exposição que se estabelece o processo comunicativo. Assim, segundo Lisbeth Gonçalves, “a *mise-em-scène* da exposição tem papel fundamental no processo comunicativo de seus conteúdos”. (Gonçalves, 2004, p. 18)

A mostra atua não só pelo seu conteúdo, mas por uma eloquência estética que se torna mais evidenciada a partir da apropriação de qualidades teatrais, dramatizada. É a partir da “cenografia”, com a distribuição da obra no espaço, o uso da luz, o emprego de cor nos painéis e paredes, a criação especial de um ambiente, que todos esses elementos funcionam como recursos de qualidade semântica (Gonçalves, 2004, p.34).

O conceito de cenografia, aplicado pela autora à exposição da arte, é entendido como

um modo de criar uma atmosfera que se pensa ideal e representativa das situações envolvidas numa representação da “narrativa”, uma ambientação construída para a ação, a apresentação de um discurso sobre a arte que colabora para promover a recepção estética e instigar a imaginação e o conhecimento sensível do que se apresenta ao visitante (Ibidem, p. 35).

Seria, portanto, através da *mise-en-scène* da exposição, que o espaço da instalação, segundo Germano Celant, “torna-se texto, arena linguística” (*apud* Huchet, 2012, p.28) ou, nas palavras de Douglas Crimp, “um meio para se encenar uma imagem.” (Crimp, 1993, p. 12 – tradução minha).

Considerado um dos grandes centros internacionais da arte contemporânea, o Instituto Inhotim, situado em Minas Gerais, nos fornece alguns bons exemplos da prática da instalação. O clássico *Desvio para o Vermelho*, de Cildo Meirelles, concebido originalmente em 1967 e integrado ao acervo permanente do museu em 2006, é considerado um dos trabalhos mais complexos e ambiciosos do artista, sendo uma das instalações mais conhecidas e visitadas em Inhotim. A obra é formada por três ambientes articulados entre si. No primeiro deles, chamado *Impregnação*, o visitante se depara com uma intensa coleção monocromática de móveis, objetos de decoração, utensílios e obras de arte em diferentes tons de vermelho, ordenados como um espaço doméstico comum, uma espécie de um

simulacro de normalidade se não fosse a exaustiva impregnação do vermelho se impondo à percepção. No ambiente seguinte, *Entorno*, uma imensa quantidade de um líquido vermelho escorre de um pequeno recipiente tombado sobre chão, revelando uma espécie de pista para um falso enigma em que a saturação da cor se transforma em matéria. No último ambiente, *Desvio*, o visitante mergulha numa zona de total escuridão para se deparar, ao fim de um trajeto desorientado pela cegueira, com uma pia levemente inclinada, cuja torneira derrama um líquido vermelho em fluxo contínuo.

Assim, nos segundo e o terceiro ambientes, vemos aquilo que o artista chama de “explicações anedóticas” para o curioso fenômeno da primeira sala. Indagado sobre as metáforas e simbolismos da obra (alusões a episódios de violência ou conotações ideológicas), Cildo (2002, p. 43) responde que o trabalho é muito mais uma questão cromática do que política. Através de uma intensa saturação da pulsão vital dos vermelhos, o objetivo do artista era provocar um impacto sensorial e psicológico, desencadeando uma busca interminável pela lógica dos sentidos, estabelecendo assim um circuito de sensações e conexões que se reproduz sem fim:

O encadeamento de falsas lógicas, ou seja, de uma coisa que parecia explicar a anterior, mas introduzia um outro elemento que, na verdade, não explicava nada e era a coisa principal. [...] Enfim, a ideia era criar uma circularidade onde uma coisa fosse jogando para a outra, uma fase jogasse para a outra, mas não explicasse nada (Meirelles, 2002, p. 44).

Figura 6 - *Desvio para o Vermelho* – primeiro ambiente.



Fonte: <http://www.cultura.gov.br/documents/10883/1171222/Desvio-para-o-vermelho%2C-Cildo-Meireles-foto-Pedro-Motta.jpg/99ecb44b-ccce-4bb3-a2c6-e38a2829787f?t=1404570758504>. Acessado em 15/07/2017.

Figura 7 - *Desvio para o Vermelho* – detalhe do segundo ambiente.



Fonte: http://3.bp.blogspot.com/F_l7u6mfi98/T6WoWpOxqFI/AAAAAAAAAE0c/9WMMyLaoWVc0/s1600/desvio+para+o+vermelho_01.jpg. Acessado em 15/07/2017.

Figura 8 - *Desvio para o Vermelho* – detalhe do terceiro ambiente.



Fonte: <http://inhotim.org.br/uploads/2013/10/Desvio-para-o-vermelho7-752x511.jpg>. Acessado em 15/07/2017.

Ao invés de *representar* texturas, espaços, cores, etc., Cildo nos *apresenta* esses elementos para uma experimentação direta, enfatizando tanto o aspecto físico e sensorial da obra, quanto a sensação de *presença*, uma vez que o visitante torna-se parte integrante dela. Diferentemente dos processos de contemplação da arte tradicional, aqui, é através da deambulação do visitante no interior da obra que a experiência se realiza. Com total autonomia para se ater aos detalhes que lhe convém, o visitante tem a liberdade de dedicar mais ou menos tempo na percepção de determinados objetos e nas suas específicas relações, criando, assim, conexões semióticas particulares e subjetivas. Pode-se, por exemplo, construir a personalidade do habitante imaginário daquele inusitado ambiente a partir da coleção de motocicletas miniatura expostas sobre uma das prateleiras, ou a partir dos óculos largados junto ao cinzeiro sobre a mesinha de centro. Os focos de interesse são múltiplos e se oferecem aos olhos do visitante na medida de sua curiosidade. A descentralização torna-se assim uma característica inerente à obra. Seu acionamento, na condição de dispositivo, se dá, portanto, sob a condição da atividade singular de cada espectador. Uma atividade de caráter emancipatório, segundo Claire Bishop (2005, p. 11), já que é análoga ao engajamento do observador com o mundo.

Desvio para o vermelho torna-se um trabalho exemplar para as reflexões aqui propostas justamente por suscitar várias das questões a respeito da prática da instalação que a colocam, aos olhos da crítica especializada, no terreno da teatralidade. Poderíamos começar pela investigação da dimensão espacial e temporal da instalação de arte, elementos fundadores da natureza fenomenológica da encenação e definidores da sua condição de *Opsis*. Segundo Stéphane Huchet (2012, p. 37), a instalação singulariza-se por uma temporalidade paradoxal, na medida em que exige um tempo progressivo, ligado ao “frasear do discurso”, diferenciando-se assim dos eventos instantâneos que surgiram junto aos seus ancestrais (os *environments* e os *happenings*) que se consumiam no instante da experiência. Aqui, a experiência é estendida à medida que se constitui no mundo mental do visitante, sendo que a busca pela formulação de sentido perpassa inevitavelmente a fruição da obra. Ante o processo de significação, os objetos se colocam como uma presença existencial a ser percebida e “experimentada” em sua totalidade, já que, como observa Merleau-Ponty, “o que é dado não é somente a coisa, mas a experiência da coisa” (Merleau-Ponty, 1994, p. 437). Ou seja, o processo de significação é um processo de experimentação dos dados sensíveis, de maneira que “nossos sentidos interrogam as coisas e elas lhes respondem” (Merleau-Ponty, 1994, p. 428). Desse modo, a constituição mental não é direta e nem previsível, já que se dilata no tempo subjetivo da experiência singular de cada um.

Se a experiência da instalação é paradoxal e progressiva em sua temporalidade, ela é direta e objetiva em sua dimensão espacial, visto que, como observa Junqueira (1996, p. 559), o que se evidencia em uma instalação, essencialmente, “é a estrutura de uma situação espacial”. Ou seja, a espacialidade é condicionante da própria natureza da instalação, já que esta é fruto do objetivo do artista de se produzir ou, ainda, “provocar” uma situação espacial. Mas se concordarmos com Merleau-Ponty (1994, p. 437) que “há um movimento gerador do espaço que é o nosso movimento intencional”, podemos supor que há uma certa “duplicidade” na dimensão espacial da instalação, visto que ela se constitui a partir do cruzamento entre a “intenção espacial” do artista e o “movimento intencional” do visitante, que, ao utilizar a motricidade de seu corpo para a localização dos objetos no espaço, redefine a espacialidade da instalação segundo sua percepção particular de mundo. Assim,

diferentemente das formas artísticas de caráter tridimensional em que a contemplação tradicionalmente se dá a partir de pontos de vista pré-estabelecidos, como o teatro ou a dança, o que se verifica aqui é uma espécie de “espacialidade praticada” pelo visitante, uma dimensão espacial que se redefine e se reelabora ao sabor da experiência do indivíduo. Desse modo, o visitante torna-se o elemento chave na constituição das dimensões temporal e espacial da instalação, visto que é através do seu processo particular de deambulação e contemplação que o dispositivo é colocado em movimento.

Lisbeth Gonçalves estabelece um paralelo entre esse “protagonismo do visitante”, ou seja, sua condição de elemento chave para o funcionamento do dispositivo, e a situação do ator no contexto da cena. Segundo a autora, ao ampliar o grau de proximidade do observador com a obra, inserindo-o no interior do dispositivo, a prática da instalação redimensiona o papel do visitante, que pode ser comparado ao papel do ator em cena:

há semelhança entre o papel do visitante e o do ator em cena, enquanto há diferença entre o papel do visitante em relação ao do espectador da peça teatral. [...] A separação entre a cena e o espaço do espectador desaparece na exposição e o visitante pode ser entendido como um ator, no sentido de que, percorrendo o circuito da mostra, é um ser ativo (um corpo presente e fundamental) no seu dispositivo. O percurso, a deambulação, é essencial. (Gonçalves, 2004, p. 20)

A partir dessa relação de proximidade, o que se verifica em *Desvio para o vermelho*, assim me parece, é a teatralidade manifestadamente performativa do dispositivo. Ao complexificar o grau de proximidade entre o observador e a coisa observada, a instalação de arte, de modo semelhante à prática minimalista, radicaliza e tensiona a ordem da presença de modo que a estreita linha que simultaneamente separa e une corpos e objetos é estirada ao seu limite. Esse tensionamento é potencializado e intensificado pelas próprias regras da instalação, posto que, em *Desvio para o Vermelho*, assim como em boa parte das práticas da instalação de arte, não é permitido tocar os objetos. Essa regra afeta e desestabiliza os processos de percepção, provocando a emergência de uma zona de conflito permanente nas relações entre o observador e a coisa observada, bem como entre o objeto fenomenal e o objeto significativo. Isso porque, como nos lembra Didi-Hubermann, existe uma inelutável ligação entre os sentidos tátil e visual nos processos de

percepção e experimentação: “os corpos são coisas a tocar. [...] ver só se experimenta, em última instância, com a experiência do tocar” (Didi-Hubermann, 2010, p. 30). Desse modo, a intenção de Cildo Meirelles de mexer com os sentidos do espectador, de instigá-lo, quase obrigá-lo a experimentar sensações através da intensa proximidade como uma saturação de vermelhos choca-se frontalmente com a privação da experiência tátil, provocando uma espécie de incompletude do ato de ver ou, em última instância, uma incompletude da própria experiência.

Entretanto, essa incompletude, ao que parece, configura, em si, um tipo de experiência. A ânsia de tocar, de perceber o objeto em sua totalidade fenomenal parece coincidir com a própria ânsia de decifrá-lo em sua significação velada. O objeto apresenta-se, a um só tempo, como corpo fenomenal e corpo semiótico pulsantes, e é nessa zona de convergência que emerge uma intenção motora, um conflituoso desejo de movimentação dos objetos e do próprio corpo, uma espécie de resposta aos questionamentos e interrogações devolvidos pelo próprio objeto ao seu observador. A impossibilidade de tocar o objeto parece colocar-se assim como uma dupla provocação, pois que, tanto no plano fenomenal quanto no plano semiótico, o espectador é obrigado a reagir, buscando novas possibilidades e respostas. Além disso, por vezes, o posicionamento de elementos no meio do caminho, como a poça de líquido vermelho derramada da pequena garrafa, impõe ao visitante uma tomada de atitude em relação ao seu enfrentamento: deve-se pular, recuar ou pisar naquilo? Assim se dá a experiência da instalação: uma deambulação movida por uma sequência de provocações e reações, questionamentos e busca de respostas. Ela deixa de ser pura cadência de significado, vira jogo. Nesse sentido, distanciamos-nos da visão de Kaprow a respeito das práticas contemporâneas da instalação de arte, já que, a meu ver, embora *Desvio para o Vermelho* não ofereça o mesmo tipo de interatividade dos *happenings* ou dos *environments*, sua dimensão performativa pode ser claramente verificável.

Aos olhos de Kaprow e de boa parte da crítica, o que mais aproxima a instalação de arte contemporânea da noção de teatralidade é a sua natureza semiótica. Isso porque, diferentemente de todos os seus ancestrais (do minimalismo ao *environment*), a instalação apresenta uma carga de semiotização inerente à sua própria constituição. Em *Desvio para o Vermelho*, o visitante torna-se o elemento chave, mas sua relação com o dispositivo não é aberta e aleatória como ocorre na

prática minimalista, ela é focada num processo de uma leitura, ainda que esse processo seja inconclusivo. Segundo Huchet, ao se deparar com uma instalação, o visitante encontra uma Coisa (a instalação e seu sentido) e também o problema de acesso a essa Coisa:

dessa Coisa temos apenas aspectos e facetas, fatos plásticos e semânticos que um paradigma dado perpassa, sem que o visitante tenha a chave de entrada. O que se encontra é mais uma rede de possibilidades de desvelamento de sentido do que o próprio sentido, isto é, não a Coisa em si. (Huchet, 2012, p. 31).

Ou seja, a instalação apresenta-se como um conjunto de condições e possibilidades de formulação de sentido ou de decodificação de ideias e significações. Desse modo, a instalação, para Huchet, guarda todas as semelhanças com o entendimento moderno da noção de *alegoria*, já que se apresenta como “uma estratégia visual na qual imagens expressam noções gerais” (Huchet, 2012, p. 25). Segundo o autor, o que aproxima a instalação da alegoria é o fato de que ambas são um exercício de leitura de ideias. Esse exercício se dá porque a leitura não é direta, é sempre cifrada por não ser a coisa aquilo que se apresenta.

É preciso ter um espectador que olhe o jorro imagético e objetual da ideia e o leia: com efeito, essa escritura, que toda instalação é, abrange um saber escondido, um sentido oculto. Enquanto dispositivo alegórico, uma instalação seria, portanto, a escritura de uma imagem sem código ou, sim, com um código velado, secreto. Ela seria uma comunicação inabarcável, até pervertida. (Huchet, 2012, p. 25)

Heidegger (2010, p.13) nos lembra que a alegoria, no seu funcionamento simbólico, cria uma unidade que revela um *outro*. Esse funcionamento simbólico, essa tarefa de “dar corpo às noções em jogo”, seria, para Huchet (2012, p. 29), análogo a um procedimento teatral. De acordo com o autor, a instalação, assim como a alegoria, “sempre desempenhou o papel de *mettre en scène* (encenar) uma imagem pela codificação figurativa dos sentidos, das ideias e dos valores veiculados na representação e sintetizados no título ou na vinheta embaixo da imagem” (Huchet, 2012, p. 29). Representação, signo e encenação: denominador comum à instalação, ao teatro e à alegoria.

Diante dessa função notadamente semiótica da instalação, e do insistente reconhecimento de sua estreita ligação com a “teatralidade”, poderíamos recolocar,

em outros termos, uma questão já levantada anteriormente: Como e por que o espaço da instalação é dotado de ‘qualidades teatrais’? Talvez não consigamos, aqui, encontrar as respostas que abarquem a abrangência dessa pergunta, mas uma pista a ser seguida ao longo do nosso percurso investigativo é, ao que me parece, a própria noção de *arranjo*. Se concordarmos com Huchet (2012, p. 31) que “a instalação é como um prisma resultante dessa sequência de gestos – arranjar, ajustar, esboçar, heterogeneizar – voltados para o entendimento folhado do receptor”, estaremos muito próximos da “espessura de signos” apontada por Barthes no seu entendimento de teatralidade, ou, ainda, da noção de encenação formulada por Anne Ubersfeld (2005, p. 64), para quem “a encenação é, por excelência, espacialização: o ato de expor num espaço uma série de relações significantes.” Os atos de “expor” ou a noção de “arranjar”, portanto, estão em constante posição de destaque dentro dessa perspectiva.

Claire Bishop (2005, p. 6) observa que na própria origem do nome – *instalação* – já se verifica a importância da consciência do espectador sobre a noção de arranjo, de como os objetos estão posicionados. Também Huchet destaca a ideia de *arranjo* como o elemento diferencial nas práticas da instalação em relação aos seus predecessores. Nos anos 1950, ao serem transportadas do ateliê para o local de exposição, as coisas eram arranjadas de maneira acidental e orgânica, sem que isso tivesse qualquer importância. Com o interesse por uma dimensão mais semiótica, a instalação contemporânea passa a investir justamente nessa dinâmica do arranjo, que de acidental passa a ser controlado, como descreve o artista francês Ange Leccia:

“arranjar é chegar num lugar com ideias e tentar pô-las no lugar. É preciso achar acordes, estabelecer um entendimento entre meu lugar e minha ideia. É uma flutuação, um vai-e-vem entre meu pensamento e o lugar onde ponho. [...] *Arranjar é achar a relação, o tempo justo*. Uma vez descoberto o lugar (*empalcement*), o encontro com os objetos, os elementos, torna-se outra coisa (a obra de arte)” (Leccia, *apud* Huchet, 2012, p. 23 – grifo meu).

O trabalho do artista estaria, portanto, vinculado à tarefa de se encontrar a relação e o tempo justos entre os diversos elementos componentes da obra (materiais, objetos e o próprio espaço), num procedimento de seleções, reconhecimentos e experimentações. Ao agrupar objetos numa certa ordem, seguindo um determinado

pensamento, o artista coloca-se como uma espécie de “performer arranjador”, já que está, na realidade, organizando um sistema de signos de modo a torná-los um conjunto significativo, ainda que sua significação seja aberta ou incompleta. Tal procedimento é, para Ubersfeld, justamente o que define a teatralidade. Segundo a autora, enquanto o espaço real é um conjunto de signos desordenados, “a teatralidade faz da insignificância do mundo um conjunto significativo (Ubersfeld, 2005, p. 100), corroborando a observação de Derrida (*apud* Ubersfeld, 2005, p. 100) de que “o teatro é uma anarquia que se organiza”. É, portanto, a partir do procedimento do arranjo realizado pelo artista, ou pelo “performer arranjador”, que a instalação se torna, nas palavras de Huchet, “um cenário que constrói um dispositivo que é um mundo e pretende ser um mundo enquanto tal, isto é, um conjunto que provoca uma cesura, um corte com relação ao resto (do mundo).” (Huchet, 2012, p. 25). Estamos aqui precisamente no terreno da teatralidade de Josette Féral.

Podemos concluir então que a teatralidade verificada na instalação de arte, a exemplo de *Desvio para o Vermelho*, é aquela teorizada por Féral, alinhada aos pensamentos de Fischer-Lichte e Jorge Dubatti, cuja ocorrência é fruto do encontro entre um dispositivo – o espaço da instalação, “criado pelo ato consciente do performer, compreendido aqui no sentido mais amplo do termo” (Féral, 1995, p. 97) – e o *olhar* do espectador que postula e cria um espaço virtual distinto, do qual emerge a ficção, constituindo-se, assim, um outro mundo. Podemos concluir também que o dispositivo da instalação, na fenomenalidade de seu espaço e de seus componentes, interage e se relaciona com o observador num constante fluxo performativo de afecção e de resposta. Se os objetos minimalistas importaram do teatro uma ordem da presença, imprimindo uma dimensão performativa às esculturas modernas, a instalação de arte contemporânea, ao escapar da tautologia de seus objetos, incorpora a dimensão alegórica do teatro, convertendo a performatividade do seu dispositivo em teatralidade.

Libertada de um compromisso narrativo pré-estabelecido, a instalação contemporânea se funda no seu desempenho estético, sensorial e polissignificante para criar um espaço de encenação e expectativa, apresentando-se como aquilo que Ileana Diegues (2014, p. 129) chama de “estrutura de acontecimento”, de situações, de práticas *in situ*, de teatralidades, de performatividades e (re)apresentações. Segundo a autora, “quando a temporalidade e o princípio de a

tudo encenar tomaram as artes visuais, e emergiu essa outra cena que poderia ser denominada como a *teatralidade da plástica*. A teatralidade gerada pelas disposições de objetos e encenações escultóricas” (Diegues, 2014, p. 129). Nesse sentido, a arte contemporânea, definida por Frederic Jameson (1997) como um “mix de mídia”, revela um novo status do objeto na cena artística. Diferentemente da operação duchampiana, em que o objeto cotidiano se afirma como arte, o que se observa aqui é a libertação do objeto de uma razão instrumental para sua afirmação como matéria viva e corpo fenomenal frente ao evento artístico, convertendo-se em agente de teatralidade e performatividade.

CAPÍTULO 2 POR UMA CENOGRAFIA REINVENTADA: OS NOVOS PARADIGMAS DO SÉCULO XX

2.1 Das origens da cena moderna e a (re)emergência de uma cenografia performativa

Desde fins do século XIX até as primeiras décadas do século XX, a cenografia teatral, assim como o teatro e as artes em geral, passou por um período de profunda reavaliação e questionamento. Trata-se de uma transformação comparável, em todos os aspectos, às revoluções social, econômica e científica que, à época, impactaram radicalmente nossa civilização. Um mundo foi gradualmente desaparecendo enquanto novas formas eram criadas a partir do confronto extraordinário entre passado e futuro. O intenso processo de industrialização e urbanização, o advento da psicanálise, a expansão da luz elétrica, o surgimento do automóvel, a invenção do telefone, a chegada do cinema, dentre tantas outras espantosas descobertas da ciência, redefiniram a visão de mundo do homem moderno, reconstituindo-se seu sistema de paradigmas. As novas percepções de distância, velocidade e presença redimensionaram as noções de corpo, espaço e tempo, de modo que as ideias de força e mecanicidade converteram-se em valores estéticos.

É nesse contexto de profunda transformação que emerge o primeiro ciclo de vanguardas do século XX, cujos experimentos, como observa Roselee Goldberg (2011), já tinham suas raízes na performance. Ainda que fossem ligados ao objeto de arte, esses artistas, a exemplo dos simbolistas, construtivistas, futuristas e dadaístas, já esboçavam um maior interesse pela performatividade das coisas do que por sua função narrativa, valorizando o processo criativo do “fazer”. Segundo a pesquisadora, “era na performance que eles testavam suas ideias, apenas depois expressando-as em objetos” (Goldberg, 2011, p. 7).³³ Experimentos como o *Variety Theatre Manifesto*, em que os performers declamavam textos livres enquanto tocavam instrumentos sonoros criados a partir de objetos de casa, ou os famosos *balés futuristas*, em que os atores se fundiam à uma cenografia fortemente estilizada, pautavam-se pela “liberdade das palavras e das coisas” (Ibidem, p. 9),

³³ Todas as citações extraídas desta fonte são traduções minhas a partir do original em inglês.

descolando-se de uma finalidade mimética, representativa ou narrativa. No universo do teatro, ainda filiado ao texto dramático, diversos cenógrafos e encenadores passaram a rejeitar radicalmente as convenções da linguagem realista do século XIX, propondo um palco que não deveria mais existir para imitar ou representar uma realidade material pré-existente, mas assumir-se em sua própria materialidade – uma materialidade dinâmica e totalmente integrada aos demais elementos da cena. Para Christopher Bough (2005), esse novo tipo de dispositivo cenográfico pode ser comparado à ideia de uma “máquina” – uma construção física que possibilita e localiza teatralmente a estrutura da encenação.

Esse tipo de experimento no campo da cenografia inaugura um novo entendimento a respeito das funções e possibilidades do espaço cênico. Dentro da visão predominante à época – e ainda vigente em várias práticas contemporâneas –, um cenógrafo que tinha como tarefa “ambientar” *Macbeth* teria, via de regra, que estudar a obra de Shakespeare, sua estrutura, suas ideias dominantes, suas qualidades poéticas ou o mundo que ela evoca. Mas o que importaria a ele, acima de tudo, seria buscar reconhecer e representar os “lugares” onde a ação ocorre. Entretanto, como observa Baugh (2005), se em virtude da rejeição à linguagem cênica do século XIX, o palco não deveria mais existir para imitar ou reproduzir um determinado ambiente ficcional, então, como ele deveria ser? Como o palco, na sua rejeição em imitar a realidade, deveria se relacionar com o ator real? Se o palco começa gradualmente a se afirmar e a celebrar sua existência como tal, então quais relações se estabelecem entre a literatura e a cenografia? Qual é, afinal, o propósito da cenografia?

Embora possam ser muitas, as respostas a essas perguntas, na perspectiva que gostaria de apresentar, parecem indicar os primeiros sinais de uma performatividade espaço-cenográfica. Se, como sugere Baugh (2005, p. 46), a metáfora do palco como uma máquina representa um dos primeiros e mais longevos *leitmotifs* da pesquisa cenográfica realizada e experimentada ao longo do século XX, gostaria de propor que a ideia do espaço cênico como agente performativo provou-se um dos mais importantes paradigmas da cenografia dos séculos XX e XXI. Antes de aprofundar o tema numa abordagem mais teórica, tarefa a ser realizada no terceiro capítulo, faz-se necessário o breve resgate histórico que apresento aqui, ainda que sob pena de ter que excluir inúmeros exemplos, casos e artistas de grande relevância para o debate.

Desde o advento da perspectiva cênica no Renascimento até fins do século XIX, a cenografia se ateve a um tipo de dispositivo ilusionista constituído basicamente de painéis pintados em *trompe l'oeil*, técnica de ilusão ótica capaz de dar um aspecto tridimensional a formas bidimensionais. A boca de cena demarcava fisicamente a profunda divisão entre o mundo ficcional e o mundo real, enquanto a ideia de cenografia atendia a uma função essencialmente semiótica. O que estava em jogo era convencer o espectador que o universo sobre o palco era real, “uma miragem mais convincente que o nosso próprio mundo” (Bablet, 1977, p. 12).³⁴ Em meados do século XIX, a cenografia inicia um lento processo de tridimensionalização: móveis e objetos começam a preencher o espaço da cena estabelecendo um convívio conflituoso com a perspectiva ilusionista do telão de fundo. Num momento em que a fotografia estava em franco desenvolvimento, os esforços do cenógrafo concentravam-se na reconstituição detalhada do ambiente para a produção da verdade cênica. Aos poucos, o palco se transformou numa grande acumulação de móveis e objetos. Nas últimas décadas do século XIX, junto às novas tecnologias de iluminação, o contraste entre os volumes reais da cenografia com o fundo chato do telão pintado inviabilizava qualquer possibilidade de unidade cênica ou de harmonia plástica. Encurralado pelos avanços da tecnologia e incapaz de se renovar, o dispositivo de telão pintado do palco ilusionista burguês vivia os últimos espasmos de uma crise agonizante.

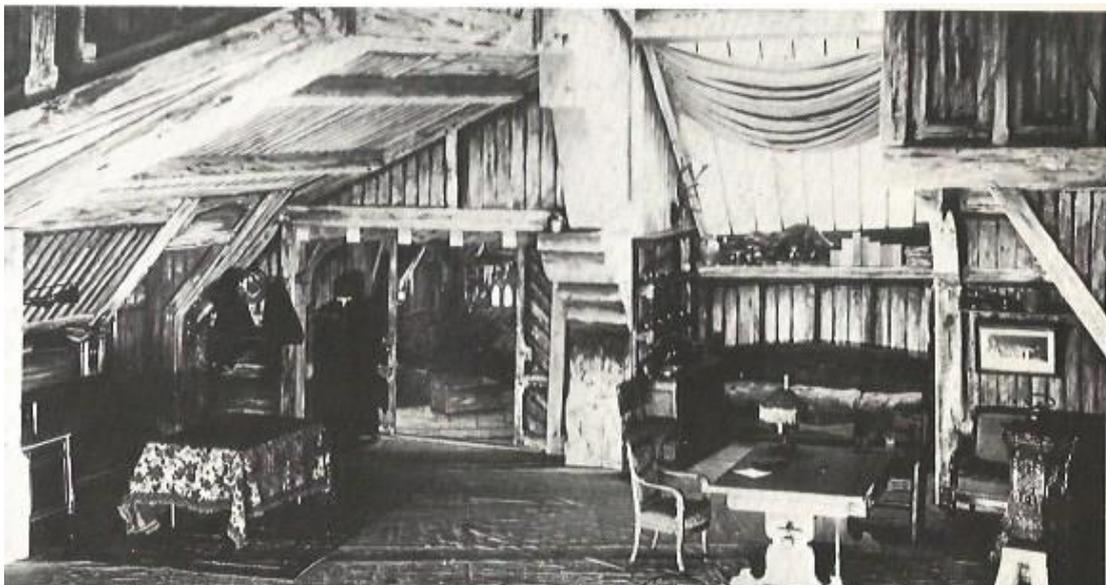
Essa crise não se limitava à cenografia ou ao status estético do teatro, mas, como já comentado no primeiro capítulo, estava atrelada à própria linguagem do drama ou, ainda, à sua própria finalidade. A busca por soluções deflagrou o embate entre as duas correntes opostas que emergem junto ao teatro moderno: o *naturalismo*, no qual o homem era visto como um indivíduo social no seu ambiente e contexto histórico; e o *simbolismo*, que, ligado ao culto à beleza, refletia sobre a realidade subjetiva da natureza humana. Enquanto o primeiro preocupava-se em retratar uma realidade que deveria ser explicada e controlada, o segundo buscava escapar da realidade a fim de afirmar o mundo superior da arte (Bablet, 1977). Por mais paradoxal que possa parecer, diversos tipos de colaboração e trocas foram realizadas entre artistas das duas correntes, como foi o caso de Edward Gordon Craig e Constantin Stanislavski, como veremos adiante.

³⁴ Todas as citações extraídas desta fonte são traduções minhas a partir do original em inglês.

Fundado por André Antoine em 1887, em Paris, o *Théâtre Libre* rapidamente tornou-se a principal referência para o naturalismo, cujos princípios e valores estéticos ganharam reconhecimento internacional a partir dos trabalhos do encenador russo Constantin Stanislavski. A cenografia começa a adquirir maior relevância na estética naturalista: ao invés de permanecer como uma espécie de “testemunha” da ação, o palco deveria agora fornecer detalhes dos lugares onde os personagens nasceram, viveram e morreram, tornando-se tão importante para a estrutura narrativa quanto as descrições dos ambientes nos romances naturalistas. Cabia ao espectador perceber as sutis relações entre a ação dramática e os elementos da cenografia, bem como sua influência sobre os personagens. Além disso, os detalhes nos móveis e objetos e a atmosfera realista forneciam ao ator o suporte necessário para seu processo de encarnação do personagem, influenciando e interferindo no modo de atuação.

A busca por uma autenticidade na ambientação naturalista torna-se uma premissa fundamental, sendo levada, em alguns casos, às últimas consequências. Em 1906, na sua montagem de *O pato selvagem*, do escritor norueguês Henrik Ibsen, Antoine importou Pinus da Noruega – tipo de madeira recorrente nas construções daquele país – para construir em detalhes o sótão onde se passava a história. Em *La Terre*, texto de Émile Zola montado por Antoine em 1902, galinhas vivas perambulavam pelo palco junto aos atores. Já no Moscow Art Theatre, o encenador russo Namirovich-Danchenko, em 1900, construiu um córrego com 3 metros de largura atravessando todo o palco para a montagem de *Quando despertamos de entre os mortos*, de Ibsen. Mas, sem dúvida, uma das cenografias naturalistas mais comentadas à época foi a de *Os açougueiros*, texto de Fernand Icrès montado em 1900 por Antoine, que causou escândalo ao pendurar pedaços de carne real sangrando sobre as serragens espalhadas pelo piso palco.

Figura 9 - Cenografia de *O pato selvagem*, dirigido por Antoine, construída com Pinus importado da Noruega para intensificar a percepção de realidade.



Fonte: Bablet, 1977, p. 17.

Figura 10 - Espetáculo *A terra*, dirigido por Antoine, com galinhas vivas em cena.



Fonte: Bablet, 1977, p. 19.

Como veremos adiante, embora o dispositivo cenográfico naturalista continuasse fundamentalmente atrelado a uma representação da realidade, ou à fabricação da ilusão, a tridimensionalidade de seus elementos, sua presença fenomenológica e sua carga de realidade já apresentavam, num certo sentido, algum traço performativo. Se o dispositivo de telão pintado não provocava qualquer tipo de interferência na estrutura da encenação, o dispositivo naturalista, na realidade palpável de seus móveis e objetos, ultrapassava uma função estritamente semiótica para assumir um certo caráter performativo, já que era capaz de afetar e interferir na

performance dos atores. Além disso, nos experimentos mais ousados, a exemplo das emblemáticas postas de carne utilizadas por Antoine, a intensa *carga de realidade* imposta pelos elementos da cenografia poderia desestabilizar sua própria condição de signo, instaurando aquilo que Fischer-Lichte (2014) chama de *presença radical* – uma presença capaz de embaralhar ou desconstruir a ordem da representação, colocando em risco a própria moldura ficcional. As fortes reações do público de espanto, repúdio ou deleite no episódio de *Os Açougueiros*, conforme descrito por diversos autores (Roubine, 1998; Bablet, 1977), corroboram a visão de Gay McAuley (2010, p. 183) de que, se a intenção de Antoine era simplesmente evocar o ambiente ficcional de um açougue, o tipo de experiência proporcionado ao espectador foi inapropriado, já que teria provocado um efeito de desconstrução da ilusão.

Ainda que nos casos mais extremos a presença radical de elementos reais no palco possa ter eventualmente desestabilizado seu sistema semiótico, o teatro naturalista, via de regra, esforçou-se insistentemente em encobrir toda a fenomenalidade do dispositivo sob o manto da ficção, provando-se extremamente eficaz na sua tarefa de imitar a realidade. Tendo atingido o ápice da estética ilusionista, a cenografia encerra uma longa trajetória coerente que havia se iniciado junto ao surgimento da perspectiva cênica do Renascimento (Baugh, 2005). Entretanto, como observa Bablet, os limites de representação estavam claros: diante da emergência de novas tecnologias, novas linguagens e novas formas de representação e de expressão, era impossível dar um passo além na criação da ilusão cênica sem substituir a realidade em si por sua própria imagem. A imagem construída no palco naturalista não continha nenhum tipo de síntese ou seleção, rejeitando, implicitamente, qualquer participação da imaginação ou inteligência do público (Bablet, 1977). Paradoxalmente, a perfeição do ilusionismo no teatro naturalista significou a sua própria condenação, já que conduziu à supressão do principal instrumento que o teatro dispunha para enfrentar a severa crise da representação: sua teatralidade. Preso em sua própria armadilha, o teatro precisaria urgentemente resgatar sua maior especificidade para enfrentar os novos paradigmas do século XX. A reformulação da cenografia despontaria como um caminho promissor: era necessário reinventar sua teatralidade.

É justamente para essa direção que caminharam os diversos artistas e pensadores que se reuniram em torno da corrente simbolista em contraponto ao naturalismo. Em 1890, três anos após a abertura do *Théâtre Libre* por Antoine, o jovem poeta Paul Fort abre o *Théâtre d'Art* em Paris com o objetivo de questionar e rejeitar radicalmente os padrões de representação ilusionista que se aprimoraram ao longo do século XIX desembocando no naturalismo. Embora fossem dispersas e difusas, e sem qualquer embasamento prático, as manifestações e reivindicações de Fort rapidamente se espalharam, atraindo o apoio de jovens artistas de diferentes países, como foi o caso de Adolphe Appia na Suíça, Edward Gordon Craig na Inglaterra e Vsevolod Meyerhold na Rússia. Apesar de seus diversos pontos de divergência, esses artistas colaboraram de forma decisiva para o desenvolvimento daquilo que, no meu ponto de vista, pode ser entendido como uma cenografia de caráter performativo – cujo dispositivo é capaz de interferir, modificar e afetar a estrutura da encenação. Comentarei brevemente a respeito desses três artistas, além de alguns outros nomes que, na esteira da revolução cênica do século XX, construíram um novo entendimento sobre o papel e as funções da cenografia.

2.2 Tridimensionalização, transformabilidade, movimento: o primeiro performative turn e os princípios de uma autonomização da cenografia

2.2.1 Os espaços rítmicos de Adolphe Appia

Nascido em 1862 na cidade suíça de Genebra, Adolphe Appia passou boa parte da sua juventude na Alemanha e na Áustria, tendo estudado música nos conservatórios de Leipzig e Dresden. Aos poucos, foi se envolvendo nos bastidores do palco, tornando-se estagiário e aprendiz de cenotécnica e iluminação cênica em Dresden e posteriormente na Ópera de Viena. Segundo o pesquisador Scott Palmer (*apud* Baugh, 2017, p. 352),³⁵ esse período de intensa formação técnica “forneceu o solo ideal e a inspiração para a visão cenográfica radical de Appia”. De fato, as relações entre luz e música marcariam toda sua obra, inspirando o título de um de seus principais trabalhos, *Die Musik und die Inszenierung* (A Música e a Arte do Teatro), livro publicado em 1899 em que Appia apresenta um detalhamento de suas revolucionárias ideias sobre o uso da luz, tendo sido considerado por alguns

³⁵ Todas as citações extraídas desta fonte são traduções minhas a partir do original em inglês.

pesquisadores como um marco do início do período moderno no teatro (Baugh, 2017, p. 353). Com seu olhar sensível e aguçado, Appia anteviu todo o potencial poético da luz cênica, enxergando-a não apenas como um instrumento para iluminar o espaço, mas também para “criar espaço” ou, ainda, uma poderosa ferramenta capaz de expressar sentimento: “Luz é para o espaço o que os sons são para o tempo: a perfeita expressão da vida” (Appia, 1960, p. 31).³⁶

Além de se tornar o primeiro e mais importante teórico da iluminação no teatro moderno, fundando as bases do entendimento da luz como uma parte integrante da linguagem cênica, Appia se consagra também como um dos mais importantes nomes da cenografia do século XX, fornecendo uma enorme contribuição para a compreensão do espaço cênico como um elemento ativo ou, como buscarei demonstrar, como um agente performativo. Para Appia, era necessário oferecer uma alternativa às práticas teatrais vigentes à sua época, que estariam reféns da figura centralizadora do dramaturgo. Suas proposições tornam-se uma resposta contundente às convenções dos dispositivos de telão pintado do século XIX, que ele considerava incompatível com a realidade tridimensional dos atores. Para o suíço, deveria haver uma fusão entre o ator e o espaço da cena, um tipo de interação dinâmica capaz de amplificar e valorizar a realidade viva e palpável de todo o conjunto. O dispositivo cenográfico, na sua visão, deveria ser capaz de *atuar* junto aos atores.

As ideias visionárias de Appia estavam inexoravelmente ligadas à obra e ao pensamento do compositor e encenador alemão Richard Wagner (1813 – 1883). Fascinado pelo aspecto social do teatro na Grécia Antiga, quando as pessoas iam ao teatro para praticar suas mitologias, Wagner ajudou a criar as mitologias do seu tempo, tornando-se uma figura-chave que influenciou todo o movimento simbolista (Aronson, 2005). Embora tenha focado mais na relação entre o público e a cena, dedicando-se mais às questões da recepção do que propriamente ao palco, suas ideias e experimentos foram um dos principais disparadores de toda a revolução na visualidade da cena moderna. Em seu famoso Teatro Bayreuth, edificação inaugurada em 1876 que mesclava o espírito de comunhão dos anfiteatros greco-romanos com o desejo de ilusão do palco italiano, Wagner foi o primeiro a apagar as

³⁶ Todas as citações extraídas desta fonte são traduções minhas a partir do original em inglês.

luzes da plateia durante uma apresentação, deixando toda a atenção focada no palco. Uma de suas proposições mais conhecidas e influentes foi a ideia do *Gesamtkunstwerk*, ou “Obra de arte total” – uma espécie de síntese artística que integrava música, poesia, drama, arquitetura e pintura através do teatro.

As primeiras ideias no campo da cenografia elaboradas por Appia são fruto dos trabalhos que desenvolveu para as operas de Wagner que, embora tenham sido rejeitados pela família do compositor, formaram a base de seus escritos teóricos. Para Appia, a ideia wagneriana de *Gesamtkunstwerk* jamais se concretizaria diante das práticas dos telões bidimensionais, que não ofereciam nenhuma possibilidade de integração com a expressividade da música combinada à encenação. Com o objetivo de propor uma nova interpretação do *Gesamtkunstwerk* wagneriano, Appia sugere, em *La mise-en-scène du drama wagnérien*, publicado em 1894, um arranjo formal de estruturas geométricas simples, abstratas e não miméticas. Em sua proposta, a cenografia deveria servir para evocar “lugares”, sendo que o foco deveria estar sempre nos corpos em movimento dos atores, cuja iluminação deveria seguir os princípios daquilo que ele chamava de “luz viva”. O interesse de Appia estava centrado na relação entre ator, espaço, luz e música, sendo o mais importante desses elementos, o ator. Para ele, a realidade tridimensional criada pelo corpo do ator deveria ser o ponto de partida para a construção da tridimensionalidade do palco, pois a definição de espaço estaria vinculada à movimentação do ator e à percepção do espectador conforme orientado pela luz e pelo tempo inscrito no ritmo e na estrutura da música.

Antecipando a importância fundamental do encenador para o “teatro do futuro”, em sua publicação de 1899, *Die Musik und die Inszenierung*, Appia propõe o artista/diretor individual como o responsável pela integração absoluta entre a intenção dramática e sua realização como *mise-en-scène*. Como observa Baugh (2017), muito além de simplesmente buscar uma relação mais próxima entre conteúdo e forma, a intenção de Appia era de que as formas e meios reais da apresentação teatral deveriam se tornar o conteúdo. Nessa perspectiva, a produção materializaria a ideia dramática ao invés de simplesmente interpretá-la, e a realidade dos atores seria a da sua própria presença no palco, e não a dos personagens fictícios (Baugh, 2017, p. 355). Ou seja, num período em que Stanislavski, junto à corrente naturalista, buscava a supressão do corpo fenomenal frente ao semiótico,

Appia propunha exatamente o inverso, incentivando uma valorização do *Opsis* em relação ao *Mythos*.

Na sua busca por uma real concretização do *Gesamtkunstwerk* wagneriano, o que implicaria, na sua visão, numa espécie de materialidade relacional entre os componentes da encenação, Appia ataca insistentemente as práticas de telão pintado em favor de um dispositivo tridimensional, o que acabaria conduzindo a ideia de cenografia para o terreno da performatividade. Num artigo publicado em 1904, intitulado *How to Reform our Staging Practices*, ele propõe a libertação da cenografia da sua condição exclusiva de signo e a afirmação da sua presença fenomenológica junto à realidade do ator no palco como o único caminho possível para um sentido pleno de integração entre os elementos da cena. Para o autor, se o corpo humano em cena “é a própria realidade”, os elementos da cenografia não poderiam se reduzir à condição de signo imagético:

As imagens acumuladas nos telões verticais são indispensáveis? De modo nenhum; [...] estas imagens não estão vivas, elas são *indicadas* nas telas como uma espécie de linguagem hieroglífica; elas simplesmente *significam* as coisas que desejam representar, sobretudo porque não podem estabelecer um contato real e orgânico com o ator. A plasticidade exigida pelo ator visa um efeito completamente diferente, pois o corpo humano não busca criar a ilusão da realidade, *já que ele é a própria realidade!* O que ele solicita ao cenário é simplesmente que ele realce essa realidade” (Appia, 1995, p. 237, grifo do autor).³⁷

Para Appia, entretanto, o jogo de relações que se estabelece entre os elementos da cenografia e o corpo do ator em cena deveria acontecer sob o signo da *oposição*. Alguns anos mais tarde, já influenciado pela obra do músico, pesquisador e professor austríaco Emile Jaques-Dalcroze, Appia publica *A obra de arte viva*, trabalho em que aprimora e reelabora suas ideias originalmente inspiradas na estética da encenação wagneriana. Ali, ele sugere que somente através do confronto ou da oposição entre as formas orgânicas do corpo humano e as linhas retas do espaço seria possível alcançar verdadeiramente uma *obra de arte viva*³⁸ –

³⁷ Todas as citações extraídas desta fonte são traduções minhas a partir do original em inglês.

³⁸ Inspirado na técnica de Ginástica Rítmica do músico e teórico austríaco Emile Jaques-Dalcroze, Appia propôs um modelo de representação cênica que reformulasse a estética da encenação wagneriana e que oferecesse uma alternativa às práticas vigentes da arte dramática, que ele considerava refém das técnicas limitadas do dramaturgo. A nova obra de arte dramática, para Appia, deveria ser uma obra de arte viva, uma expressão em movimento no espaço, devendo exprimir-se por formas e mobilidade, sustentada por palavra e sons, alternando tempos e

uma obra cujos “espaços rítmicos”, formados por arranjos de plataformas, rampas, escadarias, pilares e outros elementos arquitetônicos de linhas e ângulos retos, fossem capaz de reunir, de forma orgânica, a tríade fundamental ator-música-cena. Segundo o autor, “o primeiro princípio da *arte viva* – talvez do qual todos os outros sejam conseqüentemente derivados – deve ser: todas as formas inanimadas devem se *opor* e não abraçar as formas vivas” (Appia, 1960, p. 27). A partir desse confronto, da oposição de sua solidez ao corpo humano, as formas inanimadas não apenas “afirmam sua própria existência” (ibidem, p. 30), como também são efetivamente capazes de atuar:

Imaginemos uma coluna vertical, quadrada, com quinas bem definidas. Essa coluna repousa, sem base, sobre um piso horizontal. Ela dá a impressão de solidez, de um poder de resistência. Um corpo se aproxima. Do contraste entre seu movimento e a imobilidade silenciosa da coluna nasce uma sensação de vida expressiva [...]. O corpo finalmente toca a coluna; a oposição é então acentuada. Finalmente o corpo se apoia na coluna e sua imobilidade oferece um sólido apoio: a coluna resiste; ela *atua!* A oposição criou vida na forma inanimada; o espaço tornou-se vivo!” (Ibidem, p. 28 – grifo do autor).

Essa situação de oposição descrita por Appia, a partir da qual a coluna “atua” e o espaço se torna “vivo”, vai ao encontro daquilo que, décadas mais tarde, levaria Michael Fried a escrever seu polêmico ensaio *Arte e Objetividade*: o efeito de presença desempenhado pelo objeto minimal frente a seu espectador. Como demonstrado no primeiro capítulo, é justamente esse efeito de presença que leva Fried a reconhecer uma “teatralidade” na escultura minimalista – teatralidade essa que, na sua visão, representaria uma espécie de ameaça à integridade das artes. Diferentemente da pintura representativa ou da arte tradicional, a escultura minimalista seria, para Fried, desprovida de um caráter semiótico autônomo ou endógeno, já que, para sua completude e seu acontecimento estético, ela dependeria de um encontro relacional entre a presença do espectador e a afirmação da sua própria presença. Como já sugeri anteriormente, a ideia de teatralidade de Fried pode ser melhor compreendida através da lente da performatividade, já que se refere a um encontro presencial de afecções, a partir do qual se evidencia a

durações, isto é, deveria ser orientada por tempos/ritmos musicais que determinariam a duração dos movimentos da cena. Segundo Appia, essa arte dramática viva surgiria da combinação hierarquizada dos seguintes elementos: a obra literária poética ou dramática, o ator, a música, a arquitetura, a pintura e a iluminação. O princípio da oposição seria o primeiro princípio a governar esses elementos. (Appia, 1960)

realidade existencial das partes envolvidas. O que parecia incomodar Fried na arte minimalista seria, a meu ver, o crescente processo de expansão da performatividade em direção às artes visuais que caracterizaria o chamado *performative turn*. Curiosamente, deparamo-nos aqui com uma situação inversa: enquanto a afirmação da natureza performativa na escultura minimalista significava, para Fried, uma escalada em direção à degeneração da arte, as propostas de Appia, fruto de suas inquietações em relação ao telão ilusionista, apontariam para o campo da performatividade como a resposta possível à crise do drama e da representação no teatro – uma espécie de salvação das artes da cena. Suas reivindicações são um apelo ao fim do caráter endógeno e autônomo das imagens pictóricas em favor de um dispositivo fenomenológico, relacional e performativo, capaz de afetar, de confrontar e de se afirmar, enfim, em “sua própria existência”.

Embora as ideias visionárias de Appia tenham impactado profundamente o pensamento e a prática da cenografia, suas reflexões não se limitaram ao universo fechado do palco. Após sua experiência no estúdio do Instituto Jaques-Dalcroze, onde ele experimentava seus espaços rítmicos num ambiente amplo e integrado, Appia passou a sonhar com a possibilidade de um maior envolvimento do espectador na experiência teatral. Sua ideia de uma *arte viva* abarcava uma nova organização da relação física entre palco-plateia, de modo a abolir a fronteira rígida imposta pelo arco do proscênio. Appia (2010, p. 87) previa que “o arranjo habitual do espaço em nossos teatros deve evoluir lentamente em direção a uma concepção mais liberal da arte dramática”, o que implicaria numa nova tipologia de arquitetura teatral. “Mais cedo ou mais tarde chegaremos ao que será chamado simplesmente de hall – uma espécie de catedral do futuro que, num espaço livre, vasto e variável, será palco das mais diversas atividades de nossa vida social e artística” (Appia, 2010, p. 87). De fato, ao longo do século XX, assim como no século XXI, o formato do palco italiano é frequentemente questionado, deixando de ser uma exclusividade na prática do teatro ocidental. Além do surgimento de novas formas de arquitetura teatral, a opção por espaços alternativos tornou-se uma marca da cena contemporânea. Como veremos adiante, essa quebra da separação palco-plateia, almejada por Appia e por vários outros, é um outro traço ligado à ideia de uma cenografia performativa. Entretanto, por ora, o que mais se destaca em suas ideias é a defesa de um dispositivo cuja presença fenomenológica se impunha para além do

drama. Para Appia, assim como para seu contemporâneo inglês Edward Gordon Craig, cujas ideias a propósito serão examinadas em seguida, o que estava em jogo era a requisição de uma potencialização do *opsis* – ou seja, da matéria cênica espetacular – como estratégia para a emergência de uma nova teatralidade para a cenografia, para a cena e para o próprio teatro.

2.2.2 *Edward Gordon Craig e a mobilidade da cena em Hamlet*

O pensamento e a obra de Edward Gordon Craig são frequentemente comparados aos de Adolphe Appia. Embora suas motivações não fossem exatamente as mesmas, ambos apresentavam visões semelhantes a respeito da cenografia, acreditando que o pintor era um intruso e que suas habilidades não atendiam ao teatro. Os croquis de Craig, assim como os de Appia, compartilhavam os traços dos ideais da estética simbolista, o que levou alguns críticos a acreditarem que Craig, dez anos mais jovem, teria copiado as ideias do suíço. Sabe-se, entretanto, que isso não é verdadeiro, pois foi apenas em 1908, quando as bases de seu pensamento revolucionário e controverso já estavam estabelecidas, que Craig teve o primeiro contato com a obra de Appia. Além disso, apesar de seus diversos pontos de convergência no terreno da cenografia, eles tinham concepções radicalmente diferentes do universo da cena: enquanto Appia defendia uma independência do encenador (e da encenação) frente à figura centralizadora do dramaturgo, Craig pretendia expandir ainda mais os limites do teatro, questionando, inclusive, a necessidade do próprio texto ou, mesmo, do ator para as artes da cena.

Filho da atriz Ellen Terry, Craig nasceu em Stenevage, na Inglaterra, em 1872 e iniciou sua carreira no teatro como ator na Companhia Sir Henry Irving, em Londres. Além de ator, Craig foi desenhista, gravurista, diretor, cenógrafo, historiador da arte, teórico e, sobretudo, um grande visionário, capaz de derrubar as fundações do teatro de seu tempo e de influenciar inúmeros artistas e movimentos. Suas realizações práticas e teóricas mais importantes ocorreram entre 1900 e 1914, quando desenvolveu algumas de suas principais obras como diretor, cenógrafo e escritor, mas suas ideias permaneceram influenciando todos os grandes movimentos do teatro moderno (expressionismo, construtivismo, teatro épico, etc.), reverberando, inclusive, nas práticas pós-modernas e contemporâneas do teatro. Como tentarei

demonstrar, grande parte do legado de Craig e de sua conseqüente influência sobre o universo das artes pode ser entendido como o resultado de sua insistente busca por uma nova performatividade e teatralidade do arranjo espaço-visual da cena.

O principal objetivo de Craig era uma forma de drama criada exclusivamente a partir dos elementos físicos da apresentação teatral. O “artista mestre do teatro do futuro” vislumbrado por Craig seria um criador de obras-primas sem a ajuda de um dramaturgo, pois o teatro, na sua visão, deveria romper com a literatura e expurgar todas as tiranias parasitárias que a acompanham (Bablet, 1977, p.53). De acordo com Innes (1983), Craig argumentava que a arte de Shakespeare operava num nível puramente mental e imaginário, uma vez que o valor da sua obra residia na poesia das ideias. A transposição de suas palavras para o contexto da cena impedia a coerência dessas imagens poéticas, já que a mente do espectador ficava distraída diante do apelo aos seus sentidos. Desse modo, a única maneira da poesia se revelar no palco seria através de uma representação puramente visual, sem qualquer interferência de texto verbal, de modo que nenhum apelo ao intelecto depreciasse a recepção das imagens físicas. Esse interesse por uma forma dramática puramente visual teria sido um dos motivos que o levou a investigar certas práticas teatrais medievais, bem como manifestações folclóricas e formas do teatro oriental. Segundo Bablet (1977), o contato com essas práticas e seus estudos sobre a origem do teatro teriam alimentado o desenvolvimento de suas reflexões em torno do uso da máscara, tema que ocupou boa parte de seus esforços, fornecendo o título de seu primeiro grande ensaio, *The mask*, publicado em 1905 com a descrição dos princípios fundamentais de seu teatro.

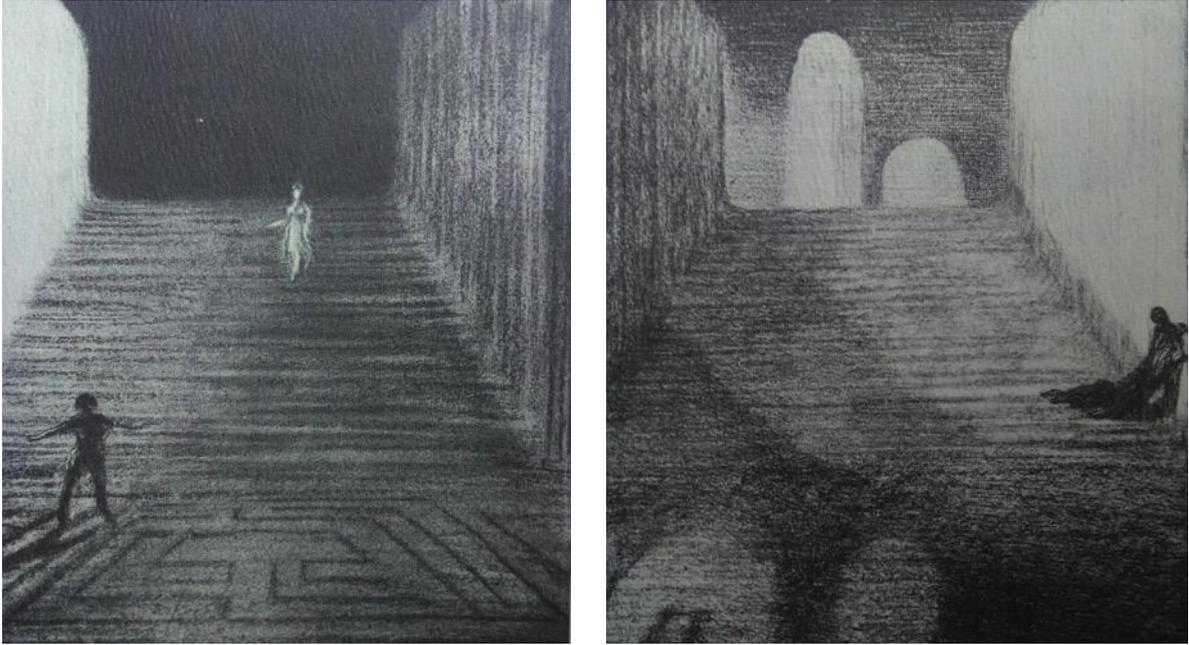
Alguns anos mais tarde, ao fazer uma retrospectiva de sua obra, Craig classificou suas máscaras como as “primeiras tentativas” de se criar sua nova forma de arte. No entanto, como observa Innes (1983, p. 138), essas máscaras eram ainda extensões do teatro convencional, mantendo suas premissas básicas, como uma estrutura de enredo, ainda que mínima, e a existência de personagens, por mais simbólicos que fossem. Em essência, elas simplesmente traduziram a palavra falada para uma linguagem visual, não propondo nenhum tipo de ruptura efetiva com o teatro convencional. Em *On the art of the theatre*, publicado em 1911 e considerado sua obra teórica mais importante, Craig sugere que o novo teatro não deveria mais ter um texto para encenar, e sim “peças de sua própria arte” para executar (Craig, 1957,

p. 143).³⁹ Foi essa motivação que o levou a desenvolver os estudos que ele chamou de “um projeto de movimento para teatro” e “um estudo em cena e movimento”: cenografias que não partiam de textos existentes, mas que, ao contrário, serviriam como ponto de partida para a criação de dramas imaginários, nos quais os movimentos de luz e de figuras humanas substituíam o enredo. Como exemplos, ele criou quatro desenhos intitulados *The Steps*, com diferentes versões de figuras humanas espalhadas por escadarias, cada uma representando um “humor”, não havendo ação dramática no sentido usual, mas sim uma progressão em desenvolvimento de estados emocionais. Sem desempenhar qualquer função mimética ou descritiva, o dispositivo, desvincilhado de um contexto literário ou narrativo, tornava-se a própria essência e a razão da obra. Assim, nas palavras de Bablet (1977, p. 57), “a escadaria era simultaneamente o tema, a estrutura e o ator principal nesse drama”. Para Innes (1983, p. 129), entretanto, esses experimentos eram mais propostas de cenografias do que propriamente peças totalmente desenvolvidas.

Figura 11 - Croquis de Craig para o projeto *The Steps*. Na sequência, estão os desenhos do primeiro, do segundo, do terceiro e do quarto “humor”.



³⁹ Todas as citações extraídas desta fonte são traduções minhas a partir do original em inglês.



Fonte: Bablet, 1977.

Mesmo quando projetava cenografias para textos dramáticos, Craig preocupava-se menos com os lugares da ação do que com o sentido simbólico que o drama projetava neles. Seus inúmeros estudos e sucessivos experimentos o levaram a duas soluções aparentemente contraditórias: um dispositivo de palco fixo, constituído de elementos arquitetônicos simples e geométricos que, assim como os “espaços rítmicos” de Appia, deveriam integrar-se totalmente à cena, e outro tipo de dispositivo móvel, constituído de painéis capazes de se movimentar pelo palco mesmo em cena aberta. Esta última solução, em que Craig busca conciliar unidade, multiplicidade, permanência e mudança, é fruto de seu insistente desejo de se criar uma arte do movimento, uma arte capaz de transcender o teatro e gerar formas constantemente mutáveis.

De acordo com Bablet (1977, p. 58), Craig teria resgatado as origens do próprio teatro para o desenvolvimento dessa ideia. Entre 1906 e 1907 ele começou a sonhar com as possibilidades de transformação do dispositivo como parte integrante da cena. A ideia começou a ganhar fôlego a partir de sua experiência na concepção da cenografia de *Venice Preserved*, quando ele propôs o uso de cortinas lisas para gerar planos abstratos que deveriam operar no campo da sugestão, evocando a imaginação do espectador. Percebendo o enorme potencial da ideia, Craig começa a desenvolver uma série de estudos, até que em 1910 ele patenteia seu famoso

projeto dos painéis móveis – uma espécie de dispositivo curinga adaptável a diferentes palcos, montagens e textos, capaz de ser movido de forma invisível para criar formas continuamente mutáveis, independentemente de atores ou dançarinos. No texto de sua patente, Craig enfatiza a neutralidade semântica e o potencial de transformabilidade do dispositivo, que não deveria operar na ordem da representação, e sim da sugestão:

O objeto da minha invenção é produzir um dispositivo que apresente as vantagens estéticas da cortina lisa, mas que seja capaz de produzir uma infinidade de efeitos que, embora não se destinem a produzir uma ilusão, devem ajudar a imaginação do espectador por sugestão. [...] por este meio, a sugestão, não a representação, é invocada e, assim, a variedade é obtida. (Craig *apud* Innes, 1983, p. 143).⁴⁰

Estruturados em madeira e revestidos de lona pintada em amarelo claro ou branco monocromático, os painéis tornavam-se formas puras que não representavam nada, não imitavam nem estabeleciam qualquer relação com o mundo real. “Eles permanecem no palco exatamente como são; eles não imitam a natureza, nem são pintados com desenhos realistas ou decorativos. Eles são monótonos...” (Craig *apud* Baugh, 2005, p. 49).⁴¹ Para Craig, seus painéis constituíam apenas “lugares” – lugares tão concretos como a própria realidade do palco: “‘Um lugar legal’, disse um velho amigo querido ao vê-los na maquete do palco. [...] e eu sempre achei que essa seria a melhor palavra a se usar – bem melhor que cenário – se parece real, é um lugar – se parece falso, é um cenário” (Craig, 1923, p. 1).⁴² Ao desconstruir a noção de representação implícita na ideia de cenografia, a palavra “lugar”, na visão de Craig, soava mais adequada ao seu projeto de um novo teatro, um teatro livre das amarras da representação, da encarnação ou da mimese: “Se o objetivo do Teatro é restaurar a sua arte, ele deve começar banindo do Teatro essa ideia de personificação, essa ideia de reproduzir a Natureza; pois, enquanto a representação está no Teatro, o Teatro nunca pode se tornar livre” (Craig *apud* Baugh, 2017, p. 359).

Aqui, o paralelo com as questões evocadas pelo movimento minimalista no alvorecer do *performative turn* torna-se novamente evidente. Assim como os dispositivos

⁴⁰ Todas as citações extraídas desta fonte são traduções minhas a partir do original em inglês.

⁴¹ Todas as citações extraídas desta fonte são traduções minhas a partir do original em inglês.

⁴² Todas as citações extraídas desta fonte são traduções minhas a partir do original em inglês.

propostos por Appia, os painéis de Craig, ao superar sua condição de signo para afirmar-se no palco “exatamente como são”, aproximam-se da ordem tautológica observada por Didi-Huberman na escultura minimalista nos anos 1960, que também produziam “volumes que decididamente não indicavam outra coisa senão eles mesmos” (Didi-Huberman, 2010, p. 50), “objetos a ver sempre imediatamente, sempre exatamente como são” (Didi-Huberman, 2010, p.56). Tal como Appia, Craig propõe a supressão da ordem da representação em favor da afirmação do dispositivo em sua pura presença. Desse modo, o interesse de Craig pela cenografia, como observa Baugh, não residia na sua natureza narrativa, semiótica ou representacional, mas sobretudo no seu caráter performativo: “o propósito e a estética de um cenário de Craig podem ser definidos por sua função performativa, e não pelo propósito representacional” (Baugh, 2017, p. 381).

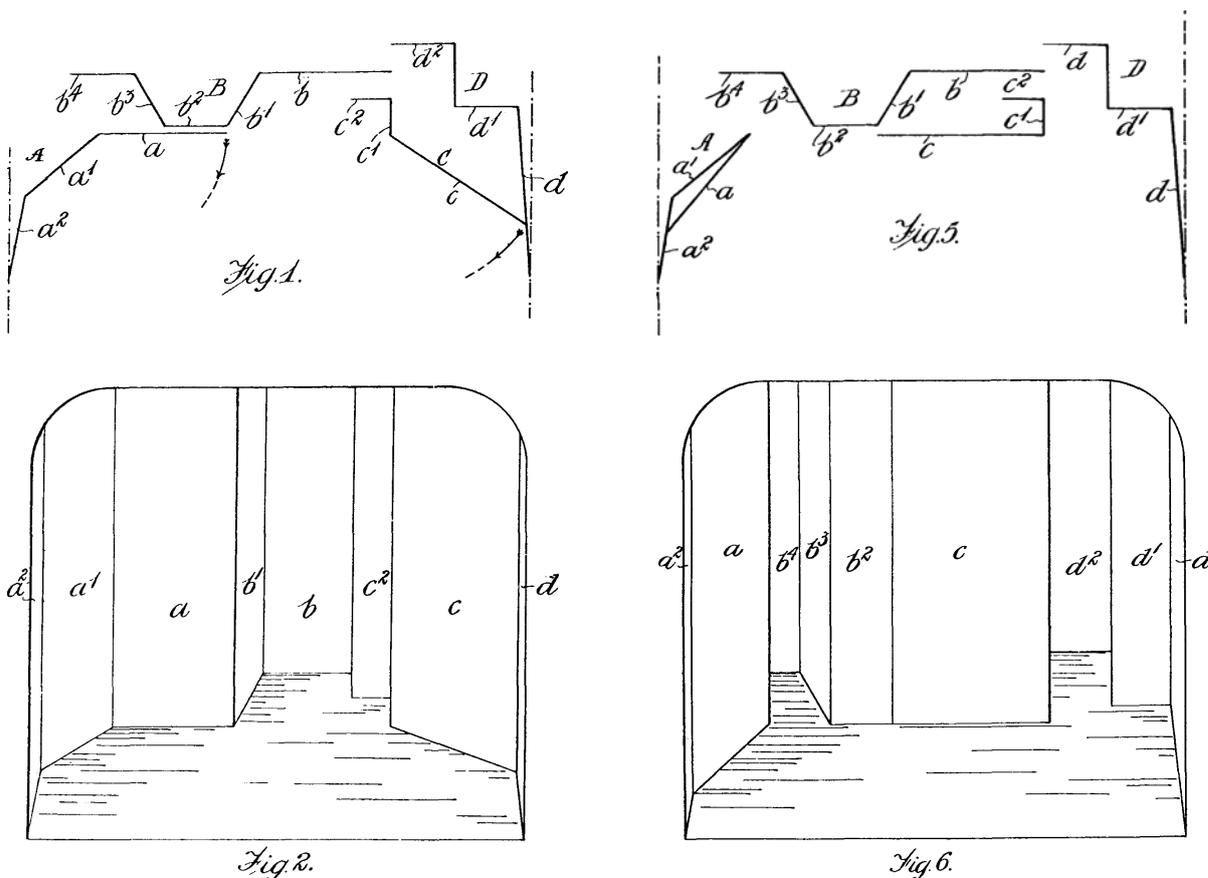
Essa função performativa a que se refere Baugh torna-se ainda mais evidente nas ideias de Craig quando focamos o caráter cinético almejado para seu dispositivo, cujo processo de criação enfrentou enormes desafios e limitações técnicas. A ideia de *transformabilidade* tornou-se uma premissa fundamental para Craig e os painéis móveis passaram a constituir o elemento fundamental no palco para seu drama poético, tanto nos casos em que deveria servir aos propósitos de suas investigações em direção a uma arte nova e independente da literatura, quanto nos casos em que deveria se subordinar à função narrativa de um texto dramático tradicional. Embora os painéis não tentassem reproduzir um lugar pré-existente, como uma sala, um quarto ou uma floresta, eles podiam servir como um artifício para sugerir tais ambientes, caso a cena assim exigisse. Sua principal função era criar um lugar para a encenação que poderia significar qualquer ambiente enquanto respondia aos movimentos do ator. Ao invés de se utilizar uma série de cenários independentes, prática usual na época, a invenção de Craig permitia com que um único dispositivo, através de suas habilidades cinéticas e mecânicas, fosse capaz de girar, avançar, recuar, dobrar, etc. de acordo com o desejo do diretor, criando-se assim os lugares dos sucessivos desdobramentos da ação sem qualquer interrupção. Desse modo, os painéis ofereceriam

um senso de harmonia e um senso de variedade ao mesmo tempo. Podemos dizer que recuperamos uma das unidades do drama grego. . . Passamos de uma cena para outra sem nenhuma interrupção e, quando a mudança chegou, não estamos conscientes de qualquer

desarmonia entre a nova cena e a que é passada. (Craig *apud* Innes, 1983, p.141)

As especificações de seu projeto patenteado vinham acompanhadas de ilustrações de como esses arranjos poderiam funcionar na prática (Figura 12). Utilizando maquetes e modelos sofisticados, Craig realizou diversas demonstrações públicas de sua criação, a que ele também se referia como “mil cenas em uma”. Segundo Innes (1983), ele esperava que sua invenção fosse adotada por outros diretores para que pudessem criar novos arranjos e descobrir, por si mesmos, que o movimento abstrato era a essência do drama. O único princípio que ele sugeriu foi que “o objetivo do Arranjador é colocar suas telas em tal posição que, movendo o número mínimo de folhas, ele pode produzir a quantidade desejada de variedade” (Craig *apud* Innes, 1983, p. 143).

Figura 12 - Ilustrações de Craig para o seu projeto patenteado dos Painéis Móveis.



Os diagramas 1 e 2 (coluna à esquerda) mostram o interior de uma sala que poderia ser alterada no decorrer de uma apresentação de modo a sugerir as perspectivas de uma rua ou a praça de uma cidade (nos diagramas 5 e 6, na coluna à direita) através do recuo ou do deslocamento de apenas duas telas.

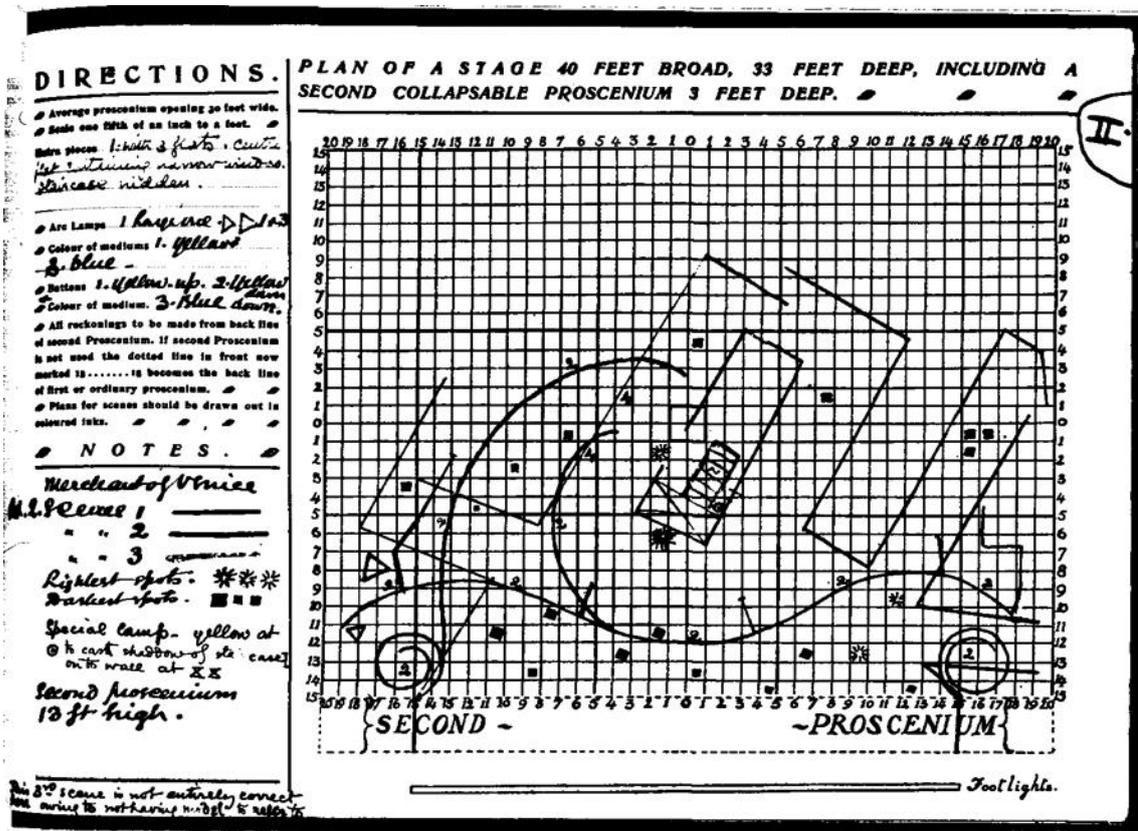
Fonte: Innes, 1983.

O jovem pintor, cenógrafo e dramaturgo Jack Yeats foi um dos artistas que mais se empolgaram com o potencial da invenção de Craig, tendo reescrito completamente seu texto *Deirdre* em função das inúmeras descobertas realizadas a partir de seus experimentos com modelos e maquetes do dispositivo. Yeats chegou a dizer a Craig, em carta, que “todos os dramaturgos devem ter maquetes com seus painéis e devem manuseá-los até que eles sugeriram uma peça” (Yeats *apud* Innes, 1983, p. 143). Entretanto, de acordo com Innes, apesar de Craig desejar que sua invenção fosse adotada por outros diretores e de ter permitido que Yeats realizasse livremente seus experimentos com os painéis, na prática, ele não estava preparado para dar aos outros a mesma liberdade. Craig insistia que os projetos de layout dos painéis tinham que ser desenvolvidos por ele próprio para cada peça e que “nada seria alterado ou acrescentado” (Craig *apud* Innes, 1983, p. 147). Essa necessidade de controle da mobilidade dos painéis e da sua transformação junto aos desdobramentos do drama remete a uma questão levantada no segundo capítulo quando foi abordado o universo das artes visuais: a ideia do “performer arranjador”. Inserido no contexto da instalação de arte contemporânea, o performer arranjador é aquele artista que, assim como o cenógrafo, organiza os objetos e elementos visuais numa certa ordem e num determinado espaço, dominando o arranjo efetuado de modo a governar a percepção do visitante. Estando na condição de cenógrafo, poderíamos supor que Craig, ao querer dominar sua criação, estaria assumindo o lugar do performer arranjador. No entanto, sua relutância em delegar aos diretores o controle sobre as diferentes configurações do dispositivo operadas no palco parece sintomático de uma dialética bastante peculiar do universo da cenografia, cuja especificidade está na sua intrínseca ligação com a encenação e, conseqüentemente, com o encenador. Afinal, se a cenografia está à serviço da encenação, e se sua existência está condicionada ao seu funcionamento na cena, em que medida o cenógrafo, ou o idealizador do dispositivo cenográfico, detém o controle do seu “desempenho” em cena? A partir de quais mãos o dispositivo deve “performar”? No contexto do palco, afinal, quem seria o “performer arranjador”? É possível pensarmos nesse conceito para um dispositivo de natureza tão fluida e dinâmica? Essas questões certamente serão retomadas ao longo do trabalho, mas, por ora, é necessário aprofundarmos a investigação a respeito da dinâmica de mobilidade proposta por Craig para seu dispositivo, cujos detalhes técnicos poderão jogar luz sobre novos temas de interesse.

De larguras variadas, mas de altura uniforme, os painéis móveis eram compostos por quatro, seis, oito, dez ou doze folhas e podiam, eventualmente, incorporar certos acessórios, tais como degraus, janelas, peças de mobília, etc., desde que não cumprissem uma finalidade meramente decorativa ou supérflua. Foram projetados para serem autoportantes e proporcionar a máxima flexibilidade de movimentação através de dobradiças e rodízios retráteis, sendo que as dimensões exatas e os detalhes de funcionamento deveriam variar de acordo com as demandas específicas de cada montagem. Para o *Mercador de Veneza*, produzida por Ellen Terry, Craig propôs uma altura de cerca de 6 metros e desenvolveu um complexo sistema de movimentações em cena sem que se vissem as manipulações (Innes, 1983). O projeto acabou não sendo construído, e o sistema só foi efetivamente adotado e testado na famosa montagem de *Hamlet*, em Moscou, dirigida por ele próprio a convite de Stanislavsky.⁴³

⁴³ Em 1907, Stanislavski estava avançando além dos domínios naturalistas em busca de um tipo mais profundo de realismo que refletisse “a vida do espírito humano”. Suas experiências com os dramas simbolistas *The Drama of Life*, de Knut Hamsun, *The Life of Man*, de Leonid Andreyev, e *The Blue*, de Maeterlinck, não tiveram muito sucesso devido a sua dificuldade de aplicar suas técnicas de interpretação naturalista àqueles textos. Entretanto, impressionado pela publicação de *The Mask* e influenciado por Isadora Duncan, Stanislavsky acabou convidando Craig para dirigir sua nova montagem de *Hamlet* no Teatro de Arte de Moscou, investindo em mais uma aproximação com a estética simbolista. (Innes, 1983)

Figura 13 - Plano de palco realizado por Craig com estudo de movimentações do cenário para *O Mercador de Veneza*.



Fonte: Innes, 1983.

Segundo Innes (1983), *Hamlet* foi, de longe, a produção mais cuidadosa realizada por Craig. A despeito dos enormes problemas técnicos enfrentados, o resultado celebrou seus famosos painéis móveis, cuja capacidade de ação, de acordo com Leeper, criavam “uma cenografia que era dramática *em si* (Leeper, 1948, p. 19 – grifo no original).⁴⁴ Através da cenografia, como destaca Bablet (1977), Craig buscou mostrar a tragédia de um homem solitário perdido num mundo perverso com o qual ele, por boas razões, não poderia e não deveria se relacionar. O ouro, que decorava tanto o fundo quanto os figurinos do rei, da rainha e da corte (fig. 14), era o símbolo desse mundo enganoso de aparências contra o qual Hamlet, vestido de preto, lutava sozinho.

⁴⁴ Todas as citações extraídas desta fonte são traduções minhas a partir do original em inglês.

Figura 14 - Figurinos do rei e da rainha com detalhes em dourado no espetáculo *Hamlet*.

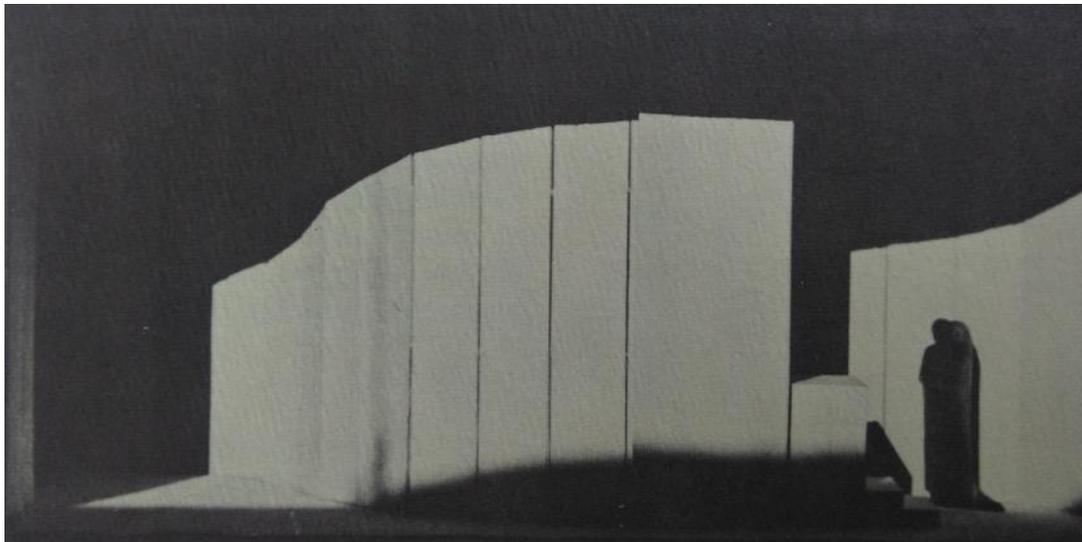


Fonte: Bablet, 1977.

As proporções gigantes dos volumes cúbicos e paralelepípidicos diminuían o tamanho dos personagens, dando um sentido mais universal ao drama. Craig previu um arranjo diferente de painéis para cada uma das vinte cenas da peça. Eles poderiam alterar radicalmente o tamanho e a forma da área de atuação, transformando-se ora numa parede plana na parte de trás do palco, como na cena da corte, ora num recinto claustrofóbico com cantos que se projetavam quase até o proscênio, como na cena do escritório de Polônio. A configuração espacial poderia também expressar o estado de espírito de um personagem, como na cena 3 do terceiro ato (fig. 15), em que o formato côncavo das paredes curvadas ecoava a indecisão de Hamlet. Na visão de Craig, as contínuas transformações geravam a percepção de uma complexa rede de relacionamentos sutilmente mutáveis. Movendo-se alguns painéis e deixando-se outros na mesma posição entre uma cena

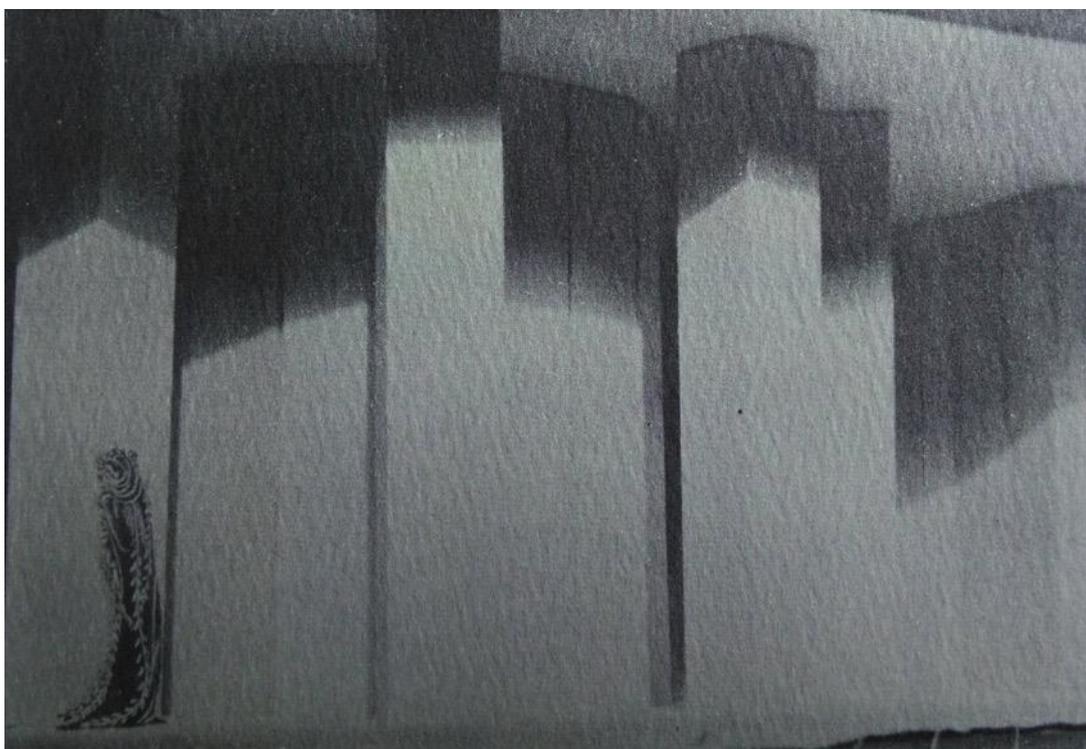
e outra, eles poderiam dar uma sensação de um desenvolvimento progressivo do drama, como ocorreu mais claramente no quarto ato.⁴⁵

Figura 15 - Maquete de Craig para *Hamlet* – cena 3 do terceiro ato



Fonte: Leeper, 1948.

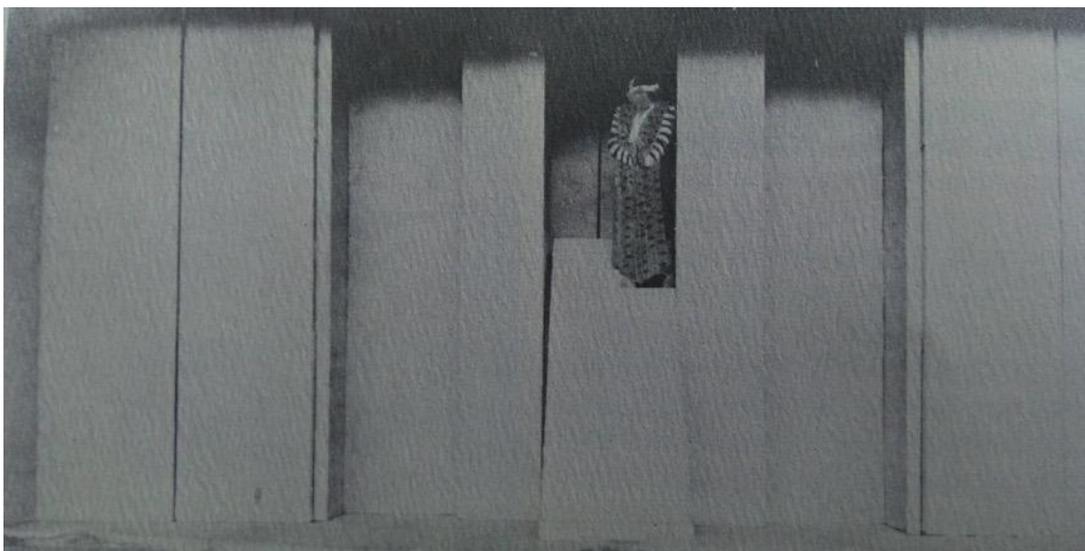
Figura 16 - Maquete de Craig para *Hamlet* – cena 5 do quarto ato



Fonte: Leeper, 1948.

⁴⁵ As informações neste parágrafo, bem como no seguinte, foram extraídas de Bablet (1966), p. 154-157 e Innes (1983), p. 142-158, onde se pode encontrar mais detalhes e curiosidades a respeito da montagem de *Hamlet*.

Figura 17 - Maquete de Craig para *Hamlet* – cena 6 do quarto ato



Fonte: Leeper, 1948.

Figura 18 - Fotografia da cena final de *Hamlet*.



Fonte: Bablet, 1977.

Além das movimentações mecânicas do dispositivo, outro fator fundamental para sua transformabilidade era a utilização de recursos de iluminação. Através da luz, Craig transformava toda a relação da cenografia com o ator, ao mesmo tempo em que alterava a percepção da realidade física e tridimensional do conjunto, criando diferentes efeitos e atmosferas. Para Craig, as concepções de espaço e de luz eram inseparáveis, já que o cenário só poderia ser trazido à vida através da luz, numa relação “semelhante àquela do arco com o violino, ou da caneta ao papel” (Craig,

1923, p. 25). A cena da corte, no primeiro ato, que se notabilizou como uma das passagens mais marcantes da peça, ilustra essa relação entre cenário e luz. Gertrude e Cláudio estavam em um trono de espaldar dourado posicionado bem acima dos cortesãos, cujos corpos, sentados ou agachados, estavam cobertos por um único e vasto manto dourado que descia de seus ombros, deixando apenas as cabeças à mostra. Através dos recursos de iluminação, Craig transformou a cor neutra da parede dos painéis de fundo em um amarelo dourado e jogou um foco diagonal de luz sobre o trono “como ouro fundido”. Na frente, sozinho numa faixa de penumbra, Hamlet reclinou “caído, por assim dizer, em um sonho” (Innes, 1983, p. 155). Uma leve cortina de tule preto translúcido estava esticada logo atrás dele e, através de efeitos de luz, recortava-o bruscamente desses corpos envoltos em ouro, dando-lhes um efeito nebuloso. Na fala de Claudius, “Venha embora”, a cortina de tule foi lentamente afrouxada, de modo que, embora as figuras permanecessem no lugar, seus contornos foram gradualmente embaçando como se estivessem recuado dos pensamentos de Hamlet. O efeito foi tão impressionante que a cena foi ovacionada, algo inédito no Art Theatre de Moscow, além de ter sido destaque na crítica. Como ressalta Innes, longe de ser simplesmente decorativo, o efeito ilustrou um dos princípios fundamentais de Craig: “Numa peça poética, as figuras-rostos-figurinos e tudo mais devem estar tão unidos a ponto de se assemelharem umas às outras. *A unidade é necessária...* Todas as partes que compõem a peça devem, então, aderirem-se umas às outras.” (Craig *apud* Innes, 1983, p. 152).

Hamlet permaneceu no repertório do Teatro de Arte de Moscou por três temporadas, com um total de 47 apresentações. O impacto no público e na crítica foi enorme. Os painéis móveis levantaram debates entusiasmados no meio artístico, tendo sido destaque positivo em boa parte da crítica especializada, que enxergou no dispositivo uma cenografia estilizada que “progredia como o drama”, tornando-se “tão inseparável dos movimentos quanto das vestes dos atores e dos jogos de luz” (Innes, 1983, p. 40). Um correspondente especial enviado pelo *The Times* escreveu:

Sr. Craig tem o poder singular de levar o significado espiritual das palavras e situações dramáticas além do ator para a cenografia em que ele se move. Por mais simples que seja, a cenografia, em si mesma, é capaz, de alguma maneira misteriosa, de evocar quase

toda sensação de tempo ou espaço, sugerindo variações de emoções humanas (*apud* Bablet, 1966, p. 154).⁴⁶

O próprio Stanislavsky concluiu:

A produção de Hamlet se reuniu com grande sucesso. Algumas pessoas ficaram entusiasmadas, outras criticaram, mas todos estavam excitados, debatendo, lendo críticas, escrevendo artigos, enquanto os outros teatros do país apropriaram-se silenciosamente das ideias de Craig, publicando-as como suas. Aparentemente, não poderíamos esperar sucesso maior (Stanislavsky, 1948, p. 523-4).⁴⁷

Entretanto, apesar do resultado positivo, a experiência do processo de criação foi marcada por dissabores e frustrações. As ideias de Craig para a cenografia não se concretizaram totalmente, e ele teve problemas em conduzir suas propostas relacionadas à estética da atuação. Além das dificuldades com a língua, Craig passou grande parte do processo longe da sala de ensaio, o que fez com que sua relação com o elenco fosse distante e indireta, sendo sempre intermediada por Stanislavsky. Os artistas reclamavam que Craig não demonstrava interesse por eles ou, ainda, que era impossível executar algumas de suas propostas. Os painéis eram a única coisa que ele de fato controlava, ainda assim, parcialmente, pois seu desejo de que eles se movessem diante dos olhos da plateia sem nenhum tipo de interrupção provou-se inviável devido a limitações técnicas, tendo sido necessário abaixar a cortina em diversos momentos. Além disso, eles chegaram a tombar nos ensaios, causando alguns acidentes que irritaram profundamente Stanislavsky. O mais famoso deles ocorreu horas antes da estreia, quando os painéis caíram ao serem reposicionadas após um ensaio tardio, prontos para a primeira apresentação. Mas os problemas foram resolvidos pouco antes do público entrar no teatro, e tudo decorreu como previsto para a estreia.

A estabilidade dos painéis sempre foi uma preocupação para Craig. Para a versão de *Hamlet*, ele queria inicialmente que eles fossem revestidos com chapas metálicas ao invés de tecido, mas acabou recuando da ideia com medo de que o aumento de peso comprometesse ainda mais sua estabilidade, pois eles já seriam três metros mais altos do que os projetados para Yeats ou Ellen Terry. Além disso, segundo Innes (1983, p. 165), os carpinteiros do Art Theatre de Moscou parecem não ter

⁴⁶ Todas as citações extraídas desta fonte são traduções minhas a partir do original em inglês.

⁴⁷ Todas as citações extraídas desta fonte são traduções minhas a partir do original em inglês.

seguido os desenhos das patentes de Craig, o que pode ter afetado ainda mais sua estabilidade. Embora os acidentes tenham deixado Stanislavski furioso, gerando alguns desentendimentos entre ambos, ele não culpava propriamente as ideias de Craig, e sim o equipamento e a estrutura do palco, que ainda eram grosseiros e primitivos em comparação com os avanços técnicos em outras esferas. “Que tremenda distância existe”, observa Stanislavski em *My Life in Art* (1948, p. 519), “entre o sonho de um artista ou um diretor e sua realização no palco!”. Apesar do enorme estresse causado pelo colapso dos painéis a poucas horas da estreia, não há evidências de que problemas técnicos semelhantes tenham afetado as apresentações ao longo da temporada.

A experiência de *Hamlet* levanta reflexões importantes a respeito da identificação do caráter performativo da cenografia. Uma delas, já comentada, diz respeito à afirmação do dispositivo em sua presença fenomenológica, evidenciando-se em sua realidade corpórea frente à camada semiótica. Trabalhando no campo da sugestão, e não da representação, o dispositivo transferia a tarefa da construção do ambiente ficcional para a mente do espectador, convocando-o a assumir uma postura ativa no terreno do imaginário. Essa postura é fortemente estimulada pelo caráter dinâmico do dispositivo: sua movimentação e sua *transformabilidade* mecânica desencadeiam um constante processo de resignificação do qual o espectador é induzido a participar. Assim, os painéis móveis de Craig convertem-se numa espécie de matéria prima da teatralidade, redimensionando um sentido de performatividade da cenografia que havia se perdido no dispositivo estático de caráter ilusionista. Além disso, ao destacarmos o dispositivo em sua realidade fenomenológica, as vias de análise que se abrem apontam para questões importantes para o debate. Como veremos no momento oportuno, as questões no campo da sua realização concreta, ligadas às limitações técnicas, às experimentações ou à atuação do dispositivo evocam reflexões diretamente ligadas à noção do performativo, tais como a ideia do *risco*, algo inexistente numa perspectiva de análise semiótica.

Uma das características mais importantes a serem observadas, no entanto, refere-se ao nível de interação do dispositivo com os demais agentes da cena. Completamente integrado ao conjunto, o cenário participava da ação a ponto de que linhas, cores, materiais e luzes tornavam-se os meios de composição e expressão. Sua tarefa não era “significar”, mas “agir”, interferir no complexo da cena,

relacionando-se intimamente com os performers, a ponto de se converter em um deles: “ator e cenário devem permanecer como sendo *um* diante de nós, ou estaremos olhando para duas coisas e assim perderemos o valor de ambos” (Craig, 1923, p. 23 – segunda nota de rodapé). Nesse processo de interação, afecção e transformação, o dispositivo começa a se afirmar como uma espécie de *presença forte*, aquela que, segundo Fischer-Lichte, ocorre quando o ator mobiliza a atenção e o olhar do espectador, sendo percebido como uma “fonte de força” (Fischer-Lichte, 2014, p.34). Como se pode verificar nas reações da crítica a *Hamlet*, o dispositivo cenográfico, dotado de força, converteu-se num dos elementos chave na constituição da *sintaxe da encenação*, abandonando uma função essencialmente descritiva para assumir a posição de um agente performativo. Voltarei a todos esses tópicos em mais detalhes no terceiro capítulo.

Referindo-se à sua própria invenção em seu livro *Scene*, publicado em 1923, Craig afirmou ter descoberto a “quinta cena” ou, mais precisamente, a “quinta cenografia”, numa tradução livre (Craig, 1923, p. 18). Ele considerava que cada período na história do teatro teve seu tipo particular de cenografia: o antigo teatro grego e romano foi dominado pela unidade arquitetônica da cena; a igreja tinha sido o lugar favorito para apresentações nos tempos medievais; a *Commedia dell’Arte* era realizada em plataformas montadas na rua. Mas, segundo Craig, desde a Renascença, quando a estrutura do palco italiano foi gradualmente invadida por um telão pintado, a cenografia destruiu qualquer senso de unidade, bem como o trabalho do ator, tornando-se “imitação de arquitetura artificial. Então ela perdeu a cabeça, enlouqueceu e mantém-se em um asilo lunático desde então” (Craig 1913, p. 6).⁴⁸ A “quinta cena” de Craig significou, fundamentalmente, uma batalha contra essa espécie de doença da bidimensionalidade pictórica que reduzia a ideia de cenografia a uma função descritiva e totalmente alheia à realidade dinâmica da cena.

Mas seu verdadeiro propósito não era simplesmente a invenção de novos tipos de dispositivos a serem instalados no palco, e sim a desconstrução da passividade do público diante da cena ilusionista. Por isso, assim como Appia, Craig sonhava com uma nova arquitetura teatral, novos espaços que escapassem da estrutura

⁴⁸ Todas as citações extraídas desta fonte são traduções minhas a partir do original em inglês.

sufocante do teatro italiano. Ele chegou a imaginar “uma grande edificação contendo milhares de pessoas. Num dos lados está uma plataforma gigante, sobre a qual enormes figuras heroicas possam circular” (Craig *apud* Bablet, 1977, p. 63). Mas seu conceito de “lugar” para a quinta cena era ainda mais abrangente. Ele enxergava nos teatros da antiguidade (nos teatros arquitetônicos de Palladio e Scamozzi em Vicenza e Sabbioneta, ou no palco aberto do teatro inglês do século XVIII) uma estrutura arquitetônica que parecia abrigar um lugar *liminar*, um lugar que poderia “tornar-se” qualquer lugar que a encenação desejasse. O importante, para Craig, era que a cena encontrasse a imaginação do público e por isso ele chegou a sugerir que o teatro poderia acontecer num espaço liminar de reunião qualquer (seja na orquestra do teatro da antiguidade sob o sol brilhante ou numa grande edificação fechada) desde que atendesse ao contrato social que envolve a teatralidade. Como observa Baugh (2017), a luta de Craig para articular essa distinção entre “cenário” e “lugar” constitui a espinha dorsal do debate crítico presente na cenografia contemporânea. Seus projetos compartilham as principais ambições de Wagner e Appia: a inseparabilidade da arquitetura e da cena e o entendimento de que o espaço cênico deveria ser um agente ativo na sintaxe da encenação, provocando e compartilhando significados. Mas a pedra filosofal para tudo isso coincidiria com um dos aspectos fundamentais que envolvem a noção de performativo: a interação viva com o público.

Por fim, para se entender a importância de Craig nas revoluções conceitual, filosófica e estética que conduziram as artes e o teatro (e conseqüentemente a cenografia) ao chamado *performative turn* do início do século XX, é necessário desviar brevemente o debate para fora do campo do espaço cênico. A segunda edição de *The Mask*, publicada em abril de 1908, trouxe um dos mais famosos e polêmicos ensaios de Craig, *The Actor and the Uber-Marionette*. Para Bablet (1966), de todos os seus escritos, talvez esse tenha sido o que mais contribuiu para se criar o mito de que ele era um sonhador utópico com um desprezo pela arte do teatro. Ali, o célebre pronunciamento foi feito pela primeira vez: “O ator deve ir, e em seu lugar vem a figura inanimada – podemos chamá-la de *Uber-marionette*, até que ela ganhe para si um nome melhor” (Craig, 1957, p. 81).⁴⁹ Essas palavras provocaram grande celeuma no meio, gerando interpretações dúbias que persistem até os dias de hoje.

⁴⁹ Todas as citações extraídas desta fonte são traduções minhas a partir do original em inglês.

O entendimento de que ele tinha como finalidade banir o ator do teatro é reafirmado em outras de suas declarações: “Acredito no tempo em que seremos capazes de criar obras de arte no Teatro sem o uso da peça escrita, sem o uso de atores” (Craig, 1957, p. 53). Numa linguagem lírica e metafórica, ele desenvolve sua ideia da *Uber-marionette* inspirado nas práticas artísticas de civilizações passadas, como as estátuas do Egito Antigo ou os festivais da Índia, país onde ele acredita que a marionete tenha se originado. Craig explica que, diferentemente do que muitos creem, a marionete não descende das tradições de bonecos animados, mas “das imagens de pedra dos antigos templos – uma forma bastante degenerada de um deus” (Craig, 1957, p. 35). São seres extraordinários, intocados pela emoção ou pela fragilidade dos sentimentos, expoentes inabaláveis de uma arte em que todos os gestos e movimentos são simbólicos, assim como ocorre com as “verdadeiras artes”, em que o artista controla seus materiais segundo leis definidas (Ibidem, p. 35).

Para vários especialistas, entretanto, Craig queria apenas livrar o palco das fraquezas do ator e utilizou da ideia das marionetes como metáfora para suas proposições. Sua teoria do *Uber-marionette*, ou supermarionete, é também fruto de sua experiência como ator, que fez com ele conhecesse os egos e as questões específicas do ofício. Para Craig, de acordo com Bablet (1966), o ator teria que reconhecer o seu lugar e obedecer às instruções do diretor, que assume toda a responsabilidade pela unidade de toda a encenação. Ele acreditava que a arte do teatro não deveria ser confundida com a atuação, que é apenas um dos seus elementos. Nesse sentido, enquanto a tarefa do ator fosse interpretar as palavras escritas por outra pessoa, ele permaneceria apenas como um instrumento, um meio entre uma obra literária e o público. Não haveria, portanto, nada nesse tipo de prática que justificasse chamá-lo de artista. Desse modo, numa época em que os realistas pregavam uma arte totalmente filiada à literatura e baseada na identificação completa do ator com seu personagem, Craig defendia que o ator deveria permanecer fora de seu papel, a fim de manter todo o domínio sobre suas habilidades e controlar seu instinto, sua natureza, usando sua imaginação e inteligência. Craig chega, assim, à ideia do *Uber-marionette*: um “ator que adquiriu algumas das virtudes da marionete e assim se libertou da servidão” (Bablet, 1966, p. 105).

Muito mais do que eliminar um corpo de ator, o que Craig propugnava no seu ambicioso e controverso projeto da *Uber-marionette* era uma revisão e expansão dos limites do teatro para além da função dramática ou do próprio *mythos*. O conjunto de sua obra soma-se aos esforços de Appia na direção de uma nova teatralidade, em que o *opsis* torna-se o elemento central, constituindo-se uma nova poética da cena que adota a performatividade como força motriz. Craig, entretanto, vai ainda mais adiante. No seu projeto para uma quinta cena, ele sonhava com os elementos cênicos libertos da ordem literária, sendo capazes de significar algo por si mesmo: uma espécie de *autonomização da presença*, cujo sentido se constitui no imediato da fruição espetacular. No devaneio do seu olhar profético, Craig antecipa paradigmas fundamentais das práticas artísticas modernas (e sobretudo pós-modernas e contemporâneas), colaborando de forma decisiva para a afirmação daquilo que pode ser considerado como o primeiro *performative turn*. O manifesto de cenografia futurista, o teatro construtivista russo, o trabalho experimental abstrato da Bauhaus, as ideias de Brecht sobre a técnica do ator ou o Teatro da morte de Kantor são alguns dos diversos grupos, artistas ou movimentos que, apesar das diferenças consideráveis, apresentam fortes traços das ideias visionárias de Craig, alinhadas a uma teatralidade fundamentalmente performativa, cuja materialidade dos corpos, formas, linhas e cores se impõe como fonte primária de expressão. Examinarei, a seguir, a partir de alguns desses grupos e artistas, alguns desdobramentos dessas ideias no campo da cenografia.

2.3 Da escrita cênica à dramaturgia visual: as novas presenças da cenografia no palco

2.3.1 Vsevelod Meyerhold e a máquina de cena de O Magnífico Cornudo

Os ideais da utopia modernista de que a sociedade poderia operar como uma máquina, com todas as suas partes cooperantes e interligadas, aparecem claramente associados ao teatro do russo Vsevelod Meyerhold, especialmente na sua fase pós Revolução Russa de 1917. Atraído pela bandeira antirrealista da corrente simbolista, Meyerhold se distanciou do seu mentor, Stanislavski, para encontrar as bases estéticas que fundariam sua linguagem teatral peculiar. Assim como seus conterrâneos Annenkov e Eisenstein, Meyerhold empenhou-se em dar ao

ator toda a maestria sobre seu corpo, considerando a expressão física mais importante do que a elocução: daí surge o seu famoso princípio da “biomecânica”, segundo o qual o ator deve ser treinado como um acrobata. Foi isso que o levou a tomar emprestado do circo não apenas seus métodos, mas até mesmo artistas que eram capazes de realizar proezas físicas incomuns para o ator de teatro. Esse interesse pelo aspecto performativo do corpo e pela mecanicidade do homem e de seu meio estava fortemente expresso também nas cenografias de suas obras, cujos dispositivos apresentavam-se como uma espécie de máquina de cena – uma estrutura física, um lugar funcional construído para o fazer teatral. Embora não tenha sido um teórico do campo do espaço cênico, como o foram Appia e Craig, Meyerhold, junto com seus colaboradores cenógrafos, produziu alguns dos objetos cenográficos mais emblemáticas da história do teatro, elevando a ideia da cenografia como elemento constituinte da sintaxe cênica para novos patamares. Em *O magnífico cornudo*, uma de suas criações mais radicais, a complexificação da relação do dispositivo com a encenação oferece um bom exemplo de como a cenografia desse primeiro *performative turn*, após as influências de Appia e de Craig, se afirma como agente performativo, tornando-se um instrumento de escrita cênica.

Para se entender o papel desempenhado pela cenografia no espetáculo, é preciso compreender um pouco da visão de Meyerhold sobre o processo de construção atoral, a estética da encenação e sua relação com o público. Sua ideia de espaço cênico abarcava a organização de todo o ambiente da sala de teatro, incluindo a relação do palco com a plateia. Enquanto Stanislavski insistia na primazia do ator e do palco como foco central, Meyerhold entendia a experiência teatral como uma junção entre o performer e o público, que, por sua vez, deveria sair da sua condição de observador passivo para assumir uma participação de “um ato *corporativo* criativo.” (Meyerhold *apud* Mckinney e Butterworth, 2012, p. 40).⁵⁰ Uma estratégia frequentemente utilizada para esse fim era o avanço da encenação em direção à área do público, de modo a diluir a fronteira entre cena e plateia. Mas é sobretudo em virtude do princípio da biomecânica, uma de suas mais famosas criações, que a cenografia de *O Magnífico Cornudo* vai participar de modo fundamental na sintaxe da cena.

⁵⁰ Todas as citações extraídas desta fonte são traduções minhas a partir do original em inglês.

Assim como a *Uber-marionette* de Craig, o corpo do ator, na biomecânica de Meyerhold, deveria ser uma matéria maleável, calculável e dominável, estando vinculado ao comando externo do diretor, bem como ao próprio domínio consciente do ator. Apenas dessa maneira, o trabalho de construção atoral alcançaria o status de arte, já que a arte, na visão construtivista, deve estar baseada nos princípios científicos de organização da matéria. Na palestra inaugural da primeira demonstração pública dos exercícios de biomecânica, proferida a seus alunos em junho de 1922, Meyerhold destaca os seguintes pontos:

Na arte, nossa preocupação constante é a organização da matéria-prima. O Construtivismo tem forçado o artista a se tornar artista e engenheiro. Arte deve ser baseada em princípios científicos; todo o ato criativo deve ser um processo consciente. [...] O ator deve treinar seu material (o corpo), de modo que seja capaz de executar instantaneamente as tarefas que são ditadas externamente (pelo ator, pelo diretor) (Meyerhold *apud* Braun, 1995, p. 173).⁵¹

Meyerhold ressalta ainda que, além de ser a principal ferramenta para se atingir a expressividade plástica necessária à arte do teatro, o domínio físico do corpo e de seus mecanismos seria também o principal caminho para se alcançar os estados psicológicos e as emoções desejadas:

Todos os estados psicológicos são determinados por processos fisiológicos específicos. Ao corrigir a natureza de seu estado fisicamente, o ator alcança o ponto em que experimenta a excitação que se comunica com o espectador [...]. É essa excitação que é a própria essência da arte do ator: a partir de uma sequência de posições e situações físicas surgem “pontos de excitação” que são carregados de alguma emoção particular. Ao longo deste processo de “despertar as emoções”, o ator observa uma rígida estrutura de pré-requisitos físicos (Ibidem, p. 173).

A partir desses princípios, Meyerhold criou uma série de exercícios destinados a desenvolver a capacidade de controlar o próprio corpo dentro do espaço do palco, trabalhando, assim, as questões mais complexas da técnica de atuação, como os problemas relativos à coordenação de movimento e de fala ou o domínio de emoções. Esses exercícios, muitas vezes, contavam com aparatos físicos imaginários (como um arco e flecha, uma pedra, ou uma adega) destinados a estimular e ou provocar reações específicas no corpo.

⁵¹ Todas as citações extraídas desta fonte são traduções minhas a partir do original em inglês.

Nessa época, de acordo com Braun (1995), Meyerhold estava em contato com os artistas do emergente movimento construtivista, cuja obra despertou o interesse do encenador pelas características mecânicas e estruturais. Nessas “construções”, Meyerhold viu a possibilidade de uma estrutura utilitária e polivalente que poderia ser incorporada aos seus experimentos em torno da biomecânica. Além disso, essa “antiarte” industrial, que parecia ter a praticabilidade como seu único critério (podendo ser facilmente desmontada e erguida em qualquer ambiente), condenava tudo o que era meramente representativo ou decorativo, tornando-se um aliado natural ao repúdio de Meyerhold ao naturalismo e esteticismo. Meyerhold decide então explorar novas vias de criação a partir do cruzamento da engenharia construtivista com as práticas da biomecânica. Assim, com o objetivo de organizar o espaço cênico “como uma forma de montagem ou como um dispositivo para uma determinada ação” (Popova *apud* Rowell e Rudenstine, 1981, p. 293), o cenário de Liubov Popova para *O Magnífico Cornudo* inaugurou o construtivismo russo no teatro.

Especialista em pintura e design, Popova foi uma das principais integrantes do movimento, cujos artistas, entusiasmados pela ciência e interessados em protestar contra a arte “pura” ou de “cavelete”, usavam suas habilidades para “construir” o socialismo. A “máquina de agir” de Popova configurou uma espécie de brinquedo acrobático para zombar das relações de ciúme na paixão burguesa, tema central da peça. Escrita por Fernand Crommelynck, a farsa conta a história de um jovem marido, Bruno, que, de tão apaixonado por sua esposa Stella, tem a convicção de que todo homem da vila a deseja e que ela tem um amante. Na falta de evidências de sua infidelidade (ela é, na verdade, fiel) ele, paradoxalmente, a obriga a se prostituir a cada homem da comunidade, supondo que aquele que se recusasse a fazê-lo seria o seu amante. Ela finalmente implora ao menos atraente de todos os homens da vila, o vaqueiro, para levá-la embora com a condição de que ela pudesse permanecer fiel a ele para sempre.

Originalmente, segundo Braun (1995), Meyerhold havia convidado Medunetsky e os irmãos Stenberg para projetar o cenário, sendo que a ideia de um andaime não figurativo partiu deles. Entretanto, devido a problemas de honorários e de prazo, o trabalho foi entregue a Lyubov Popova, que havia se juntado ao corpo docente da Oficina de Teatro de Meyerhold logo após a famosa exposição construtivista “5 x 5 =

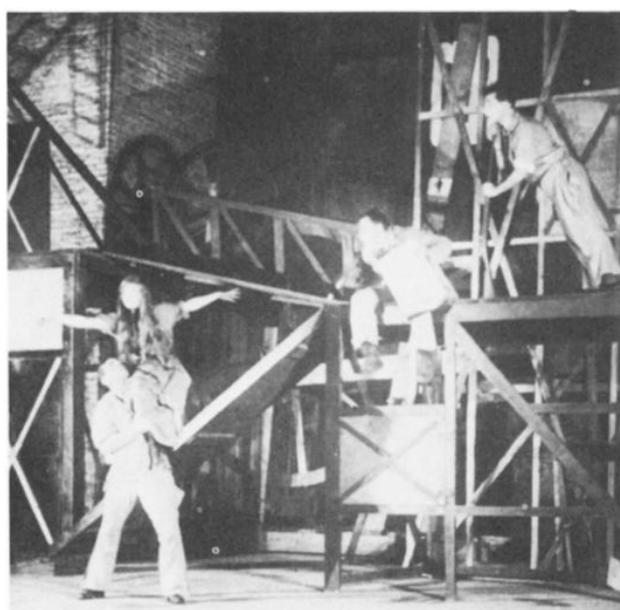
contendo as letras “CR-ML-NCK” e velas de moinho de vento que giravam em velocidades variáveis nos momentos de tensão, como uma espécie de materialização cinética das paixões flutuantes dos personagens. O lado esquerdo, onde estava a plataforma mais alta, representava a fazenda (sugerindo ora o moinho de vento, ora o mecanismo de moagem, ora uma calha para a descarga dos sacos de farinha), enquanto a janela de compensado e a porta superior da plataforma da direita faziam alusão ao quarto de Stella.

A despeito dos atributos semióticos do dispositivo (boa parte da história se passa no moinho da fazenda), o que mais chama a atenção nos seus elementos é a relação ritmicamente estruturada com a cena. A sincronização coletiva dos movimentos foi o resultado direto do ímpeto dinâmico da estrutura. Como observa Worral (1973), o movimento particular dos atores parecia estar estruturalmente moldado pela arquitetura do conjunto, de modo que o padrão individual revelava-se sempre como uma peça integrada ao padrão organizado do todo. Assim, um braço ou uma perna estendida nunca era um gesto isolado, mas um gesto que repetia um padrão presente na arquitetura do dispositivo (figuras 20 e 21):

A rigidez da estrutura confere rigidez ao gesto. Uma postura com os pés colocados de forma estável tende a ser uma representação de um padrão “V” invertido na peça de madeira. A figura individual se encaixa na estrutura literal como uma parte orgânica dela. Assim como a pintura cubista dissolve a estrutura humana no mundo circundante de objetos inanimados, também o lugar do ator dentro e contra a construção coergiza ou discorda dela. Assim, o “sofredor” em termos da ação convencional da peça, Bruno, pode parecer travado na estrutura como numa armadilha, como em um mundo em que não encontrou seu lugar (Worral, 1973, p. 23).⁵²

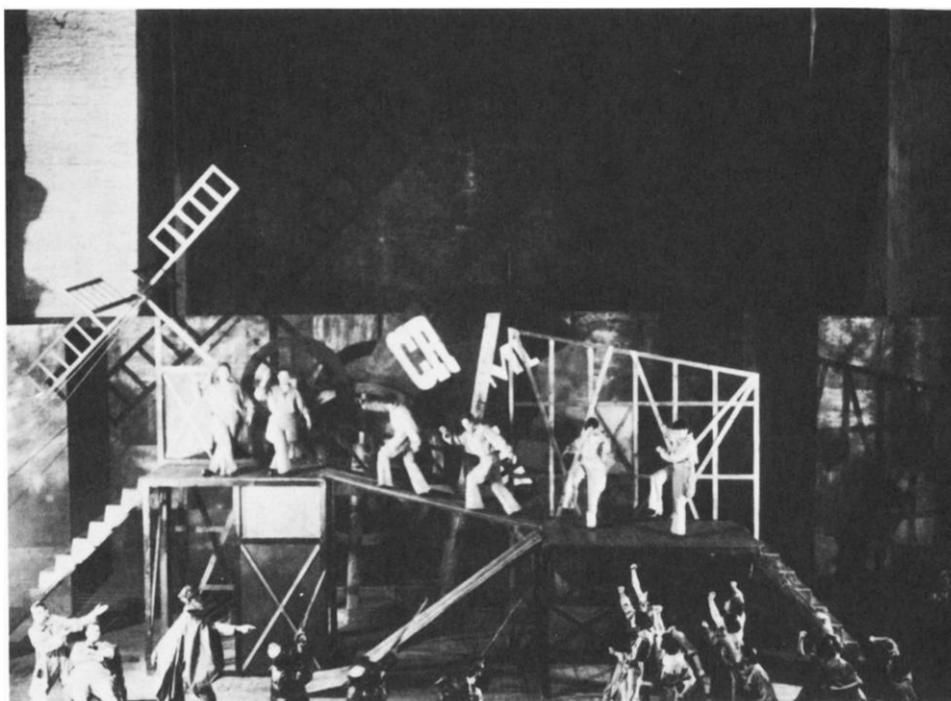
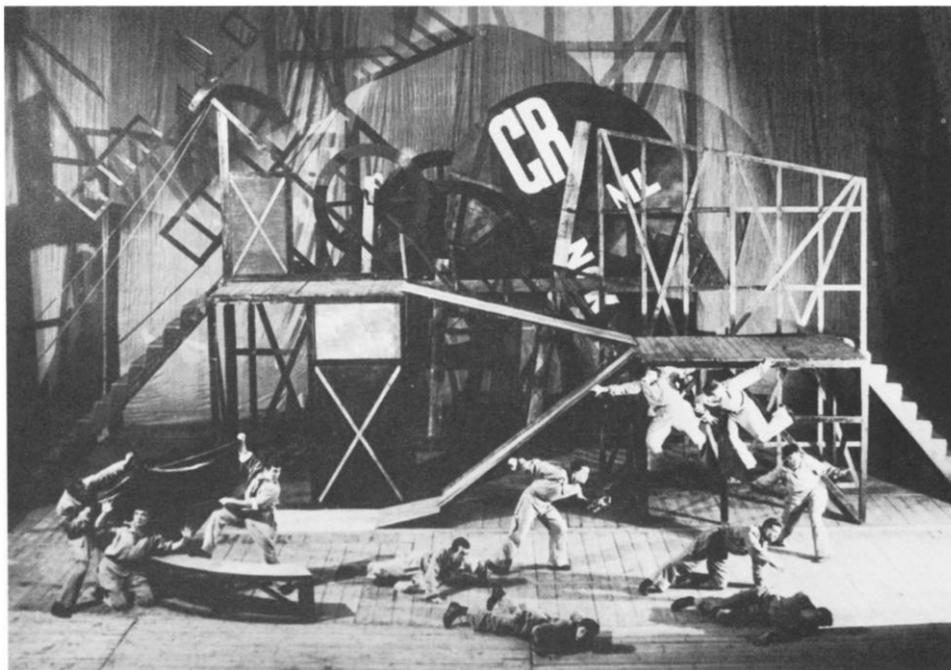
⁵² Todas as citações extraídas desta fonte são traduções minhas a partir do original em inglês.

Figura 20 - Fotos do terceiro ato de *O magnífico Cornudo* – os movimentos dos atores acompanham a arquitetura do dispositivo.



Fonte: Law, 1982.

Figura 21 - Fotos do terceiro ato de *O magnífico Cornudo* – os movimentos dos atores acompanham a arquitetura do dispositivo.



Fonte: Law, 1982.

Trabalhando ora a favor, ora em oposição às ações do drama, a força cinética da estrutura parecia conferir ao dispositivo um grau quase racional de sensibilidade. Isso pode ser verificado em algumas das cenas descritas por Worrall (1973). Ao exhibir sua esposa a seu primo Pierre, enchendo-a de elogios, Bruno percebia uma chama de desejo nos olhos do parente e, apesar de ter ele próprio incitado o desejo,

acabava por esbofetear o primo. Como uma espécie de reação irônica, de deboche, ou como um desdobramento metafórico do efeito do golpe (uma espécie de “ver estrelas”), Meyerhold acionava todas as três rodas da estrutura de uma só vez, fazendo com que o dispositivo, no seu movimento giratório, parecesse estar rindo da ação. Em outros momentos, como nas sequências de *gags* coreografadas, a cenografia se tornava o elemento chave no desencadeamento da ação. Ao deixar o palco, o prefeito da cidade batia no lado esquerdo da porta giratória com o traseiro, fazendo com que o lado direito se voltasse contra Pierre, o primo, jogando-o escorregador abaixo. Ao se virar para se desculpar, o prefeito pressionava involuntariamente o lado direito da porta, fazendo com que o lado esquerdo batesse de cheio no seu rosto, empurrando-o também escorregador abaixo. Worrall comenta ainda a respeito das letras CR ML NCK pintadas no grande disco preto, cuja alusão ao nome de Cromelynck, autor da peça, só se tornava perceptível a partir de alguns movimentos específicos realizados pelos três personagens principais da peça em conjunto com o giro do disco.

Fica claro, a partir das descrições dessas cenas, aquilo que os registros das imagens nos revelam: a “máquina de ação” de Popova se mescla à própria interpretação, tornando-se um dos elementos fundantes da sintaxe cênica. Se o formato inequívoco das pás do moinho sugere o ambiente ficcional evocado pelo texto, seus múltiplos significados só são acessíveis através do processo de uso no curso da ação. A existência da cenografia, enquanto elemento semiótico, enquanto produtor de sentido, passa a depender menos do seu vínculo com a literatura do que da fenomenalidade do seu funcionamento junto ao corpo do ator. Nesse processo de autonomização, o dispositivo se afirma em seu caráter performativo, já que somente através da ação ele é capaz de gerar significado. Além disso, se o curso da ação deu vida ao dispositivo, o próprio dispositivo foi também indutor do curso da ação. Do mesmo modo que a atividade atoral foi determinante para o funcionamento da cenografia no seu trabalho fenomenológico e semiótico, a própria performance do elenco deriva sua plenitude plástica e significante da arquitetura do dispositivo. Os movimentos, o vigor e mesmo as intenções físicas e emocionais dos atores foram, ao menos em parte, fruto da simbiose entre as dinâmicas da biomecânica de Meyerhold e da arquitetura do dispositivo de Popova. É o que constata o próprio encenador ao ressaltar a contribuição da cenógrafa: “Considero meu dever salientar

que o trabalho da professora L S Popova foi importante para a criatividade da performance [...] e que muito da tônica da interpretação foi tirado do conjunto construtivo” (Meyerhold *apud* Braun, 1995, p. 180).

Boa parte do sucesso de *O magnífico cornudo*, segundo Mckinney e Butterworth (2012), estava na tensão entre o texto original e o que foi encenado. A cenografia de Popova foi um dos principais pontos de partida para as imagens metafóricas construídas por Meyerhold, a partir das quais significados poderiam ser criados em conjunto pelos atores e pelo público. Mais do que a radiografia de uma estrutura social de trabalho, ou de uma metáfora dos valores sociais vigentes, o dispositivo de *O Magnífico Cornudo* marcou o público da época justamente por se exibir como aquilo que é: uma máquina de ação cênica, uma espécie de performer mecânico. A originalidade e a qualidade tectônica da cenografia foram particularmente impactantes à época. Uma primeira ausência evidente é a do telão de fundo junto à vestimenta de palco. O que antes contribuía para uma ilusão de tridimensionalidade foi arrancado para revelar uma estrutura tridimensional aberta, concretamente posicionada no espaço diante de uma parede de alvenaria e rodeada pelo elenco e pela equipe técnica. O mundo como ilusão deu lugar a um mundo tangível, uma construção sólida de uma mecanicidade complexa. Mesmo estático, o dispositivo propõe uma realidade: é algo que pode ser perpassado, contornado, escalado e deslizado. Se alguém subir naquilo, corre o risco de se machucar. Percebe-se, logo à primeira vista, que, para lidar com aquela engenhoca, para operá-la, é necessário um treinamento de habilidades específicas. É compreensível, portanto, que o processo de criação tenha dependido tanto da presença do dispositivo como dos próprios atores.

Essa relação simbiótica entre a máquina de ação de Popova e os demais elementos da encenação parece revelar uma das características fundamentais daquilo que pode ser entendido como uma cenografia de caráter performativo: seu potencial como instrumento de *escrita cênica*. Com sua capacidade de afetar, modificar, transformar e interferir na movimentação dos atores, o dispositivo tornou-se uma ferramenta essencial no processo de construção de espetáculo. Além de fornecerem estímulos poderosos para o treinamento da biomecânica, participando de forma determinante no processo de construção atoral, os diversos elementos do dispositivo (rampas, escadas, plataformas, planos, portas, etc.) ofereciam subsídios importantes

para a escrita de um subtexto que existia apenas de forma potencial ou latente. Esse método de criação interativo, em que todos os elementos da encenação se constroem ao longo do processo de ensaio junto aos diferentes colaboradores tornou-se um dos traços de Meyerhold. Com o passar dos anos, de acordo com Baugh (2005), o encenador russo começou a rejeitar a ideia de que uma concepção fechada e detalhada da cenografia deveria ser entregue no início dos ensaios, passando a entendê-la como uma ferramenta criativa que teria a capacidade de transformar e de ser transformada ao longo do processo. Tal entendimento afirma-se como uma das marcas da cenografia moderna, tornando-se recorrente entre os grandes encenadores do século XX, que, a despeito de seus diferentes métodos de trabalho e de suas distâncias estéticas e ideológicas, passaram a utilizar o dispositivo cenográfico como instrumento de escrita cênica, incorporando-o totalmente à estrutura sintática da cena e eventualmente à própria estrutura dramaturgica, conforme veremos a seguir a partir das práticas de Bertolt Brecht e de Tadeuzs Kantor.

2.3.2 A importância do Bühnenbauer na construção da teatralidade brechtiana

A visão de Bertolt Brecht a respeito da importância e da função da cenografia nos seus processos de criação pode ser entendida a partir da ideia do *Bühnenbauer*, termo cunhado no idioma alemão por ele e por Caspar Neher, um de seus principais colaboradores, para se referir ao papel de cenógrafo. Tradicionalmente, a palavra utilizada no alemão para se transmitir a ideia de cenógrafo é *Bühnenbildner*, algo como “pintor de palco”, termo que, para Neher, seria completamente inadequado à realidade concreta e palpável do teatro: “Nenhum outro idioma fala sobre a ‘pintura do palco’. [...] As palavras ‘pintura’ e ‘palco’ são incompatíveis, exceto talvez no ballet. Uma imagem nunca é realista, o palco é sempre realista” (Neher *in* Willet, 1986, p. 75).⁵³ Tanto Brecht quanto Neher entendem que a noção de um “construtor de palco”, conforme expresso no termo *Bühnenbauer* (ou “designer de cena”, numa tradução mais livre), seria mais adequado à prática teatral. Isso porque, como esclarece Baugh, enquanto o *Bühnenbildner* oferece um ponto de vista interpretativo, ou uma visão totalizante e coerente sobre o tópico ou o tema de uma

⁵³ Todas as citações extraídas desta fonte são traduções minhas a partir do original em inglês.

peça, o cenógrafo *Bühnenbauer* estaria condicionado a criar ou construir uma cenografia como um componente integral da dramaturgia de uma peça e que, portanto, deveria ser considerado um ato de performance: como “uma combinação de pensamento e intervenção ativa” (Baugh, 2006, p. 239).⁵⁴

Mas aqui, a ideia de intervenção ativa, ou de construção de palco, conforme sugerido pela expressão *Bühnenbauer*, nada tem a ver com as máquinas de ação criadas pela estética construtivista de Meyerhold no período do teatro revolucionário esquerdista – cujos pilares ideológicos, inclusive, eram rejeitados por Brecht, por considerá-los antirrevolucionários, um tipo de releitura passiva do teatro naturalista burguês revestida de uma inovação plástica (Ibidem). Diferentemente da visualidade mecânica de Meyerhold, o estilo “brechtiano”, que exerceu grande influência na prática da cenografia ocidental, sugere uma economia de imagem, uma estética reduzida que deve muito de sua beleza austera ao uso seletivo de objetos e materiais reais no lugar de algum tipo de efeito elaborado. Materiais como madeira, couro, metal, pigmentos terrosos eram frequentemente utilizados, enquanto objetos e figurinos eram escolhidos criteriosamente, quase como relíquias. O uso de meias paredes, cortinas e equipamentos de iluminação visíveis induziam a valorização de uma teatralidade na qual os espectadores (e neste ponto há uma convergência com a intenção construtivista) estavam sempre conscientes do contexto do teatro.

A ideia do *Bühnenbauer* diz respeito sobretudo à afirmação do aspecto colaborativo como algo inerente à prática teatral. O que interessava a Brecht não era um cenógrafo empenhado em apresentar a ideia de um dispositivo acabado, um “cenário” montado no palco como o ambiente apropriado para o desenvolvimento da ação. Para Brecht, o espírito colaborativo entre escritor, diretor e cenógrafo era central, não apenas para o desenvolvimento de uma estética de palco e de uma prática de trabalho, mas também para o desenvolvimento de sua dramaturgia que, por sua vez, era inseparável de uma filosofia que redefiniu ou “refuncionou” o teatro (Baugh, 2006, p. 241). No coração do seu processo colaborativo estava a habilidade fundamental do diretor, escritor e cenógrafo de trabalharem democraticamente todos os aspectos do teatro sem seguir uma etiqueta de “áreas de responsabilidade” prescritas e estabelecidas por uma tradição da prática profissional. Assim, o

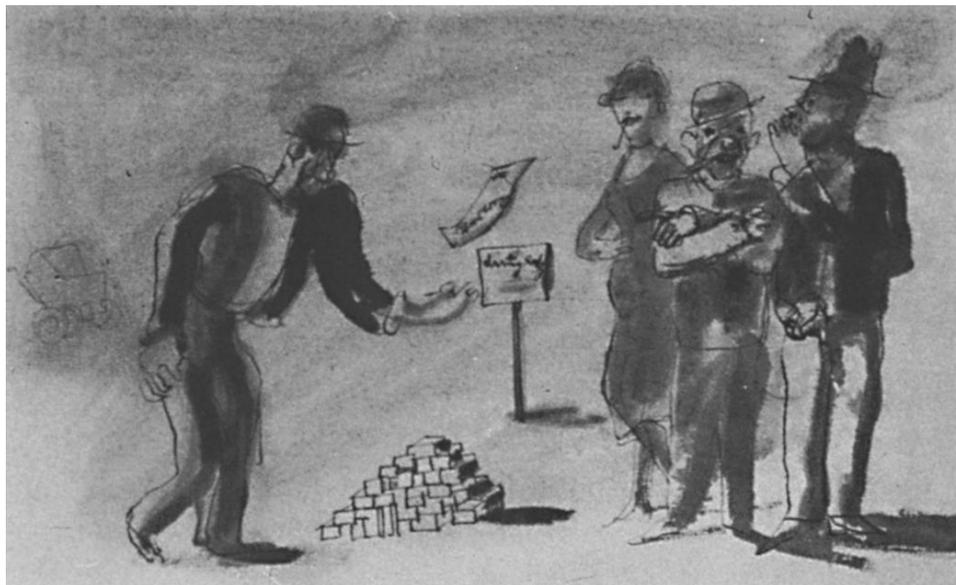
⁵⁴ Todas as citações extraídas desta fonte são traduções minhas a partir do original em inglês.

cenógrafo *Bühnenbauer* seria responsável, junto aos outros membros da equipe de criação, pela construção dos “gestos” teatrais, já que estes envolvem uma complexa combinação entre os variados elementos da performance. Para Brecht, portanto, o trabalho do cenógrafo estava inevitavelmente ligado à presença dos atores na sala de ensaio, já que poderia influenciar e ser influenciado por eles: “É assim que funciona um bom designer de palco [*Bühnenbauer*]. Ora à frente do ator, ora atrás dele, sempre junto dele. Passo a passo, ele constrói a área de cena, tão experimentalmente quanto o ator” (Brecht *apud* Baugh, 2006, p. 242).

Frequentemente, Neher iniciava sua pesquisa através dos personagens, investigando o aspecto humano que dava sustentação ao texto. Mesmo quando Brecht estava no início dos seu processos de criação, seja como autor ou diretor, Neher já produzia alguns esboços de personagens, fornecendo um material precioso para as discussões entre eles e os outros colaboradores, bem como para os próprios atores. Tais esboços não eram propostas para a cenografia ou desenhos de figurinos, mas uma espécie de busca visual para determinados estados de comportamento social que iriam refletir no âmbito espacial, como pode ser verificado no depoimento de Brecht:

Normalmente começamos a ensaiar sem qualquer conhecimento do cenário, e nosso amigo apenas prepara pequenos esboços dos episódios para serem trabalhados (por exemplo, seis pessoas agrupadas em torno de uma mulher da classe trabalhadora que as censura). Talvez, então, descobrimos no texto que existem apenas cinco pessoas, pois nosso amigo não é pedante; mas ele nos mostra o essencial, e um esboço desse tipo é sempre uma pequena e delicada obra de arte. O lugar onde a mulher se sentará, e seu filho e seus convidados, é algo que nós descobrimos juntos quando ele vem para construir o cenário. Às vezes, obtemos seus projetos de antemão, e então ele nos ajuda com agrupamentos e gestos; não raro também com a singularidade dos personagens e a maneira como eles falam. Seu cenário está mergulhado na atmosfera da peça e desperta a ambição do ator de ocupar o seu lugar nele (Brecht *in* Willet, 1986, p. 70).

Figura 22 - Croqui de Caspar Neher para uma peça inacabada de Brecht, *The Breadshop* ("A padaria", em tradução livre), em que se vê a composição dos "gestos" dos personagens



Fonte: Baugh, 2006.

Trabalhando numa lógica de agrupamentos das relações entre personagens, os esboços de Neher tornavam-se uma espécie de *storyboard* que serviria como referência para toda a equipe. Esses agrupamentos, ou arranjos (*Arrangementskizzen*, como eram chamados no original em alemão), não eram apenas um ponto de partida, mas a espinha dorsal de seu método de trabalho. A partir da visualização das formas da ação criadas por esses desenhos, Neher desenvolvia um espaço cênico que, em seu dimensionamento e formato precisos, conseguia expressar fisicamente a "anatomia da ação" (Bablet, 1977, p. 317). Além disso, esses esboços não eram simplesmente a transcrição de um texto dramático para um texto visual como um método de trabalho para o cenógrafo, eles eram uma parte constante da metodologia de ensaio do próprio Brecht, tornando-se um de seus mais importantes instrumentos de trabalho. Se houvesse uma cena em particular, ou um momento particular dentro de uma cena em que não houvesse nenhum esboço, e se Neher por uma casualidade não estivesse lá, então o ensaio poderia ser interrompido, conforme o relato de Egon Monk:

No palco, um grande número de atores [...]. Brecht ensaiou um tanto indecisamente, pediu primeiro a outro de seus assistentes que tentasse bloquear a cena, olhando impotente para os atores no palco, que pareciam igualmente impotentes sobre ele, e então finalmente disse: "Não adianta, teremos que esperar até Cas chegar aqui. (Monk *in* Willet, 1986, p. 109)

Figura 23 - Croquis de Caspar Neher (acima) para *A vida de Galileo* e foto da montagem real no Berliner Ensemble (abaixo). O *Arrangementskizzen* criado pelo cenógrafo orienta a anatomia da ação



Fonte: Bablet, 1977.

Esse método de trabalho, no qual cenógrafo, diretor e elenco se alimentavam mutuamente em seus processos criativos, não se dava apenas no âmbito do desenho. À medida que Neher materializava uma ideia, construindo algum móvel ou selecionando algum objeto, ele os levava até a sala de ensaio para que fossem devidamente testados e experimentados junto aos atores. Esse procedimento era fundamental não apenas para o processo de concepção da cenografia, mas para a

própria construção atoral, já que poderia influenciar, modificar ou transformar a composição do personagem ou, ainda, o desenho de cena. O ajuste das alturas de portas ou dos pés das cadeiras servia para provocar ou estimular a energia física e emocional no palco. Para Brecht, “o cenário tem que brotar do ensaio junto aos agrupamentos, então, na verdade, ele deve ser um ator”. (Brecht *in* Willet, 1964, p. 233). O depoimento de Brecht a respeito do método de trabalho de Neher ilustra bem essa relação:

Com que cuidado ele seleciona uma cadeira, e com que critério ele a coloca! E isso tudo ajuda na atuação. Uma cadeira terá pernas curtas, e a altura da mesa também será calculada, para que quem coma ali tenha de adotar uma atitude bastante específica, e a conversa dessas pessoas que se curvam mais do que o normal ao comerem adquire um caráter particular, o que torna o episódio mais claro. E quantos efeitos são possíveis com suas portas de diferentes alturas! (Brecht *in* Willet, 1986, p. 70).

O estreito processo colaborativo entre Brecht e Neher, bem como entre Brecht e seus outros cenógrafos, teve grande impacto em toda estética brechtiana, ajudando a consolidar inclusive os pilares filosóficos de sua dramaturgia. Brecht pretendia, nos seus trabalhos, tornar as pessoas conscientes do mundo e das possibilidades que elas tinham de mudá-lo. Era crucial, no seu ensejo de mudança política, que as coisas fossem vistas como são na realidade. Assim, na contramão da função absorviva e ilusionista do drama, a principal tarefa do teatro, para Brecht, era “a exposição da história” (Brecht *apud* Bablet, 1977, p. 315), que deveria ser contada através dos meios apropriados de “distanciamento” para que o espectador visse de forma objetiva sua realidade social. Um dos principais veículos desse “distanciamento” era o próprio espaço cênico, que, mesmo assumindo uma função narrativa, deveria confrontar o espectador com a realidade do evento teatral. Avesso à estética ilusionista, Brecht entendia que a cenografia deveria estar fundamentalmente ligada ao princípio do distanciamento:

Diversos cenógrafos pensam que alcançaram seu objetivo quando você puder olhar para o palco e acreditar que está em um lugar real na vida real. O que eles deveriam estar fazendo em vez disso é fazer você acreditar que está em um bom teatro. Ou melhor, eles devem fazer você acreditar que você está em um teatro quando você está, na realidade, em um lugar real na vida real. No teatro, é onde você deve aprender uma maneira particular de ver as coisas – uma atitude crítica e atenta aos eventos (Brecht *in* Willet, 1986, p. 99).

Muito dos procedimentos de distanciamento através da cenografia, que se tornaram uma marca da estética brechtiana, nasceram da parceria com Neher. Na segunda montagem de *Antígona*, por exemplo, foi o cenógrafo quem sugeriu colocar os atores sentados no palco à vista do público, mesmo fora de cena, de modo a quebrar a ilusão do trabalho atoral:

Brecht estava tentando se livrar de todo o tecido mitológico e religioso, acreditando que tal cirurgia não prejudicaria nem o grande poema nem as velhas lendas populares nas quais a peça se baseia. Assim, eu coloquei os atores à vista do público e dei a eles apenas uma pequena área de atuação entre os antigos postos de guerra para mostrar como os personagens do poema se comportavam. A mesma consideração nos levou a acabar com a cortina, cuja única função é dar ao palco a qualidade de “segredo”, “magia”, “super-realidade” que pode ser dispensada uma vez que a atuação não é ilusória.” [...] (Neher *in* Willet, 1986, p. 66).

Todo o arranjo do espaço cênico de *Antígona* trabalhava segundo o princípio do distanciamento, criando uma fricção entre o ambiente ficcional e a realidade cênica. Os longos bancos, nos quais os atores se sentavam a espera de sua deixa, ficavam visíveis em frente à área de atuação, formada por um semicírculo delimitado por quatro estacas com crânios de cavalos suspensos e por telas cobertas com matizes de cores avermelhadas. Entre essas telas havia uma abertura, onde o toca-discos era operado visivelmente e de onde os atores faziam suas saídas de cena. No primeiro plano à esquerda havia uma estante para adereços – máscaras bacchicas, coroa de louros feita de cobre, tigela de milho, jarro de arame, etc. Para o prólogo, uma parede branca com uma porta e um armário acoplados a ela descia por um sistema de cordas aparente. No começo do espetáculo, um letreiro de madeira com a marcação do tempo e do lugar era abaixada acima da parede. Assim, do mesmo modo que a visão do personagem se desconstruía através da permanência dos atores em cena aberta, todo o aparato do dispositivo cenográfico se revelava na sua fenomenalidade, rompendo a camada ficcional. Trabalhando nos limites da representação, Brecht convocava a imaginação do espectador a apreender os diferentes sentidos da materialidade da cena, num processo de distanciamento através do qual o ator e a cenografia lembram continuamente o espectador que ele está no teatro, configurando aquilo que Barthes chamou de “teatro da teatralidade” (*apud* Sarrazac, 2013, p. 63).

Figura 24 - Croqui de Caspar Neher para o prólogo de *Antígona*



Fonte: Willet, 1986.

Figura 25 - Foto de *Antígona* em que se vê os atores sentados à vista do público.



Fonte: Willet, 1986.

Os procedimentos de distanciamento propostos por Neher tornaram-se comuns na estética brechtiana, sendo incorporados à própria dramaturgia. Um deles é a divisão do palco com sistema de andaimes até meia altura: um tipo de dispositivo no qual uma sala, um quintal ou local de trabalho era construído até a meia altura do palco, enquanto outro ambiente surgia projetado ou pintado atrás, mudando a cada cena ou permanecendo ao longo da peça. Segundo Brecht, “tal arranjo naturalmente dá

profundidade à história enquanto atua como um lembrete contínuo para o público que o cenógrafo construiu um cenário: o que ele vê é apresentado de forma diferente do mundo fora do teatro” (Brecht *in* Willet, 1986, p. 72). Além de se exibir na autenticidade da sua materialidade (princípio fundamental da estética brechtiana), o sistema de andaimes, segundo Brecht, era bastante flexível, oferecendo inúmeras possibilidades narrativas, estéticas e estimulando a própria performance dos atores:

Este método, apesar de toda a sua flexibilidade, é apenas um entre os muitos que ele [Neher] usa; suas configurações são tão diferentes umas das outras quanto as próprias peças. A impressão básica é de andaimes de construção leve, facilmente transformados e belos, que promovem a atuação e ajudam a contar a história da noite fluentemente. (Ibidem, p. 72)

O uso dos recursos de projeção foram também bastante comuns na fase de Brecht com Neher, especialmente na década de 1920. Neher propunha a inserção de títulos e textos combinados com outros elementos cênicos, enquanto desenhos eram projetados na frente das cenas que se desenrolavam no palco, de modo a expandir o quadro e o escopo da ação e criar uma realidade autônoma, ainda que com os mesmos valores expostos no texto. Segundo Bablet (1977, p. 324), as projeções serviam como um obstáculo à passividade do espectador, impedindo-o de se identificar com os personagens da peça. Além disso, como esclarece o próprio Brecht, a camada textual inserida na cenografia era particularmente eficaz na tarefa de despertar no espectador um pensamento crítico:

Em tempos em que uma parte da humanidade está confusa, muitas vezes o pensamento se tornar visível pode ajudar. Portanto, o palco precisa fornecer indicações da necessidade de pensar.

É aqui que entra a literarização do palco. Provérbios, fotografias e imagens cercam as ações do personagem [...]. Títulos para prefixar as cenas de modo que o espectador possa passar de “o que” para “como”; projeções que contrastam com os eventos no palco; [...] todas essas coisas irão gerar essa atitude de observação realista, que é tão essencial em um mundo de confusão deliberada de conceitos, de falsificação consciente e inconsciente de sentimentos (Brecht *in* Willet, 1986, p. 72).

Outra herança da parceria com Neher que também se tornou uma marca da estética brechtiana foi o uso de objetos e adereços reais, capazes de sugerir uma vida além do palco. Brecht explica que “muitos dos adereços são peças de museu. Esses pequenos objetos que ele [Neher] coloca nas mãos dos atores – armas,

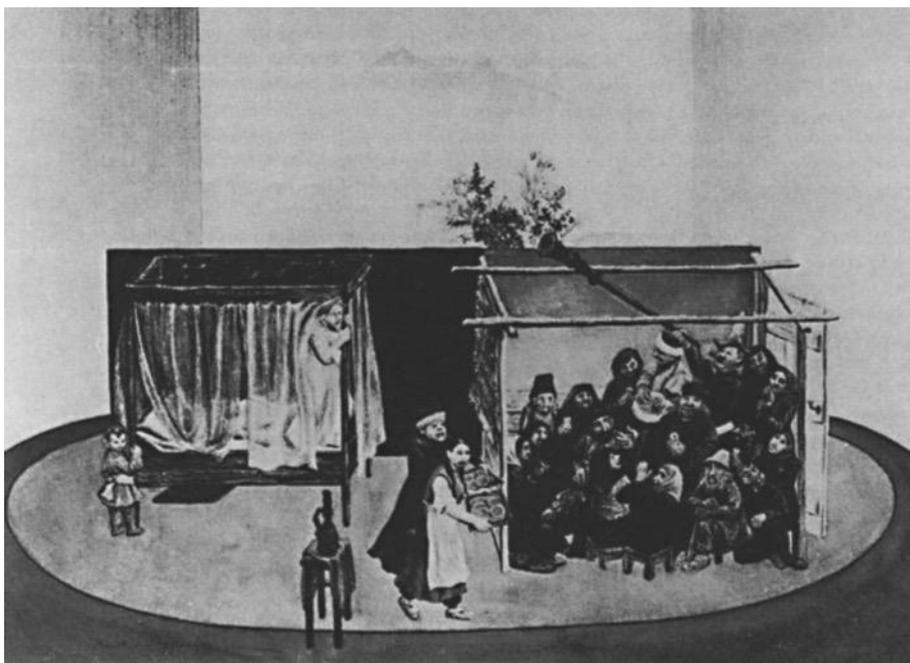
instrumentos, bolsas, talheres etc. – são sempre autênticos e passarão pela inspeção mais minuciosa” (Brecht *in* Willet, 1986, p. 71). Tanto Brecht quanto Neher reconheciam que a beleza e a potência de objetos autênticos no palco (cujas presenças, através de sua aparência, “relatavam” as condições de seu uso, implicando uma certa “sociologia” de valores⁵⁵ (Baugh, 2006, p. 244)) eram capazes de afetar não apenas a fruição espetacular como a própria performance dos atores, interferindo nos seus *gestus*. Além disso, ao envolverem a cena numa rede de detalhes, esses objetos ampliavam significativamente a espessura da camada semiótica, cumprindo uma função narrativa particularmente importante na estética brechtiana, cuja essência, como bem observado por Barthes, encontra sua força nos detalhes: “é porque o teatro de Brecht é um teatro de significado que seu detalhe é tão importante” (Barthes, 1967, p. 44).⁵⁶

A parceria de Brecht com Neher consolidou não apenas uma estética teatral vigorosa, abarcando cenografia, encenação e dramaturgia, como também todo um método de trabalho que se perpetuou junto aos outros dois grandes colaboradores *Bühnenbauer* de Brecht: Teo Otto, cujas contribuições decisivas ocorreram sobretudo no período de criação de *Mãe Coragem*, e Karl von Appen, que se tornou o principal pilar do Berliner Ensemble nas questões da cenografia. Assim como Neher, e posteriormente Otto, von Appen estava constantemente na sala de ensaio, produzindo os esboços dos arranjos de atores que se convertiam nos *storyboards* do movimento das peças: “Arranjos [*Arrangementskizzen*] fixam o movimento no palco. Eles determinam a posição dos grupos e decidem como eles são alterados. É sua tarefa elucidar o enredo. Encontrar arranjos deve ser o ponto de partida de qualquer trabalho de ensaio” (Von Appen *apud* Baugh, 2006, p. 246). Para von Appen, o método de trabalho do *Bühnenbauer*, próximo à ideia “construtor de cenas”, tinha ligação direta com a dramaturgia de Brecht: “Na minha opinião, um esboço de arranjo é parte integrante da dramaturgia ótica e deve formar a base de todo o processo de trabalho. Começo tentando narrar uma peça oticamente, e é só depois disso que a modelagem do ambiente do ator começa” (Von Appen *apud* Baugh, 2006, p. 247).

⁵⁵ Abordarei o tema do uso de objetos em cena pela lente das ciências sociais no terceiro capítulo, quando desenvolverei a ideia da capacidade de afecção dos elementos do dispositivo cênico através da sua presença metafísica.

⁵⁶ Todas as citações extraídas desta fonte são traduções minhas a partir do original em inglês.

Figura 26 - Arrangementskizzen de Karl von Appen para Um círculo de giz caucasiano.



Seus croquis serviam de inspiração para a concepção da encenação.

Fonte: Baugh, 2006.

O aparecimento do vocábulo “arranjo” como um termo chave na metodologia de trabalho do *Bühnenbauer* nos remete novamente à questão do “performer arranjador”, tema lançado inicialmente nas discussões junto às artes visuais e reexaminado neste capítulo junto à prática cenográfica de Craig. As novas pistas que aparecem aqui suscitam algumas breve reflexões: estando a noção de “arranjo” fortemente associada à prática do cenógrafo *Bühnenbauer*, poderíamos então supor que o “performer arranjador” seria um *Bühnenbauer*, ou seja, um cenógrafo “construtor de cena”? Partindo desse pressuposto, se tomarmos a afirmação de von Appen de que “um esboço de arranjo é parte integrante da dramaturgia ótica e deve formar a base de todo o processo de trabalho”, poderíamos ligar o trabalho do “performer arranjador” à noção de dramaturgia? Apenas o cenógrafo *Bühnenbauer*, que trabalha num intenso processo colaborativo junto ao encenador e ao dramaturgo, poderia ser considerado um “performer arranjador”? Novamente, deixarei esse tema em aberto, entendendo que sua elucidação ganhará corpo a partir de novas informações e de outras análises ainda a serem desenvolvidas.

Os relatos de von Appel, Neher e do próprio Brecht nos conduzem a algumas importantes constatações levantadas por Baugh (2006). Para o pesquisador, a relação indissociável entre os processos criativos de Brecht e os de seus

colaboradores *Bühnenbauer* não era apenas uma relação de dependência entre um diretor e seu cenógrafo, mas o próprio entrelaçamento da prática da cenografia com a prática da dramaturgia. À medida que o texto da peça emergia, novas camadas de sentido eram tramadas a partir dos confrontos entre atores e matéria cênica, de modo que o texto literário se entrelaçava ao texto espaço-visual da performance. Diferentemente de uma fusão harmônica entre atores, texto e cenografia, esse entrelaçamento operava pela ordem do contraste, num processo em que os diferentes fragmentos de realidade trabalhavam em paralelo com outros elementos do palco – procedimento nomeado por Brecht como “separação dos elementos” (*in* Willet, 1964, p. 37). A ideia era que cada aspecto do palco operasse independentemente de modo a comentar, ressaltar ou problematizar os outros elementos da cena. Assim, as diferentes estratégias de distanciamento através da cenografia, bem como o uso de letreiros, títulos, provérbios ou as imagens projetadas em cena trabalhavam numa certa lógica do contraponto, tornando-se elementos que “adotam certa atitude em relação aos eventos no palco” (Mckinney e Butterworth, 2012, p. 51), como, por exemplo, quando um personagem real sentava-se em frente ao mesmo personagem desenhado por Neher. Por isso, Brecht considerava a cenografia tão essencial para o desencadeamento da dramaturgia quanto os personagens, acreditando que ela deveria se desenvolver no desenrolar da peça de modo a desenhar o seu próprio arco dramático: “Na escala de tempo, o cenário deve claramente se intensificar; deve ter seu próprio clímax e uma salva especial de aplausos” (Brecht *in* Willet, 1964, p. 233).

Mais do que adicionar o elemento tridimensional à literatura, o método de trabalho do *Bühnenbauer* revela alguns novos paradigmas da cenografia do século XX. Craig, Appia e Meyerhold haviam conferido ao espaço cênico o poder de gerar significado através da autonomização da presença do dispositivo: liberta de uma função meramente descritiva do texto, a cenografia desses encenadores produzia sentido através da sua interação ativa com a cena, oferecendo novas possibilidades de entendimento da dramaturgia para além do domínio do texto verbal. Entretanto, esses encenadores, via de regra, trabalhavam a partir de dramaturgias prontas, encenando textos escritos anteriormente ao processo de montagem. Brecht, junto a seus colaboradores *Bühnenbauer*, não apenas consolida o status do espaço cênico como agente performativo, incorporando-o ao processo de escrita cênica (ou de

escrita da cena), como passa a adotá-lo como instrumento de construção da própria dramaturgia, prática preconizada por Craig apenas em teoria. Ao elaborar seus experimentos em colaboração ininterrupta com ator e cenógrafo, Brecht, na condição de dramaturgo, incorporava as diversas soluções espaciais e visuais do dispositivo ao eixo da própria dramaturgia. Assim, além de instrumento de *escrita cênica*, operando na dimensão espetacular, o dispositivo brechtiano, através do método do *Bühnenbauer*, tornava-se também um instrumento de *escrita dramaturgica*, gerando um texto de múltiplas camadas e pontos de vista, um complexo entrelaçamento de imagens, palavras e *gestus* que demandava um tipo de atenção e participação ativa do espectador.

Entretanto, como bem destacado por Baugh (2006), o método de trabalho de Brecht com seus *Bühnenbauer* esbarra num problema teórico: se de fato o dispositivo cenográfico é tão central para o teatro de Brecht quanto o texto escrito, então certamente a cenografia original deveria ser dotada de um status “textual” similar. A literatura dramática, na condição de um registro textual impresso, adquire uma sobrevida, ainda que incompleta, após a experiência teatral. Mas e a cenografia, com sua realidade material de palco? Como torná-la parte integrante da obra dramaturgica? Consciente do problema, Brecht propõe a ideia de “modelo” como uma estratégia para tentar garantir a permanência de todos os aspectos de uma peça nas suas outras montagens. A ideia surge durante o processo de criação da *Ópera dos três vinténs*, em 1928, quando Brecht começou a perceber que, se a cenografia oferece uma camada de ação e de significado que é parte integrante do sentido geral da peça, então, teoricamente, cortá-la de montagens futuras poderia ser tão prejudicial quanto omitir partes do diálogo ou das partituras das músicas. Mas foi apenas em *Mãe Coragem*, de 1949, que Brecht efetivamente oferece tal solução (mesmo reconhecendo os problemas teóricos que a cercavam), lançando um “modelo” de montagem da obra, o *Courage-Modell* – uma versão da dramaturgia que contemplava descrições, imagens e orientações da cenografia e de outros aspectos da produção com um nível de detalhes muito maior do que o tradicional formato de rubricas:

E os modelos serão mal utilizados por aqueles que os aceitam e não aprenderam a lidar com eles. Destinados a facilitar as coisas, eles não são fáceis de usar. Além disso, eles não são feitos para excluir o pensamento, mas para inspirar pensamento; eles não são feitos para

substituir a criatividade artística, mas para incitá-la. (Brecht *apud* Baugh, 2005, p. 80).

A tentativa de Brecht, através da ideia de “modelo”, de incorporar a cenografia e os outros elementos da encenação à estrutura da sua dramaturgia não é apenas o reflexo do seu método de trabalho junto aos colaboradores *Bühnenbauer*, mas a afirmação de um tipo de teatralidade que se tornará frequente nas práticas pós-modernas e contemporâneas. Com suas estratégias de distanciamento vinculadas a certos ideais filosóficos e políticos, o “teatro da teatralidade” de Brecht encontrou na cenografia um aliado fundamental e transferiu a noção de dramaturgia de dentro do texto literário e da sua lógica interna para um processo de fruição espetacular através do qual a matéria cênica adquire seu pleno significado apenas no seu encontro com o público, ressaltando o caráter performativo da experiência teatral. Através de diferentes estratégias e movidas por diferentes propósitos, as práticas teatrais contemporâneas e pós-modernas caminham para essa direção ao adotar os elementos espaciais e visuais como fonte de indução da própria dramaturgia, através de métodos de trabalho nos quais a matéria cênica espetacular, ou o *Opsis*, se entrelaça de maneira indissociável ao próprio sentido do texto, ou ao *Mythos*. Assim, além de participar da *sintaxe cênica* do espetáculo, como ocorria nas primeiras vanguardas do século XX, a prática cenográfica que se estabelece a partir do segundo *Performative Turn*, em certa medida, redimensiona a ideia do *Bühnenbauer*, transformando o dispositivo num elemento constituinte (e, por vezes, no elemento central) da própria *sintaxe dramatúrgica*, como veremos a seguir na abordagem da obra de Tadeusz Kantor.

2.3.3 Em direção a uma plástica pós-dramática: a dramaturgia visual no teatro de Tadeusz Kantor

A obra de Tadeusz Kantor (1915 – 1990) tem como eixo a conciliação entre realidade e arte através do teatro. Cenógrafo, pintor, dramaturgo, diretor, ator e performer, criador de *happenings* e embalagens, além de um inquietante pensador e teórico, Kantor foi um dos precursores no processo de expansão da teatralidade em direção a uma arte híbrida cujos elementos (texto, atores, cenografia, etc.) se fundem nos processos de anexação do real à experiência estética. Nesses processos, desprovidos de um desejo da ilusão cênica ou das estratégias

tradicionais do drama, Kantor reestabelece as relações entre a matéria textual e a matéria cênica, desestabilizando o protagonismo dos dois pilares historicamente centrais no teatro: o texto e o ator. Bebendo nas fontes das vanguardas das artes visuais e do teatro do século XX, Kantor redefine as noções de cenografia e de dramaturgia, implodindo as fronteiras entre diferentes linguagens e selando as estratégias de contaminações que marcariam o segundo *Performative Turn* e que se projetariam na arte contemporânea.

Essa redefinição dos papéis da cenografia e da dramaturgia em Kantor deve-se fundamentalmente a um novo grau de autonomização dos diferentes elementos cênicos, cujas presenças tornam-se libertas da função narrativa e efabuladora da literatura. Para Kantor, os componentes da encenação são instâncias autônomas que devem trabalhar num jogo de contraposições e colagens que resultará numa soma de significações. É a partir desse procedimento que a cenografia de Kantor ganha grande destaque, tornando-se uma de suas principais ferramentas na construção de uma estrutura que não tem mais o texto como eixo dominante. Tanto a cenografia quanto o texto podem apresentar-se como uma síntese da realidade com a qual se deve encenar. Nesse sentido, como nota Silvia Fernandes (2016, p.113), o dramaturgo torna-se um parceiro com quem se joga, e não o autor de uma peça a ser montada e representada com a maior fidelidade possível: “Eu não represento Witkiewicz, eu represento com Witkiewicz”, diz Kantor (*apud* Fernandes, 2016, p.113), referindo-se a um dos dramaturgos que mais encenou. Se Brecht, a partir do seu método de trabalho com seus colaboradores *Bühnenbauer*, sugeriu a ideia dos “modelos” como uma forma de incorporar os elementos espaço-visuais ao texto, garantindo assim a plenitude de sua dramaturgia nas montagens futuras, Kantor introduz uma nova lógica, na qual os elementos espaço-visuais assumem uma posição ainda mais central, já que a ideia de dramaturgia aparece associada à própria performance. Desenvolvidos como um complexo processo de agenciamento entre os vários elementos da cena, os textos de Kantor, escritos durante os ensaios e as apresentações, quando publicados, assemelham-se a roteiros de performance inusitados, afirmando-se como um dos precursores dos *performance text* (Fernandes, 2016, p. 113). Ou seja, em Kantor, os elementos espaço-visuais não têm como finalidade oferecer novas camadas de significação ao texto, já que eles são o próprio texto.

A importância dos elementos visuais no teatro de Kantor está estreitamente ligada à sua trajetória. Ele estudou pintura e cenografia nos anos 1930 em Kracóvia, na Polônia, tendo realizado diversos experimentos no campo das artes plásticas e atuado também como cenógrafo para outros diretores. Na condição de um artista visual, seu olhar para o teatro interessava-se pelo ambiente da encenação, focando a organização do espaço e a natureza das coisas que ocupam esse espaço. Esse olhar determinou os princípios fundamentais de um teatro que se notabilizou pela capacidade de revelação da realidade através da evocação de imagens tão fascinantes quanto perturbadoras. Associada às vivências de opressão e conflito que marcaram sua infância no período entreguerras, sua estética peculiar demorou alguns anos para se sedimentar. Nos seus trabalhos iniciais, ainda profundamente influenciado por Kasimir Malevich, Wassily Kandinsky e Oskar Schlemmer, Kantor experimentou o uso de formas puras e abstratas como um meio de transcender a realidade cotidiana e revelar algumas camadas submersas da verdade (McKinney, 2012, p. 60).

Foi apenas durante a criação de *O retorno de Ulisses*, de Wyspiański, que Kantor percebeu que os princípios estéticos da arte modernista e abstrata não eram o meio adequado para se expressar os horrores da guerra e começou a trabalhar em direção a uma filosofia estética que adotava objetos sem valor e sem uso, ou ações e situações banais e prosaicas como meios de libertar a imaginação e transformar a percepção da plateia. *O retorno de Ulisses* estreia em junho de 1944 num apartamento parcialmente destruído pela guerra. Imaginando Ulisses como um soldado alemão numa sala de espera de uma estação em Kracóvia, Kantor transforma aquele ambiente decrépito no principal elo de ligação entre o herói mitológico e a realidade contemporânea da guerra. A descrição de Kantor de como ele concebeu os detalhes do ambiente já indica como a escolha do espaço foi determinante para a dramaturgia:

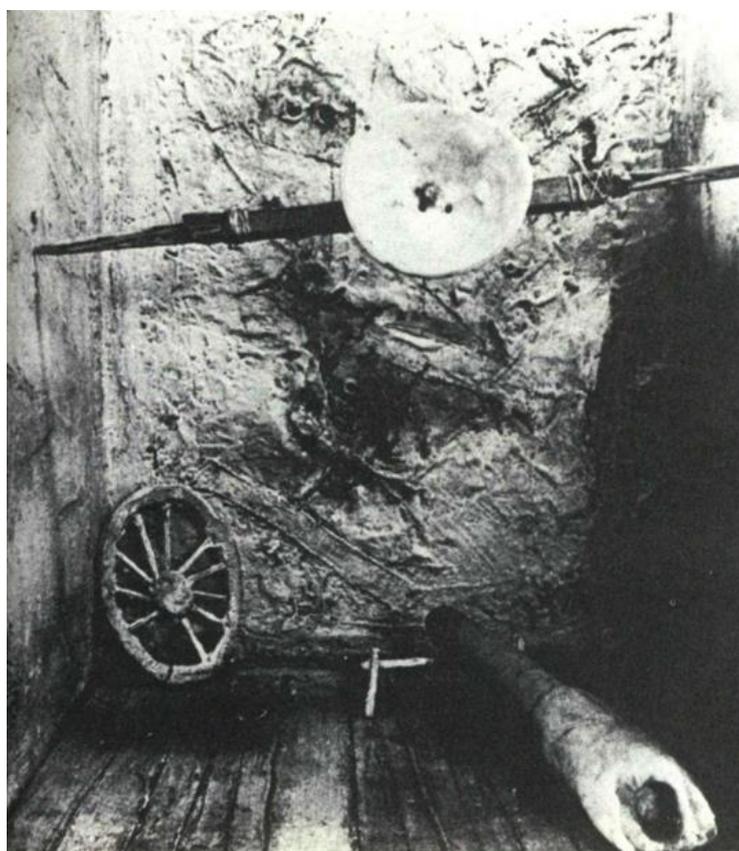
Houve uma guerra e havia milhares desses quartos. Todos pareciam iguais: tijolos nus apareciam atrás de camadas de tinta descascadas, placas de gesso penduradas no teto, ladrilhos faltando no piso [...], detritos estavam espalhados ao redor, pranchas remanescentes do convés de um barco à vela estavam jogadas no horizonte daquela decoração decadente, um cano de arma repousava sobre uma pilha de sucata de ferro, um alto-falante militar estava pendurado em uma corda de metal enferrujada. A figura curvada de um soldado usando um capacete e um sobretudo desbotado estava encostada na

parede. Nesse dia, 6 de junho de 1944, ele se tornou parte dessa sala (Kantor, 1993, p. 147).⁵⁷

Os objetos que compunham a sala foram encontrados na zona de guerra por Kantor e pelo elenco: uma roda de carroça suja de barro, uma peça de madeira em decomposição, um andaime coberto de gesso, um banco de cozinha, um canhão, uma viga semidestruída. Segundo o depoimento de Wieslaw Borowski, artista e performer que participou do trabalho, não havia um planejamento de composição do espaço, sendo que o próprio ato de achar, escolher e trazer esses objetos para o ambiente era considerado uma parte importante do processo:

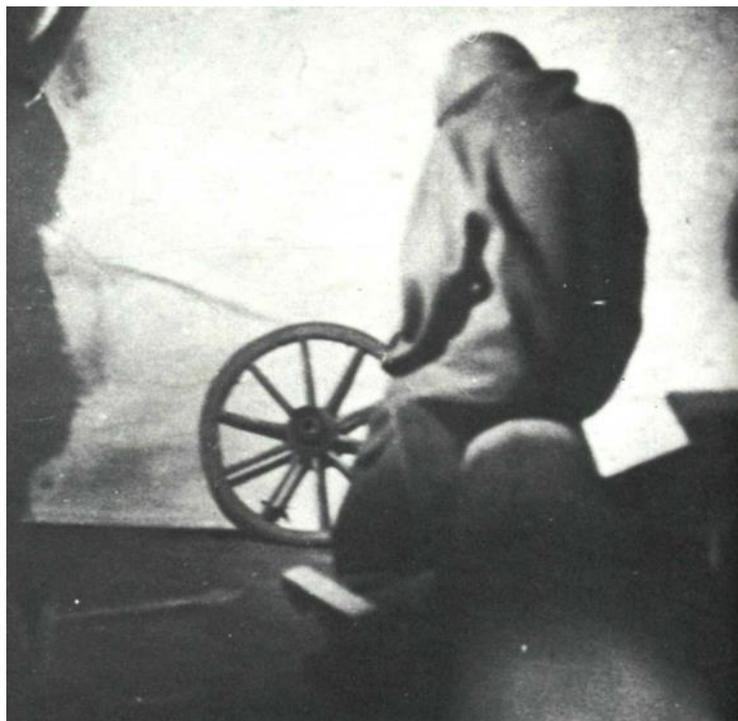
Todos os membros do grupo contribuíam com tudo que podiam encontrar. Não havia um conceito prévio de como aquele ambiente deveria ficar. Quando a sala ficou cheia de objetos, o texto da peça perdeu sua importância. O que era importante era a construção daquele ambiente e a ação de encontrar, escolher e trazer esses objetos (Borowski *apud* Klossowicz, 1986, p. 100).⁵⁸

Figura 27 - Objetos encontrados na zona de guerra compõem a ambientação de *O retorno de Ulisses*



⁵⁷ Todas as citações extraídas desta fonte são traduções minhas a partir do original em inglês.

⁵⁸ Todas as citações extraídas desta fonte são traduções minhas a partir do original em inglês.



Fonte: Klossowicz, 1986.

Desprovidos de seu propósito normativo do cotidiano e prestes a serem descartados, esses objetos carregavam consigo a expressão dos horrores da guerra, intensificando a carga de realidade de um espaço que, como eles, não era mais funcional. Kantor enxergava na inutilidade do objeto, na sua pulsão de morte latente, um poder específico de afeição:

Era um objeto POBRE, incapaz de realizar qualquer função na vida, um objeto prestes a ser descartado.

Um objeto que foi desprovido de uma função de vida que iria salvá-lo.

Um objeto que foi despojado, sem função, é um objeto que foi removido.

Um objeto que faria alguém sentir pena e afeição.

Esse era o objeto que era completamente diferente daquele outro objeto [anterior]:

Uma roda de carroça suja de lama;

Uma tábua de madeira deteriorada;

Um andaime salpicado de gesso;

Um alto-falante decrépito arrancando o ar com anúncios de guerra estridentes;

Uma cadeira de cozinha. . . . (Kantor, 1993, p. 211)

Uma vez confrontado com a cena, o objeto, com sua capacidade de afecção, revelaria uma extraordinária natureza performativa, desempenhando, como se fosse a primeira vez, sua própria função. Aos olhos de Kantor, quando foi colocado no espaço,

Este objeto estava vazio.

Tinha que justificar seu ser para si e não para o ambiente que lhe era estranho.

[Ao fazer isso, o objeto] revelou sua própria existência.

E quando sua função foi imposta, esse ato foi visto como se estivesse acontecendo pela primeira vez desde o momento da criação.

Em *O Retorno de Ulisses*, Penelope, sentada em uma cadeira de cozinha, realizou o ato de estar “sentada” como um ato humano acontecendo pela primeira vez. O objeto [físico] adquiriu sua função histórica, filosófica e artística!

O objeto [físico] deixou de ser apenas um acessório de palco e se tornou o concorrente do ator. (Kantor, 1993, p. 211)

Esse encontro dos objetos com aquele espaço decrépito e com os corpos inquietos dos performers produzia uma espécie de dialética ética e estética. Inseridos na encenação, aqueles pedaços de realidade geravam uma cadência de afecções e ressignificações capaz de resgatar suas identidades desfiguradas pela guerra. A exposição em cena não era só estética, mas um procedimento ético – uma forma de recuperação da essência daqueles seres que estavam na guerra, mas não eram da guerra. Kantor demonstra que o ato de sentar-se faz com que Penelope recupere um estado emocional perdido (no humano), ao mesmo tempo em que resgata tanto sua identidade originária quanto a do próprio objeto. Um resgate mútuo, no qual corpo e objeto, conjuntamente, redefinem os seus sentidos. Para Michal Kobiálka, o artista parecia sugerir que, diante da propagação da guerra, era preciso abandonar a atitude contemplativa em relação aos objetos, tal como proposto por Marcel Duchamp, pelo movimento Dada e pelo Surrealismo, para se despertar um estado de inquietação e de consciência crítica em relação a um determinado fragmento vivo de realidade (Kobiálka *in* Kantor, 1993).

O campo de experiências que se abre a partir de *O Retorno de Ulisses* sedimenta alguns dos princípios estéticos e filosóficos de Kantor que o colocariam à frente de grandes paradigmas do teatro pós-moderno e contemporâneo relativos às questões

do espaço cênico. Além da apropriação de objetos retirados do real, a anexação de espaços não previstos para a ação do teatro marcariam a obra do artista, procedimentos precursores de práticas assíduas da cena artística de hoje, como a instalação de arte ou as ocupações *site specific*. A rejeição à ilusão promovida pela tradicional estrutura da caixa cênica faz parte de uma postura revolucionária que o levaria a realizar seus experimentos em lugares insuspeitados como armazéns, vestiários e espaços públicos. Kantor substitui a moldura da caixa cênica que marca a separação palco-plateia pela eloquência estética e significativa de arranjos de elementos imersos num espaço compartilhado entre público e os atores, conforme explica em suas notas sobre “O novo espaço teatral”:

Havia a necessidade de se destruir a distância que separava o auditório e o palco. Isso foi feito. Assim, a ilusão, que exigia essa distância e que se baseava na existência dessa linha de demarcação, teve que desaparecer. Ela foi substituída por um arranjo que eu chamo de “instalações”, ou seja, uma construção cujo objetivo era transmitir um texto, um enredo e a performance de um ator. (Kantor, 1993, p. 138)

Distanciando-se da verve literária do texto dramático, Kantor alinha a dimensão espacial e visual de suas obras ao eixo central de sua dramaturgia. As bases da sua teatralidade fundam-se, então, no potencial performativo dos elementos que compõem o espaço cênico, que, com sua carga de realidade, se coloca como um dos principais veículos de ativação da imaginação e da sensibilidade tanto do público quanto do performer:

A ficção do drama se torna realidade através do espaço, suas características e sua ação. Durante a performance, os atores não mostram uma ação fictícia do drama ou de seus personagens fictícios (o que poderia ser percebido como sua função natural); eles realizam atividades e se comportam de uma maneira imposta pela realidade do espaço e suas características. (Kantor, 1993, p. 149)

As incursões por espaços inusitados, sempre em conjunto com a apropriação de objetos e coisas inúteis e descartadas, marcou boa parte da fase de Cricot2, companhia fundada por Kantor em 1955. Na primeira produção da companhia, *O molusco*, encenado num ambiente hospitalar, um caixão mofado era usado como mesa de reunião para o encontro de altos funcionários que se reuniam para julgar os destinos da arte e da cultura. Em *O pequeno solar* (fig. 28), sacos e atores tornavam-se indistinguíveis no espaço exíguo de um guarda-roupa. Foi nesse

período que Kantor propôs a ideia das “embalagens”, cujo propósito era separar o objeto de toda função prática e utilitária, de modo a desconstruir o mundo das aparências e das ideologias para atingir um tipo de “realidade do nível mais baixo”. O mecanismo inclui a destruição e a reconstrução da forma cênica a partir da matéria bruta. O objetivo não é, portanto, representar o objeto em cena, mas reivindicá-lo na matéria concreta de que é feito para neutralizar sua significação original e sua simbologia. A maca hospitalar, os sacos, o caixão reemergem na cena como entidades ao mesmo tempo familiares e estranhas, seres desprovidos de uma camada semiótica muito clara ou definida. Como veremos no próximo capítulo, é justamente através desse procedimento de transgressão da forma e do conteúdo que o caráter performativo do objeto se potencializa, já que a iterabilidade e citacionalidade de seu uso e de seu sentido permanecem tensionados diante do estranhamento.

Figura 28 - Sacos e atores espremem-se num guarda-roupa em *O pequeno solar*.



Fonte: Klossowicz, 1986.

Com sua presença contundente, o objeto adquire status similar ao do ator na cena. Kantor, inclusive, rejeitava o termo “objeto de cena”, ou “acessório” (*prop*, em inglês), por sugerir uma posição subordinada ao ator. A proximidade da relação entre o ator e o objeto é explorada pelo artista de forma mais radical através do conceito de

“ator-objeto”, ou “bio-objeto”, uma espécie de extensão física do ator que, em alguns casos, chega a constituir com ele um único organismo, como um tipo de prótese. Um enforcado com sua forca (fig. 29), um cafetão viciado em jogar cartas com sua mesa ou uma fanática presa de joelhos ao seu rosário (fig. 30) formam conjuntos simbióticos cujas partes tentam unir suas vidas autônomas com a ajuda de palavras, gestos e ações. Ainda que sejam manipulados, muitas vezes os objetos parecem exercer maior autonomia do que os corpos mecânicos que os conduzem.

Figura 29 - Bio-objeto do homem com sua forca construído para o espetáculo *Que morram os artistas*



Fonte: Kantor, 1993.

Figura 30 - Bio-objeto da mulher presa ao seu genuflexório construído para o espetáculo *Que morram os artistas*.



Fonte: Kantor, 1993.

Numa de suas produções mais celebradas, *A classe morta*, montada em 1975 no porão de uma galeria em Crakóvia, Kantor utiliza bonecos-manequins como “bio-objetos” na construção de uma espécie de “séance” na qual fantasmas e memórias de diferentes tempos e dimensões se encontravam. Vinculada ao seu mais famoso manifesto, *O teatro da morte*, a peça mostra uma sequência de situações que começa com velhos sentados em bancos escolares carregando manequins que eram cópias de si mesmos quando crianças. Apresentando-se como a materialização de eventos passados, ou da vida após a morte, os manequins “bio-objetos” eram uma espécie de memória a ser carregada como um fardo real, um fardo que se impunha àqueles seres decrepitos de forma inescapável. Mimetizados por sua aparência apática e por seus movimentos duros, os corpos do ator e de seu “bio-objeto” se fundiam numa estranha simbiose, como se morte e vida, presente e passado formassem uma unidade possível. Desse modo, o manequim, considerado por Kantor como um símbolo de uma realidade degradada e de uma imitação barata e grosseira da vida (Klossowicz, 1986, p. 108), assumia um papel chave na sintaxe cênica e dramatúrgica da obra.

Em *A classe morta*, Kantor retoma a divisão palco-plateia, sem no entanto abandonar sua luta contra a ilusão em nome da realidade ou em nome da performance como uma composição autônoma. Numa sala retangular de teto baixo,

duas cordas dividiam o público dos atores, ou, para usar uma metáfora do manifesto, “o mundo da vida do mundo dos mortos” (Kantor, 1993, p. 316). A área de cena era ocupada por um grupo de cinco unidades de bancos escolares, sendo que os dois últimos eram ligeiramente mais altos que os outros. Quando em conjunto, eles possibilitavam uma composição em forma de pirâmide, uma espécie de “monumento funerário” capaz de abrigar os dejetos da infância morta, os velhos (Kantor *apud* Cintra, 2008, p. 80). De modo geral, o material utilizado para a confecção foi encontrado ao acaso em canteiros de demolição, como ocorria com outros objetos construídos por Kantor, o que dava a eles uma natural aparência de velho e usado.

Em suas notas para *A classe morta*, Kantor descreve detalhes do significado do espaço cênico definido pela escala da dimensão de “nossas” memórias:

Em um espaço esquecido de nossa memória, em algum lugar num canto, há algumas fileiras de antigas cadeiras de madeira.

Bancos de madeira estão sempre em sala de aula. Mas não era uma sala de aula, um lugar real.

Era um nada negro, diante do qual todos os membros da audiência pararam de repente. [Eles foram parados] uma ofensiva corda fina (que) funcionava como uma barreira?

Todos os estados e emoções humanas – sofrimento, medo, amor – estavam inscritos neles [bancos escolares]. Bancos escolares imporiam ordem e controle a um organismo humano vibrante e vivo. Eles eram como uma placenta pela qual algo novo e inesperado seria nutrido; algo que se aventuraria do lado de fora de um banco para o espaço vazio e negro, apenas para retornar a ele, como sempre se volta para o útero da casa (Kantor, 1993, p. 317).

Mais do que um acessório de palco, os bancos da escola, segundo Kobiálka, eram um mecanismo controlado por Kantor. Sua função era “trazer os velhos da condição de estar morto para a condição de estar vivo através do processo de recriação e transferência do passado (memória de Kantor) para o momento presente” (Kobiálka *in* Kantor, 1993, p. 316). Um mecanismo de transferência de temporalidades operado pelo resgate de “estados e emoções humanas” perdidos num espaço vazio e negro. E na medida em que os temas da vida e da morte se sobrepõem continuamente ao longo do espetáculo, os bancos assumem a ambivalente função de útero e túmulo, numa dupla operação metafórica: por um lado, eles evocam a ideia de infância, ou da escola como uma “placenta pela qual algo novo e inesperado seria nutrido” (conforme citado acima); por outro lado, estão associados

à concepção da morte como o inevitável escoamento da vida na direção da decrepitude definitiva de toda matéria. Mas aquilo que parece se impor, em última instância, é a ideia de uma prisão de onde é impossível escapar, tal como a morte: um jazigo de uma vida retida na memória daquelas crianças que os velhos já foram um dia, uma vida que ficou no passado de Kantor, ou do próprio espectador.

Figura 31 - *A classe morta*.



Fonte: Kantor, 1993.

Diversos autores apontam uma estreita ligação entre o manifesto do *Teatro da Morte* de Kantor e a polêmica ideia do *Über-Marionette* de Craig. Silvia Fernandes (2016, p. 114) destaca a influência que o inglês exerceu sobre a cena de Kantor, cujo espaço vivo, “dinâmico, elástico, animado por movimentos de contração e expansão, com valor autônomo e poder de formar e deformar objetos”, é devedor das pesquisas de Craig. Segundo a autora, as cenas de Craig seriam as grandes precursoras não apenas da dramaturgia do espaço na obra de Kantor como também nas práticas teatrais contemporâneas.

Mas, é sobretudo através da *Über-Marionette* que se estabelece a via de diálogo mais importante entre Kantor e o pensamento de Craig. Em seu artigo *Tadeusz Kantor's Mannequin and Edward G. Craig's Über-Marionette: An Outline of an Idea*,

Dominika Łarionow (2014) nota que, de certa forma, o objetivo de Kantor era transferir os elementos cruciais das ideias do inglês para a teoria da arte do final do século XX. Para a autora, a prática e o pensamento de Kantor o diferenciaram tanto de Craig quanto de todos os seus antecessores (como Kleist ou Maeterlinck) que, no campo da teoria, tentaram assumir o desafio do “boneco”, entendido de diversas formas. Kantor foi praticamente o único que teve a coragem de implementar efetivamente a ideia do manequim em suas práticas, de modo que o projeto de Craig, segundo Larionow, encontrou sua realização no palco mais de meio século depois, no *Teatro da morte*. Kantor, entretanto, realizou uma revisão radical da estrutura semântica de seu significado. Para Craig, a união do ator com a máscara pretendia ter uma natureza ritualística e metafísica. Sua visão da *Über-Marionette* implicaria um estado entre a vida e a morte, ou melhor, entre a falta de vida de um objeto introduzido no reino do teatro e o elemento vital. Batendo de frente com o pensamento do artista inglês, Kantor, de acordo com Larionow (2014), teria percebido nessa relação uma agressividade parasitária do objeto em relação ao corpo animado. Para o autor do *Teatro da morte*, cuja obra antecipa a desierarquização dos elementos da cena pós-moderna, a relação de subordinação entre o objeto e o ator no palco estava ligada a categorias estéticas ultrapassadas, a uma compreensão do papel e da função do ator que já teria mudado desde a época de Craig.

O principal ponto de convergência entre Kantor e o projeto da *Über-Marionette* de Craig é a ideia de utilização de bonecos ou manequins como um procedimento de desestabilização do caráter ilusionista da cena. Seu objetivo, assim como o do inglês, era lutar contra uma teatralidade a serviço de uma ilusão capaz de sufocar ou esconder a realidade. Kantor enxergava no manequim o símbolo de uma realidade degradada e de uma imitação barata e grosseira da vida (Klossowicz, 1986, p. 108), de modo que sua presença no palco seria uma força capaz de desestabilizar qualquer ilusão cênica. Para Kantor, segundo Kobińska (2005, p. 232), a tentativa de se romper com uma tradição teatral ilusionista se realizou em diferentes momentos da história e de diferentes maneiras: Marcel Duchamp ou o movimento Dada seriam também tentativas de “desteatralizar” o espaço tradicional através da introdução da realidade do “ready-made” – uma realidade totalmente despida de ilusão. Conforme explica Kobińska, a introdução dos manequins ou da “realidade pronta” dos “ready-

made” seriam, para Kantor, instrumentos de quebra do processo de ilusão tradicionalmente instaurado pela presença do ator na cena:

Kantor afirma que o problema do ator não é que ele se movimenta no palco, ou que sente emoções, mas que o ator, de alguma forma, perpetua aquele entendimento particular do teatro. Assim, qualquer coisa que possa perturbar aquela compreensão do teatro, entendido como um processo de ilusão, e desteatralize a ilusão, terá significação para Kantor. Seja uma marionete como no caso de Craig, ou objetos encontrados – “ready-made”, como em Duchamp. São ambos processos de destruição da ilusão. (Kobialka, 2005, p. 232)

Destituída do desejo da efabulação, a cena de Kantor caracterizou-se fundamentalmente como uma espécie de “teatralidade do real”. Sua cenografia tornou-se um dos principais instrumentos na busca daquilo que ele chamava de “realidade intensificada”: um processo de captura e enclausuramento dessa realidade numa forma artística para que ela pudesse ser investigada em detalhes. Esse processo deveria ser dinâmico, revelando o objeto em sua singularidade, bem como articulando e rearticulando sua presença na relação com outros objetos (Kobialka, 2014, p. 8).

Como nos mostra Kobialka, na cena kantoriana os objetos não são definidos pelo valor de uso a eles atribuídos por alguma convenção, mas por um processo de revelação dos traços da matéria, liberando aquilo que neles foi encoberto ou deixado de lado. A exemplo da cenografia em *O retorno de Ulisses*, o objeto, na obra de Kantor, segundo Kobialka (Ibidem, p. 12),⁵⁹ “desaparece do campo de visibilidade dominado pela estrutura reconhecível apenas para ressurgir como algo, ou nada, que não pode mais ser transformado em mercadoria, em algo permutável”, mas que, como mostrou o próprio Kantor, guarda uma profunda capacidade de afecção. Assim, de maneira semelhante à “realidade pronta” dos “ready-made”, a matriz filosófica da estética kantoriana aparece como uma prática artística fortemente associada à dinâmica do novo materialismo cultural, no qual o objeto é destituído do seu fetiche como mercadoria, tal como diagnosticado por Marx, para assumir uma nova ordem de fetiche ligada ao estatuto crítico da arte. Indo ao encontro daquilo que Benjamin classificou como “estetização da realidade” (*apud* Kobialka, 2014, p. 10), esse tipo de procedimento, cujas raízes remontam à prática Dada, é um reflexo

⁵⁹ Todas as citações extraídas desta fonte são traduções minhas a partir do original em inglês.

das novas condições políticas e ideológicas que se estabelecem a partir do período pós-guerras, através das quais Kantor encontrou a materialidade de seus objetos. De certa forma, esse novo materialismo cultural se revelará um dos grandes paradigmas das práticas artísticas pós-modernas e contemporâneas, incluindo a cenografia, conforme examinarei em mais detalhes no próximo capítulo.

A cena de Kantor é, antes de tudo, uma cena performativa, ou, como prefere Hans-Thies Lehmann (2007), “pós-dramática”, já que prescindiu do drama para a constituição da teatralidade e do sentido. O ato de iterar ações do cotidiano, repetir figuras e objetos, dando vida ao “ready-made” e anexando a realidade como um *leitmotiv* de situações que retornam idênticas, gera um tipo de “paralisia dramática” (Frenandes 2016, p. 118) que esvazia a teatralidade de sua cadência ficcional para então alocá-la no terreno do performativo. Os espaços e objetos reais de sua cenografia já não servem ao drama, mas antes de tudo a uma experiência de afecções imagético-espaciais. Sua presença na cena se aproxima daquilo que Fischer-Lichte (2014) nomeou como *presença radical*, quando o ator (neste caso, o objeto) traz sua energia com uma intensidade tal capaz de contaminar e afetar a própria energia dos espectadores, ressaltando a força do encontro presente. Essa presença se radicaliza não pela condição de signo de uma outra coisa, mas pela potência da sua própria existência, pela sua capacidade de revelar um determinado fragmento da vida através de operações de citação e iteração de sua história, de seu passado e de suas funções. Assim como os personagens, a cenografia de Kantor convoca seus próprios fantasmas a performar citacionalmente uma existência que se torna vividamente presente. Oscilando entre memória e atualidade, real e ficcional, concreto e imaginário, o espaço multidimensional de Kantor projeta universos sobrepostos e simultâneos, construindo, junto aos atores-performers, uma dramaturgia tridimensional, espacial e imagética.

Ao longo desse capítulo, vimos que o dispositivo cenográfico, ao celebrar sua presença como tal, corrobora a consolidação de uma teatralidade que tem o caráter ilusionista removido do centro do seu funcionamento. Devido às limitações do formato da pesquisa, não foi possível incluir nomes como George Fuchs, Robert Edmund Jones, Oskar Schlemmer, Antonin Artaud, Jo Mielziner, Josef Svoboda, Robert Wilson, dentre outros gigantes do teatro e da cenografia que de alguma forma participaram desse profundo processo de transformação a que se submeteu o

espaço cênico ao longo do século XX. Entretanto, acredito que foi possível demonstrar, a partir dos exemplos tomados, como as funções e finalidades do dispositivo cenográfico foram radicalmente alteradas em virtude dos novos paradigmas do século XX (que, como veremos, em larga medida se estendem ao século XXI) cujas raízes foram fincadas no terreno da performatividade. Busquei comprovar que a cenografia, a partir da rejeição à linguagem cênica do século XIX, deixa de existir para imitar ou reproduzir um determinado ambiente ficcional para se afirmar como corpo fenomenal junto à cena, convertendo-se num agente performativo capaz de interferir, alterar ou mesmo determinar a estrutura da encenação ou da própria dramaturgia do espetáculo. Marcada pela progressiva valorização de uma presença liberta da condição de “puro signo”, a história da cenografia do século XX talvez possa ser entendida como um gradual processo de “empoderamento” do caráter fenomenal do dispositivo cenográfico, que, explorado na sua materialidade física e metafísica, passa a ser apropriado por muitos artistas como uma ferramenta indispensável ao processo do fazer teatral. Diante de uma teatralidade cada vez mais performativa, a percepção da cenografia como corpo fenomenológico parece emergir como um importante tema de investigação. Nesse sentido, nos próximos capítulos, proponho examinar, à luz de exemplos da cena contemporânea, o funcionamento do dispositivo como corpo fenomenológico, buscando encontrar categorias que nos ajudem, enfim, a formular uma compreensão mais aprofundada da cenografia como agente performativo.

CAPÍTULO 3

POR UMA CENOGRAFIA PERFORMATIVA: A ATIVIDADE DAS COISAS E OBJETOS NO CONTEXTO DA CENA

3.1 Entre a semiótica e a fenomenologia: a dialética da performatividade cenográfica

Os estudos e as reflexões teóricas a respeito da cenografia tradicionalmente lançam mão da semiótica⁶⁰ como ferramenta privilegiada para a análise e compreensão das funções e possibilidades do espaço cênico. A máxima sustentada por semiólogos de que “sobre o palco, tudo é signo” (Veltruský, 1964, p. 84)⁶¹ constitui a pedra filosofal da grande maioria dos textos dedicados ao espaço cênico. Como nota Andrew Sofer (2003, p. 7),⁶² o simples fato de estar no palco, faz com que uma cadeira adquira um “par de asas invisíveis”, tornando-se, assim, o signo “cadeira”. Trata-se de uma perspectiva teórica construída na primeira metade do século XX, quando críticos e pensadores da Escola de Praga, à luz do pensamento estruturalista, debruçaram-se sobre as questões da cenografia sedimentando uma visão que iria influenciar e moldar todo o pensamento crítico a respeito do tema.

Nessa perspectiva, conforme observa Karel Brusák, a função significativa ou simbólica do objeto suprime sua função prática, de modo que, na performance teatral, as coisas servem apenas na medida em que elas significam: “enquanto na vida real a função utilitária de um objeto é geralmente mais importante que sua significação, num palco de teatro a significação é tudo o que importa” (Brusák *apud* Elam, 2002, p. 6).⁶³ A semiotização ocorre mesmo nos casos nomeados por Keir Elam como “identidade icônica”, em que os objetos no palco são exatamente aquilo que representam:

O teatro talvez seja a única forma de arte capaz de explorar o que pode ser chamado de *identidade icônica*: o signo que denota um rico vestuário de seda pode muito bem ser um rico vestuário de seda, em

⁶⁰ Estou partindo de uma ideia convencionalizada de que a semiótica, quando aplicada ao teatro, refere-se a qualquer abordagem que veja a encenação como um texto, ou melhor, como uma descrição de uma realidade alterna através dos meios específicos do teatro. Nesse sentido, o signo, na perspectiva que estou adotando, nunca se refere a si próprio, já que seu referente está sempre localizado no mundo ficcional, na realidade imaginária evocada pela cena (Rozik, 1999); (Alter, 1990).

⁶¹ Todas as citações extraídas desta fonte são traduções minhas a partir do original em inglês.

⁶² Todas as citações extraídas desta fonte são traduções minhas a partir do original em inglês.

⁶³ Todas as citações extraídas desta fonte são traduções minhas a partir do original em inglês.

vez da ilusão criada por pigmento sobre tela, por uma imagem conservada em celulóide ou por uma descrição (Elam, 2002, p. 20).

Petr Bogatryev, um dos teóricos expoentes da Escola da Praga, avança nas reflexões sobre a semiotização argumentando que os objetos em cena imprimem significados culturalmente determinados que superam sua base denotativa, tornando-se “signo de um signo do objeto material” (Bogatryev, 1976, p. 34).⁶⁴ Assim, uma “armadura”, além de denotar o seu referente direto (uma vestimenta de luta), pode operar de forma conotativa, produzindo uma série de significados de segunda ordem, tais como “masculinidade”, “riqueza” ou “ostentação”. Do mesmo modo, um “trono” no palco remeterá não apenas à classe “cadeiras”, mas à ideia de “realeza”. Para o autor, os espectadores contemplam os objetos em cena não como objetos reais, mas apenas como signos de signos, ou como signos de objetos materiais. Desse modo, não importa se o colar de diamantes no pescoço da atriz que representa uma milionária é verdadeiro ou falso, já que o que prevalecerá para o público, imaginariamente, será a conotação da “grande riqueza” da personagem. Por isso, na visão do autor, um vinho tinto caro pode ser representado tanto por um vinho tinto real quanto por um suco de uva, uma vez que todos os objetos no palco estão sempre restritos à condição de “signos de signos”.

Outra característica do signo teatral debatida pela Escola de Praga diz respeito ao princípio do “dinamismo”. Conforme examinado por Jindrich Honzl (1976) em seu artigo *Dynamics of the Sign in the Theater*, um mesmo signo-veículo material pode transmitir uma grande variedade de significados ao longo de uma determinada performance: um guarda-chuva pode se tornar uma arma, uma bengala, um brinquedo e assim por diante. Em alguns casos, a função significativa de um dado elemento no palco pode não estar claramente enunciada, como nos “cenários abstratos” das obras construtivistas de Meyerhold (Honzl, 1976, p. 79), cujas rampas, planos e escadas, como demonstrado no capítulo anterior, não expressam sua condição de signo por meio de sua forma ou cor, mas pelas ações do ator. Esse potencial de transformabilidade do signo teatral, ainda segundo Honzl, parece ser uma exclusividade da arte dramática, já que nela qualquer objeto material pode “desempenhar” diferentes papéis, assumindo significados variados, com um grau de liberdade desconhecido nas outras artes.

⁶⁴ Todas as citações extraídas desta fonte são traduções minhas a partir do original em inglês.

Jirí Veltruský, outro grande expoente da Escola de Praga, dá um passo adiante no pensamento a respeito da natureza dinâmica do signo teatral ao demonstrar um certo embaralhamento entre as noções de “sujeito” e “objeto”. Num artigo seminal intitulado *Man and Object in the Theater*, Veltruský (1964) observou uma desestabilização e uma espécie de *continuum* entre as categorias de sujeito e de objeto junto ao desencadeamento da ação dramática. A partir do exemplo de um punhal utilizado na cena de um assassinato, o autor argumenta que a percepção do objeto pode oscilar entre a condição de símbolo passivo do status de seu portador, o assassino, e a condição de instrumento efetivo do ato do assassinato em si, associando-se diretamente à ação de “matar”, o que dotaria o objeto de um certo grau de “atividade”. Nesse sentido, conforme explica Veltruský, o objeto de cena pode ter uma “força de ação”, uma espécie de força que atrai uma certa ação para ele: “assim que um certo adereço aparece no palco, essa força provoca em nós a expectativa de uma determinada ação” (Veltruský, 1964, p. 88). Por outro lado, o ator pode adquirir o status de mero objeto de cena, tendo sua “força de ação” reduzida a zero, como, por exemplo, quando assume a posição estática de um guarda ou de um cadáver. Embora as análises de Veltruský ampliem as discussões em torno do papel do objeto teatral, inserindo-o numa perspectiva de *atividade*, elas não o libertam de sua natureza semiótica: o punhal descrito pelo autor opera exclusivamente no campo da *mimesis*, atuando como signo de uma realidade ausente, já que a ação de matar se efetiva apenas no plano ficcional. Retomarei essa questão mais adiante.

Essa visão fundamentalmente semiótica que molda todo o pensamento da Escola de Praga sobre o teatro tem suas raízes nos primórdios da teoria dramática, vinculada ao conceito grego de *mimesis*. Como nos lembra Marvin Carlson (1990), mesmo que Platão e Aristóteles tenham chegado a conclusões muito diferentes, eles concordaram que o teatro era baseado na imitação e que seus elementos representavam uma realidade ausente. Assim, segundo Carlson, o que os autores do círculo de Praga fizeram foi enfatizar que esse processo de imitação, ou de significação, opera não apenas a partir da ação, como observou Aristóteles, mas a partir de todos os elementos da encenação, incluindo a cenografia. Desse modo,

um fogão em uma produção de Hedda Gabler pode ser um fogão de verdade, já que a atriz que interpreta Hedda é um ser humano real,

mas estes também, pelas convenções da mimesis, servem como signos para a “ausente, real” Hedda e seu “ausente, real” mobiliário, mesmo antes que as significações conotativas mais complexas comecem (Carlson, 1990, p. 6).⁶⁵

Sem dúvida, é sobretudo em virtude dessa natureza mimética do teatro que a noção da cenografia aparece tão fortemente atrelada ao campo da semiótica. Entretanto, a ideia do cenário como algo que representa, significa ou imita uma outra coisa não se restringe ao âmbito acadêmico-teórico: no imaginário popular, diz-se que algo é “cenográfico” quando é “de mentirinha”, falso, ilusionista, ou seja, quando apresenta um caráter essencialmente mimético, produzindo apenas a ilusão do efeito daquilo que representa. Por isso, um “punhal cenográfico” não corta de verdade, do mesmo modo que uma “rocha cenográfica” não tem o peso e a densidade de uma rocha real.

O vínculo da cenografia com a ordem da imitação parece encontrar algum respaldo também nas questões técnicas que envolvem o campo da realidade corpórea de sua materialidade. Frequentemente, em virtude de uma série de questões práticas, o corpo fenomenal do elemento cenográfico, com seus atributos físicos, concretos e materiais, não pode ser equivalente ao seu corpo semiótico, ou àquilo que ele representa. De natureza efêmera e itinerante (assim como o próprio teatro), a cenografia, no seu processo concepção e de materialização, enfrenta diversas limitações oriundas de questões técnicas específicas (como viabilidade de transporte ou de montagem), o que muitas vezes impõe uma distância entre a sua realidade corpórea e a imagem que ela evoca. Um rochedo, uma montanha ou uma muralha no palco operam essencialmente como uma “imagem tridimensional”, já que, por razões técnicas, não podem apresentar todos os atributos físicos de seus correspondentes no mundo real – o mesmo peso, densidade, etc. Mesmo uma pequena parede de alvenaria construída ao fundo do palco não é, via de regra, uma parede de alvenaria, mas algo que tenha a “aparência” de uma alvenaria e que no entanto possa ser mais facilmente montado, transportado e remontado, como placas de compensado ou telas de tecido pintadas. Por essa razão, a prática da cenografia tradicionalmente abarca um amplo leque de materiais diversos e de técnicas de pintura e de envelhecimento na fabricação de efeitos. Essa característica reforça o

⁶⁵ Todas as citações extraídas desta fonte são traduções minhas a partir do original em inglês.

caráter semiótico da cenografia que, seja na prática ou na teoria, aparece fortemente vinculada à ideia de imitação, de ilusão, de representação de um referente ausente.

Esse caráter essencialmente semiótico da cenografia, entretanto, parece bater de frente com algumas das premissas básicas que cercam a noção de performativo, caracterizada pela afirmação de uma *materialidade autorreferencial* e pela busca por uma espécie de experiência real em detrimento de um desejo de ilusão ou de efabulação. Como já vimos, na origem de sua raiz filosófica, ligada aos estudos da linguística, estão as elocuições *performativas* em oposição às *constatativas* (ou descritivas), de modo que o ato de fala performativo representa uma quebra da função estritamente semiótica da linguagem. Muito embora essa polarização conceitual (performativo x constatativo) tenha sido questionada e reelaborada pelo seu próprio autor, J.L. Austin, a noção de performativo, em seus desdobramentos teóricos para além dos domínios da linguística, reafirma-se na natureza autorreferencial que constitui um encontro presente entre ações – um encontro caracterizado pela afecção, envolvimento e pela autorreferencialidade constitutiva de sua realidade. Nesse sentido, o esforço em entender o espaço cênico pelas vias teóricas do performativo encontra obstáculos consideráveis, visto que a natureza fenomenológica e auto-referencial que envolve a noção de performativo entra em conflito com o caráter fundamentalmente semiótico que envolve a ideia de cenografia. Se tomarmos como referência as bases teóricas da semiótica que tradicionalmente orientaram a construção de um pensamento sobre cenografia (cuja premissa fundamental é a referencialidade externa ao objeto), o dispositivo cenográfico seria, por assim dizer, muito mais “constatativo” do que performativo. Isso porque sua função, sua importância e suas tarefas junto à cena estariam muito mais ligadas à sua condição de signo, ou ao seu significado no universo ficcional, do que propriamente à sua capacidade de ação, interação e interferência enquanto corpo presente, matéria real, fenomenológica.

Entretanto, a história do teatro moderno já nos mostrou que o papel da cenografia junto ao complexo da cena não se limita a uma função significante, ou à construção de uma realidade ausente. Os espaços rítmicos de Appia, os painéis móveis de Craig, as máquinas de cena de Meyerhold, as estratégias de distanciamento dos dispositivos brechtianos ou as marcas do real na cenografia de Kantor são práticas que tomam a realidade física da cena, com sua autorreferencialidade, como matéria

prima para uma experiência estética. Todos esses experimentos, como verificado no capítulo anterior, sugerem que a ideia de cenografia não se esgota na semiótica, como querem a tradição teórica e a crença popular, já que seu desempenho no palco não pode ser completamente analisado ou explicado a partir de sua função mimética. As formas puras dos painéis de Craig ou das escadarias de Appia, por exemplo, podem ser entendidas como sugestões para a construção imaginária de determinados ambientes ficcionais, mas podem também ser percebidas pela relação de forças que se cria na tensão entre as linhas, os planos e os corpos tridimensionais dos atores. Essa percepção aponta para o entendimento de que a cenografia moderna e contemporânea, assim como o próprio teatro ou a performance, encontra na fenomenologia uma importante chave teórica para uma compreensão mais aprofundada de suas premissas e de seu funcionamento. Enquanto uma abordagem semiótica subordinaria o dispositivo cenográfico ao texto, no sentido de que um texto estaria “inscrito” em um dispositivo, a abordagem fenomenológica adota a visão de que, no teatro, o dispositivo desfruta de um tipo de independência em relação ao texto inscrito, podendo ser experimentado na sua própria existência.

Bert O. States, em *Great Reckonings in Little Rooms: On the Phenomenology of Theater*, obra que se consagrou como uma das maiores referências nos estudos da fenomenologia no teatro, propõe uma reação ao domínio da semiótica nos estudos teatrais, defendendo que ela, sozinha, não consegue abarcar a natureza do teatro em toda sua plenitude. O autor sugere que semiótica e fenomenologia devem caminhar juntas, já que oferecem perspectivas complementares da arte, constituindo “uma espécie de visão binocular: um olho nos permite ver o mundo fenomenalmente; o outro olho nos permite vê-lo significativamente” (States, 1987, p. 8).⁶⁶ Para States, o interesse por uma obra teatral não se exaure quando já se explicou seu funcionamento pelo trabalho dos signos:

Se nos aproximamos do teatro semioticamente, devemos certamente concordar com a linguística de Praga de que “tudo o que está no palco é um signo”. [...] Enquanto houver fingimento, ou brincadeira, há pretensão de algo, e isso constitui uma ponte entre o palco e seu análogo ficcional do mundo, ou, se preferir, entre o signo e suas várias significações. No entanto, se nos aproximamos do teatro fenomenologicamente, há mais a ser dito. Entre outras

⁶⁶ Todas as citações extraídas desta fonte são traduções minhas a partir do original em inglês.

considerações, há um sentido em que os signos, ou certos tipos de signos, ou signos em um certo estágio de seu ciclo de vida, alcançam sua vitalidade – e, por sua vez, a vitalidade do teatro – não simplesmente significando o mundo, mas sendo parte dele. Em outras palavras, *o poder do signo – ou, como vou me referir a ele aqui, da imagem* – não é necessariamente exaurido nem pelo seu caráter ilusório ou referencial (States, 1987, p. 19 – grifo meu).

States toma como exemplo *Macbeth*, de Shakespeare, para argumentar que a experiência teatral não se reduz à significação de um texto, mas a uma experiência sensorial que não pode ser explicada por sistemas semióticos. Para o autor, se o objetivo do teatro estiver exclusivamente ligado à criação de um plano ficcional, a leitura de um texto dramático seria mais eficiente do que assistir à sua encenação:

Se você está interessado em *Macbeth* pela densidade de suas significações, é melhor ficar em casa e ler o texto – não porque, como se argumenta frequentemente, é possível voltar e ponderar (embora isso obviamente seja um fator), mas porque ler não apresenta quase nenhuma distração fenomenal. Num certo aspecto, uma peça lida e encenada na mente é mais “real” do que o que se vê no palco. [...] é real no sentido de saltar para uma realidade imaginada. Ao passo que a apresentação teatral do texto é precisamente marcada pelos limites do artifício: a rigidez frontal de nossa visão, a determinação das posições de tudo no palco, a condensação de *Macbeth* em uma forma real, o fato de que a peça já passou pelo filtro de uma interpretação de diretores e atores (States, 1987, p.28).

A ideia de que a leitura do texto de *Macbeth* seria mais eficiente, do ponto de vista semiótico, do que sua materialização na cena foi o mesmo argumento usado por Craig na defesa de sua proposta de uma representação puramente visual, sem qualquer interferência de texto verbal. Craig, como vimos no segundo capítulo, entendia que, na transposição das palavras de Shakespeare para a cena, haveria uma perda de sua força poética, devido à distração diante do apelo aos sentidos do espectador. A despeito da radicalidade da proposta de Craig, seu interesse pela pura materialidade da cena, bem como o enfoque fenomenológico de States, sugerem que a materialidade desempenha funções adicionais dentro da experiência global do espectador, o que conduz a algumas importantes reflexões a respeito da “neutralidade” dos signos (ou, como sugere States, das “imagens”)⁶⁷ em relação aos

⁶⁷ Embora States, na sua linha de argumentação, equipare o conceito de imagem ao de signo, ele propõe uma diferenciação teórica entre ambas as noções: enquanto o signo oferece uma leitura mais direta (como a sinalização de gênero na porta de um banheiro, ou as placas de “pare” no trânsito), a imagem seria mais “exagerada”, gerando uma leitura mais densa, carregada do próprio

seus suportes materiais. Afinal, qual seria o grau de autonomia dos materiais em relação às suas imagens?

Um dos principais argumentos de States para jogar luz a essa questão é construído a partir da presença de objetos ou elementos reais no palco. O autor apresenta uma série de exemplos de coisas que “resistem serem signos ou imagens” (States, 1987, p. 30), que recusam a evocação de um referente alterno, produzindo uma espécie de efeito anti-ilusionista. O primeiro exemplo é retirado de *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*, obra em que Walter Benjamin apresenta o seu famoso conceito de “aura”. Benjamin (*apud* Ibidem, p. 30) observa que um relógio em funcionamento será sempre uma presença perturbadora em cena, pois “mesmo em uma peça naturalista, o tempo astronômico colidiria com o tempo teatral”. Para States, tal perturbação não estaria relacionada propriamente à marcação das horas em si, mas ao fato de que um tempo teatral está sendo medido por “um instrumento que está obedecendo visivelmente a suas próprias leis de comportamento” (Ibidem, p.30). Este princípio é implicitamente aplicado a seus outros exemplos, como a presença de fogo ou água corrente no palco, elementos não raros nos palcos contemporâneos.

Segundo States, água corrente, diferentemente de outros elementos de cena, como uma cadeira ou uma janela, é um tipo de detalhe que fica retido na memória do espectador porque contém uma “força primitiva” que a torna um “acontecimento junto ao mundo estético: com a água corrente, alguma coisa incontestavelmente real vaza para fora da ilusão” (States, 1987, p. 31). O espetáculo *The Children*, por exemplo, que esteve em cartaz na Broadway, em Nova York, em fevereiro de 2018, com texto de Lucy Kirkwood e direção de James Macdonald, apresenta em sua cenografia realista uma ampla cozinha de uma casa de campo. Ao final do espetáculo, um vazamento no banheiro da casa ficcional provoca a inundação no ambiente principal da peça, a cozinha, cujo piso fica totalmente tomado por uma lâmina d’água que escorre em direção ao proscênio, formando um grande espelho d’água na boca de cena. Mais marcante do que a imagem metafórica do conflito dos personagens foi o fenômeno real do escoamento da água sobre o palco: a percepção do curso d’água

processo de imaginação. Diferentemente do signo, a imagem é única e irreprodutível, enquanto o signo só alcança seu valor quando se repete. Nessa definição, States se apoia em Derrida, que afirma que “um signo que não se repete, não é um signo” (*apud* States, 1987, p. 25).

como uma força dinâmica e viva fez com que a cenografia se manifestasse como fenômeno real, desestabilizando a assimilação de sua natureza mimética.

Figura 32 - Espetáculo *The Children*



Fonte: <http://www.femalearts.com/node/2716>

Um processo semelhante de subversão da ilusão pode ser percebido no famoso exemplo das postas de carne pingando sangue sobre o palco na produção de *Os açougueiros*, dirigida por Antoine no começo do século XX. Conforme comentado no segundo capítulo, a radicalidade da presença desse elemento na cena teria perturbado sua função semiótica, de modo que o objeto passou a ser percebido pela autonomia de sua realidade material. Ao transcender o caráter semiótico do texto, a materialidade do objeto provoca uma paradoxal mudança de perspectiva, atraindo, para si, o interesse do público, de modo que a verdadeira natureza da coisa passa a ser considerada. Para States, esse é um procedimento recorrente na cenografia teatral quando esta se constitui de elementos reais, já que a materialidade real é sempre dotada de um certo poder: “Não é que o mundo invadiu a ilusão, a ilusão que roubou algo do mundo para mostrar o seu próprio poder” (States, 1987, p. 34).

States toma o dispositivo realista do século XIX como o principal foco de suas reflexões, entendendo-o como o exemplo paradigmático da utilização de objetos reais no palco. Suas considerações encontram eco no pensamento de Stanton

Garner (1994), outro autor considerado referência no tema da fenomenologia no teatro. Em *Bodied Spaces: Phenomenology and performance in contemporary drama*, Stanton nota que, mais do que uma tentativa de reproduzir fielmente a realidade, o realismo e o naturalismo significaram o surgimento de um “campo material” que afeta drasticamente a compreensão e a relação entre seres humanos e objetos reais. Quanto mais o palco importava materiais do mundo real, mais o mundo real chamava a atenção para si mesmo (Stanton, 1994, p. 92), criando uma espécie de empoderamento da matéria capaz de alienar o objeto da ficção dramática. Esse empoderamento produzia a movimentação paradoxal de evocação e de suspensão do sistema semiótico produtor da teatralidade. Para Stanton (1994), ao desestabilizar a moldura ficcional da teatralidade, as práticas mais radicais do teatro naturalista⁶⁸ teriam antecipado uma autonomia estética de objetos extraídos do real que iria orientar e fomentar diversas expressões artísticas do século XX:

Se procurarmos os antecedentes dos *objets trouvés* que causaram tal agitação quando montados como *ready mades* por Marcel Duchamp (ou colocados no palco como parte de um *bruitismo* visual dos dadaístas e futuristas), ou a origem da distorção e estranhamento de objetos no teatro de Robert Wilson e outros artistas da arte da performance, ou mesmo da alienação de objetos de uma significação mundana no teatro brechtiano, devemos certamente olhar para a alienação do objeto no ilusionismo em si (Stanton, 1994, p. 93)⁶⁹.

A função autônoma da materialidade dos elementos na cena é explicada por Bert States através do seu conceito de “desfamiliarização”, segundo o qual os materiais, além de serem portadores de imagens, podem preencher funções em outros níveis de organização, através da realização de uma dupla operação: primeiro, atraem a atenção do público para sua realidade no palco para em seguida serem “desfamiliarizados” :

A arte existe para que se possa recuperar a sensação de vida; existe para fazer alguém sentir as coisas, para tornar a pedra pedregosa. O objetivo da arte é transmitir a sensação das coisas à medida que são percebidas e não como são conhecidas. A técnica da arte é tornar os

⁶⁸ O autor cita como exemplo a montagem de *Man and Superman*, em que George Bernard Shaw colocou um carro de passeio conversível sobre o palco, provocando uma oscilação perceptiva na qual o automóvel tornou-se “mais do que ele próprio”. Stanton explica que um carro parado na rua em 1903 já seria chamativo, mas essa mesma máquina ressituada num espaço desse tipo significava alterar os termos pelos quais ele era visto, licenciando um novo surgimento da coisa através de uma transgressão da presença (Stanton, 1994, p. 93).

⁶⁹ Todas as citações extraídas desta fonte são traduções minhas a partir do original em inglês.

objetos “desconhecidos”, dificultar as formas, aumentar a dificuldade e a duração da percepção, porque o processo de percepção é um fim estético em si e deve ser prolongado. A arte é uma maneira de experimentar a astúcia de um objeto; o objeto não é importante (States, 1987, p. 21),

Se concordarmos com States (Ibidem, p. 37) que “a arte é uma certa perspectiva sobre a substância”, podemos supor então que o processo de “desfamiliarização”, ao aumentar a densidade da experiência estética, seria um indicativo de que a verdadeira natureza da cenografia no teatro não está propriamente na sua semiose. Nessa perspectiva, o ato de simbolização deve ser destituído em prol da cognição, de modo a revelar determinados aspectos da coisa que não podem ser assimilados pelo texto, a despeito da “identidade icônica”. É neste ponto que reside a defesa de States da importância da fenomenologia para o teatro: na realidade tridimensional do palco, os signos são paradoxalmente substituídos pela experiência da autonomia da matéria real dos objetos, de modo que o significado se torna “parasitário” em relação à natureza fenomenológica da cena. Ou seja, para States, o processo de significação, em certa medida, encobre a verdadeira natureza das coisas.

Essa visão fenomenológica fornece subsídios para a elucidação de várias das questões que têm surgido ao longo deste processo de investigação. Tomemos, como exemplo, as obras dos artistas examinados no segundo capítulo: como explicar, semioticamente, a importância do método *Bühnenbauer* na estética brechtiana ou a potência dos objetos reais na cenografia de Kantor? Seria possível analisar o processo de afecção dos detalhes da cenografia sobre a construção atoral do *gestus* brechtiano simplesmente através do funcionamento dos signos? Enxergar a aura dos elementos no espaço cênico em Kantor como signo é suficiente para se explicar a potência estética de suas obras? Certamente há sempre um grau de significação em todas essas obras, e o entendimento de que “no palco, tudo é signo” é perfeitamente aplicável a todos esses exemplos, uma vez que o teatro é o lugar de semiotização por excelência. Além disso, como nos mostra a fenomenologia de Merleau-Ponty, “o processo de percepção carrega sempre o peso da significação” (Merleau-Ponty, 1999, p. 429), de modo que a significação é inerente à toda experiência fenomenológica.

Entretanto, como já foi examinado, as experiências cenográficas de Brecht ou de Kantor, bem como de Meyerhold, Craig ou Appia, não tinham como finalidade

apenas a construção de significados, ou a evocação de mundos imaginários, mas também a afirmação de uma teatralidade expressa em sua dimensão performativa, na qual a realidade fenomenológica do dispositivo se coloca em evidência. É nesse sentido que o viés fenomenológico do teatro, quando aplicado à cenografia, abre uma importante via de diálogo com a noção de performatividade, uma vez que mostra as relações de *afeto* que se estabelecem entre os elementos do dispositivo não como imagens-signo de uma realidade ausente, mas como *presença* concreta e sensível na realidade do palco. Esse enfoque fenomenológico não pretende, portanto, uma negação da função semiótica da cenografia, mas provocar a sua percepção como um corpo gerador de acontecimento na janela espaço-temporal compartilhada com o espectador. Afinal, se a performatividade se funda num encontro presente entre ações, e se a teatralidade resulta da construção de um plano ficcional a partir desse encontro, é preciso adotar a visão binocular de States, de modo a analisar a dimensão fenomenológica inerente a todo processo de fabricação de imagens no palco.

É nesse sentido que uma cenografia performativa, na minha abordagem, está sempre relacionada à percepção fenomenológica do dispositivo, ainda que esse dispositivo tenha uma função claramente semiótica (o que vincula a noção de *teatralidade* ao debate). É necessário investigar, portanto, em que medida o poder do signo no teatro se esgota no seu caráter ilusório ou referencial. Do mesmo modo, é preciso perceber o caráter semiótico, ou semântico, inerente a todo corpo fenomenológico. Assim como o fez Austin em relação a suas teorias sobre os atos de fala, relativizando uma oposição entre constatativos e performativos, acredito que talvez seja mais adequado partir do pressuposto que toda cenografia moderna e contemporânea, na medida em que se manifesta fenomenologicamente como um arranjo espacial e visual de elementos e corpos concretos, apresenta, em maior ou menor grau, algum traço performativo. Minha tarefa passa a ser então buscar reconhecer e compreender esses traços presentes nos dispositivos cenográficos em suas diferentes intensidades e modalidades. Ao assumir essa tarefa, as questões que têm se afirmado como foco da pesquisa merecem ser recolocadas: qual o papel da cenografia, além de gerar imagens? Quais são as funções específicas da natureza material do dispositivo cenográfico no teatro? O que o dispositivo efetivamente *faz* na sua realidade presencial?

Gostaria de argumentar que um caminho possível para essas respostas está ligado às diferentes formas de *presença* e de *afeto* que se estabelecem entre os elementos da cena no plano fenomenológico. É para essa perspectiva que conduzirei esse processo de investigação, introduzindo exemplos da cena contemporânea, bem como retomando exemplos apresentados no capítulo anterior. Entretanto, para se aprofundar em mais detalhes nesses temas, creio ser necessário apurar o entendimento daquilo que reconheço como cenografia performativa, ou como traços performativos do dispositivo, tomando como contraponto a identificação de dispositivos de natureza essencialmente semiótica.

3.2 O espaço encena: dispositivos descritivos, performantes, performativos

A ampla variedade de formatos, modelos e configurações que caracteriza o espaço cênico contemporâneo não nos permite delinear com precisão qual seria a principal tarefa do dispositivo cenográfico nas práticas cênico-performáticas do século XXI. Em seu largo espectro, a cenografia contemporânea parece encampar os mais diversos objetivos, desde a reprodução hiperrealista do mundo à construção de experiências sensoriais e interativas com o espectador. Com o intuito de aprofundar o debate sobre as relações entre cenografia, semiótica e fenomenologia, bem como avançar nas reflexões a respeito da performatividade e teatralidade na cenografia contemporânea, gostaria de propor diferentes categorias de dispositivos cenográficos no que se refere ao seu papel junto à encenação, buscando identificar, no âmbito das práticas atuais que adotam dispositivos instalados em espaços fechados, cenografias com traços ou funções notadamente *performativas* e aquelas cujas funções estão mais limitadas ao plano semiótico, a que chamarei de dispositivos *performantes* ou *descritivos*.

Para Arnold Aronson, o sistema de referências contemporâneo, constituído de colagens, justaposições e referências fragmentadas e aparentemente incongruentes, frequentemente rejeita a construção de uma estrutura unificada do quadro cênico (como desejava o teatro moderno) em favor da criação de uma rede referencial junto à mente do espectador que se estende além do mundo aparente da peça, podendo remeter a outras obras, outras produções, ou mesmo a um mundo “extra”, ou “não dramático” (Aronson, 2005, p. 18-19). Essa extensão para fora do domínio do drama,

em diversos casos, conduz à tensão *real x ficcional* observada por Erika Fischer-Lichte ou por Josette Féral nas práticas que caracterizam o chamado *teatro performativo*. Herdeiras diretas das experiências ligadas ao *performative turn* (que, como vimos, tem Kantor como um de seus grandes precursores), essas práticas expandiram os limites do teatro moderno em direção a uma arte híbrida, na qual a matéria, com sua realidade estetizada no contexto do palco, passa a constituir o DNA da própria dramaturgia. Como nota Arnold Aronson no prefácio da recente obra *Scenography Expanded*, na cena contemporânea, muitas vezes “é a construção visual-aural-espacial” da performance que molda e determina a resposta dos espectadores, de modo que a cenografia se torna o próprio “conteúdo” da cena, “o elemento gerativo da performance, assim como seu significado primário” (Aronson *in* Mckinney; Palmer, 2017, p. xiv).⁷⁰

É possível encontrar inúmeros exemplos nessa direção. Em *I cut my skin to Liberate The Splinter*, trabalho concebido e dirigido pelo sul-africano Kemang Wa Lehulere, seis performers tocam seus “instrumentos” musicais (máquinas sonoras de madeira e metal) ao mesmo tempo em que realizam movimentos inspirados em jogos infantis. O espetáculo foi apresentado dentro da programação do Festival *Performa 17*, em Nova York, no outono de 2017, no The Connelly Theater, onde foi montado numa configuração de semiarena em que o público se acomodava bem próximo à área de cena. Tendo como ponto de partida o cruzamento entre o universo mitológico do astrônomo africano Thebe Medupe, a história recente da África do Sul e a vida do próprio Wa Lehure, o espetáculo põe em cena elementos de caráter político, social e autobiográfico costurados numa dramaturgia intrincada que se materializa fundamentalmente através dos elementos da cenografia, quase toda construída utilizando-se madeiras de mesas, portas e carteiras extraídas de escolas de bairros pobres da periferia da Cidade do Cabo, onde cresceu o diretor Wa Lehulere. Além das máquinas sonoras, alguns outros elementos compõem o espaço cênico, como as esculturas em cerâmica de cães da raça pastor-alemão espalhadas por todo o palco, a mala de viagem aberta sobre o piso e preenchida com terra e grama, além de pneus, muletas e casas de passarinho. As esculturas de pastor-alemão, elemento frequente nas obras do artista, são uma referência a antigas tradições africanas que usam cães como sentinela de guarda para os mortos. Já a

⁷⁰ Todas as citações extraídas desta fonte são traduções minhas a partir do original em inglês.

terra presente na mala foi retirada da cova de Nathaniel Ndazana Nakasa, jornalista e escritor sul-africano, exilado até a morte nos Estados Unidos por sua voz ativa contra o regime do *apartheid*. A terra usada na instalação cenográfica foi extraída pelo próprio Wa Lehure do cemitério de Ferncliff, em Nova York, numa ocasião em que visitou o túmulo de Nakasa.

Trabalhando no limiar entre a performance, a instalação, o teatro e a música, a obra de Wa Lehure estrutura-se fundamentalmente em cima do caráter performativo de sua cenografia, que se entrelaça com a cena não apenas pela materialidade relacional de seus elementos, através da qual emergem as ações dos performers e os sons que compõem o espetáculo, mas também pela dimensão metafísica de sua presença, tema que será abordado mais adiante. Num bate-papo aberto ao público organizado pela produção do Festival *Performa 17*, Wa Lehure⁷¹ explica que buscou encontrar coisas que, “na sua própria existência”, pudessem evocar algum tipo de ação ou movimento, tanto no plano físico quanto emocional. Assim, toda força vital do espetáculo veio dos elementos da instalação cenográfica. O artista conta que as coreografias, os movimentos e os sons que compõem as cenas foram extraídos de um longo processo de experimentação junto à materialidade das peças e objetos que durou cerca de seis meses envolvendo músicos, performers e marceneiros. Segundo o artista, todos os elementos do espetáculo “falam uns com os outros”, mas o que vemos em cena é uma significação de natureza essencialmente alegórica, de modo que o caráter ritualístico se sobrepõe à intenção narrativa. Diante de várias pistas e fragmentos, o trabalho do espectador na construção do sentido é enorme: é preciso desvendar o jogo proposto pelo dispositivo, decifrá-lo, para então ter a chave de acesso ao conjunto da cena. O arranjo oferece camadas múltiplas de alusões e referências ao universo pessoal do artista, mas é possível estabelecer conexões com outras realidades. Além de simbolizar as desigualdades educacionais do país, as carteiras fazem referência a uma história de ativismo estudantil, desde protestos contra a segregação nos anos 1970 até as manifestações contemporâneas contra a manutenção de práticas colonialistas. A mala, preenchida com o peso da história de Nathaniel Ndazana Nakasa, também evoca o destino de outros apátridas refugiados nos grandes fluxos migratórios do século XXI.

⁷¹ As citações neste parágrafo às falas de Kemang Wa Lehulere são provenientes das minhas anotações do bate-papo com o artista na sede do Festival *Performa 17* ocorrido no dia 6/11/2017.

Ao final do espetáculo, o público é convidado a caminhar pelo palco e observar em detalhes as marcas e desenhos gravados na madeira extraída das escolas, perceber o cheiro da terra na mala ou tentar capturar outros diálogos possíveis dos elementos do palco a partir de novos pontos de vista. Das madeiras das escolas à terra da cova de Nakasa, os “pedaços de realidade” postos em cena tecem uma complexa rede de simbolismos na qual os signos se apresentam como fenômeno, afetando, em sua densa concretude, performers e público. Na recusa do eixo narrativo, da fábula ou do *mythos*, a teatralidade, com seu desejo de ficcionalização do ato performativo, emerge a partir da tensão *matéria x sentido*, onde há sempre um residual de narratividade. Nessa operação, a cenografia revela todo seu potencial performativo, ocupando o centro do funcionamento da teatralidade, já que a moldura ficcional da alteridade se choca e se funde, a um só tempo, à natureza auto-referencial dos elementos de cena.

Figura 33 - Espetáculo *I cut my skin to Liberate The Splinter*, de Kemang Wa Lehulere



Detalhe da mala contendo a terra extraída da cova do jornalista Nathaniel Ndazana Nakasa exilado nos Estados Unidos.

Fonte: <http://17.performa-arts.org/events/kemang-wa-lehulere>. Acessado em 15/09/2018.

Figura 34 - Espetáculo *I cut my skin to Liberate The Splinter*, de Kemang Wa Lehulere



Os elementos do cenário foram executados com madeiras extraídas do mobiliário de escolas da periferia da Cidade do Cabo.

Fonte: <http://17.performa-arts.org/events/kemang-wa-lehulere>. Acessado em 15/09/2018.

Figura 35 - Espetáculo *I cut my skin to Liberate The Splinter*, de Kemang Wa Lehulere



Fonte: <http://17.performa-arts.org/events/kemang-wa-lehulere>. Acessado em 15/09/2018.

Totalmente distanciado do texto dramático e mais próximo à linguagem da instalação de arte, o exemplo de *I cut my skin to Liberate The Splinter* representa uma faixa considerável das produções na cena contemporânea. Em seu amplo espectro, porém, o caráter performativo da cenografia se manifesta de diferentes formas e intensidades. Em várias práticas de *site-specific*, como a famosa montagem *BR3* do Grupo da Vertigem, para citar apenas um exemplo, a maneira pela qual a locação real no espaço urbano interfere, modifica ou mesmo determina a estrutura física e dramática do espetáculo coloca a noção de cenografia performativa em outro patamar de intensidade. Ao invés de ser invadida por “pedaços de realidade”, como ocorre em *I cut my skin*, a cena aqui é totalmente atravessada e devassada pela brutalidade de uma realidade concreta e palpável, impregnada de fantasmas e camadas de significado, cujo cheiro, textura e cores afetam de maneira radical tanto o público quanto a cena.

Já no contexto das produções baseadas em textos narrativos montadas no tradicional palco italiano, o dispositivo cenográfico tem frequentemente uma função notadamente semiótica que tende a anular a percepção da sua realidade material e fenomenológica. Nesses casos, bastante frequentes em circuitos mais comerciais como a Broadway de Nova York, o dispositivo cumpre uma função apenas descritiva do ambiente ficcional, exercendo na maioria das vezes pouca influência no curso da ação, como acontece em *The Parisian Woman*, montagem do texto de Beau Willimon dirigida por Pam Mackinnon que entrou em cartaz no Hudson Theatre, na Broadway, em novembro de 2017. Estrelada por Uma Thurman, a peça gira em torno de Chloe, uma elegante socialite que se envolve num jogo de sedução e traições no alto escalão do mundo da política norte-americana. Ambientada na capital Washington, a história se desenrola em três ambientes que se alternam: a sala de estar de Chloe, a varanda da casa de um importante político e o salão de chá da casa da diretora do Federal Reserve, o banco central americano. Profundamente realista, a cenografia assinada por Derek McLane dá todo o suporte à ilusão criada pela estética da encenação, construindo em detalhes a atmosfera burguesa que envolve a trama. Luz e sonoplastia atuam de forma determinante no imaginário do espectador, ajudando-o a conceber inclusive os ambientes ficcionais contíguos e não visíveis no quadro cênico, como o requintado salão atrás da varanda, onde acontece um grande jantar. A estética ilusionista é tão eficaz que

apenas nos momentos das rápidas trocas de cenário, quando telões de led descem do urdimento fechando a boca de cena, o espectador é forçado a lembrar que ele está no teatro. Essa estética fortemente realista não se limita a circuitos tradicionalmente comerciais como a Broadway. Também na cena alternativa, artistas internacionalmente reconhecidos pelos seus trabalhos mais experimentais e estilísticos têm apresentado concepções cenográficas de caráter fortemente realista, como foi o caso das produções recentes *A room in India*, dirigida pela consagrada encenadora francesa Ariane Mnouchkine, ou *Returning to Reims*, montado pelo aclamado diretor alemão Thomas Ostermeier, ambas apresentadas no circuito off-Broadway de Nova York na temporada de inverno 2017/2018.

Figura 36 - Cenografia realista de *The Parisian Woman* – sala de estar da casa de Chloe, onde acontece boa parte da trama



Fonte: <http://www.derekmcclane.com/the-parisian-woman/>. Acessado em 20/09/2018.

Figura 37 - Cenografia realista de *The Parisian Woman* – varanda do salão onde um jantar é oferecido à elite política dos Estados Unidos



Fonte: <http://www.derekmcclane.com/the-parisian-woman/>. Acessado em 20/09/2018.

Figura 38 - Cenografia realista de *The Parisian Woman* – sala de estar da casa de Chloe, onde acontece boa parte da trama

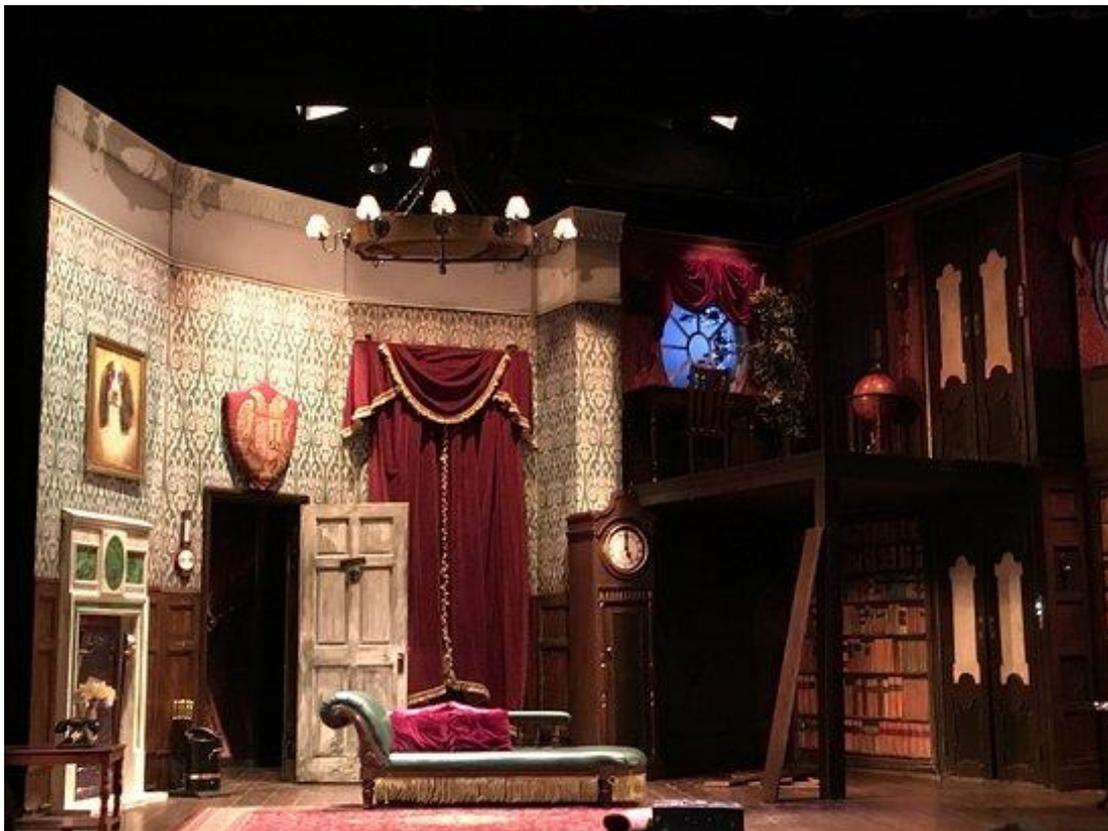


Fonte: <http://www.derekmcclane.com/the-parisian-woman/>. Acessado em 20/09/2018.

Há casos em que a cenografia, mesmo estando na condição exclusiva de signo-veículo para o universo ficcional, participa diretamente de todo desencadeamento da ação. Em *The Play That Goes Wrong*, produção inglesa escrita e dirigida por Henry Lewis, Jonathan Sayer e Henry Shields, a cenografia assinada por Nigel Hook torna-

se o elemento condutor do conflito. Grande sucesso em Nova York, tendo recebido os principais prêmios do gênero comédia da Broadway, a peça estreou em Londres em 2012 e permanece em cartaz no Lyceum Theatre desde 2014 onde, em 2018, comemorou mais de 700 apresentações. A história mostra uma trupe amadora de teatro que consegue, de forma surpreendente, apresentar-se no palco profissional de um grande teatro. Entretanto, toda apresentação dá errado devido a diversos problemas técnicos da cenografia que obrigam os atores a “improvisar” soluções inusitadas. A porta que não abre, a maca que rasga ou o mezanino que cai provocam reações em cadeia que modificam todo o curso da ação: num dado momento, um dos personagens fica preso em cena por não conseguir abrir a porta do cenário, tendo que improvisar uma situação que lhe permita sair pela janela. As diversas soluções cômicas se desenrolam num ritmo coreografado, pantomímico, numa espécie de exercício de metateatro que adota o cenário como elemento central da dramaturgia. À medida que as situações se desenvolvem como desdobramento dos problemas técnicos da cenografia, o dispositivo ganha mais destaque, emergindo na percepção do espectador como uma espécie de “personagem” da trama.

Figura 39 - Espetáculo *The Play That Goes Wrong* – os personagens são obrigados a improvisar soluções para os problemas técnicos da cenografia



Fonte: <https://www.broadwaygoeswrong.com>. Acessado em 30/10/2018.

Essa participação intensa da cenografia na dramaturgia do espetáculo, entretanto, não tira sua condição de signo. Nesse sentido, os cenários de *The Play That Goes*

Wrong e o de *The Parisian Woman* cumprem uma mesma função: representar tridimensionalmente um determinado ambiente ficcional. Diferentemente do que ocorre em *I cut my skin*, aqui, o papel de ambos os dispositivos está restrito ao plano fabular, com a diferença que enquanto um desempenha o papel de um *signo ativo* na estrutura dramática, como é o caso de *The Play That Goes Wrong*, o outro se restringe a uma função passiva. Essa restrição do dispositivo a uma função semiótica é bastante comum no universo de produções baseadas em textos dramáticos ou de caráter narrativo, que têm a construção da ficção como seu maior objetivo. Entretanto, é fácil encontrar, nesse mesmo universo, diversos tipos de dispositivo que não exercem uma função estritamente semiótica, revelando sua realidade auto-referencial e evocando a ideia de ação que sustentam a noção de performativo.

The Fountainhead é uma peça escrita e dirigida pelo aclamado encenador belga Ivo van Hove, adaptada do romance homônimo do autor americano Ayn Rand, que esteve em cartaz no BAM (Brooklyn Academy of Music), em Nova York, integrando a programação do *Next Wave Festival 2017*. A história gira em torno de Howard Roark, um talentoso arquiteto modernista que se recusa a seguir os padrões arquitetônicos impostos pelo mercado e acaba entrando em conflito com um dos magnatas do ramo da imprensa americana. A cenografia assinada por Jan Versweyveld, parceiro constante de Van Hove,⁷² reproduz em detalhes o grande escritório de arquitetura onde se passa a maior parte da história. Caracterizada por um sofisticado uso de projeção de imagens, recurso frequentemente explorado pelo diretor, a cenografia apresenta traços performativos que atravessam e se contrapõem ao seu caráter fortemente realista. Projetado como um campo industrial de ideias, o espaço cênico torna-se um lugar onde tanto personagens quanto atores, músicos e cenotécnicos estão constantemente ocupados executando conjuntamente

⁷² Conhecido como o diretor artístico do *Toneelgroep* de Amsterdam, na Holanda, e por suas produções experimentais no circuito vanguarda da off-Broadway, Ivo van Hove já recebeu alguns dos mais prestigiados prêmios da Europa e dos Estados Unidos, consagrando-se como um dos principais nomes da cena contemporânea internacional. Seu maior parceiro artístico ao longo das últimas três décadas tem sido o cenógrafo e iluminador flamengo Jan Versweyveld, que também se consagrou como um dos principais nomes da cenografia contemporânea, tendo conquistado importantes prêmios da área. Apesar de trabalharem frequentemente com produções de caráter narrativo a partir de textos literários, ambos têm suas raízes na *performance art* e nos *happenings* dos anos 1970. Segundo o texto produzido para o folder do espetáculo, Van Hove e Versweyveld, juntos, impulsionaram as formas de se encenar a literatura, questionando o naturalismo e integrando o público ao evento da cena (fonte: <https://www.bam.org/media/11792642/Fountainhead.pdf>).

textos, imagens e músicas. Ao invés de usar o sistema de cordas da maquinaria do teatro, Versweyveld incorporou ao desenho da cenografia um sistema de cordas próprio que fica exposto no lado direito do palco. Por diversas vezes, maquinistas entram uniformizados realizando operações técnicas em cena aberta: movem painéis, deslocam mobiliário, abaixam luzes. Segundo van Hove, a valorização da criação e da construção a partir da visibilidade da carpintaria cênica está na gênese do espetáculo:

Técnicos e engenheiros aparecerão no palco para que o público possa ver tudo o que está acontecendo, ver como a peça é criada. Essa ideia de criação é crucial. Nós vamos criar o romance no palco. Arquitetura, música, vídeo, performance: todas essas formas artísticas farão parte desta criação.⁷³

De fato, no cenário de *The Fountainhead*, tudo está em constante transformação, numa espécie de grande ato criativo. No folder do espetáculo, o texto sobre a cenografia explica que se trata de “um espaço onde todos ‘trabalham juntos’. As ideias e os processos artísticos e pessoais resultantes disso impulsionam os personagens através do espaço de Versweyveld”.⁷⁴

A valorização do ato criativo presencial é fortemente explorada nos desenhos realizados pelo personagem Howard Roark, que se tornam parte integrante da cenografia. Executados ao vivo ao longo do espetáculo, os imensos croquis, plantas e perspectivas são filmados, ampliados e projetados em telões durante sua execução e em seguida são afixados nas paredes do espaço cênico. Desse modo, nas mesas de trabalho instaladas no palco (que se deslocam constantemente através de rodízios), o universo de criação de Howard Roark, pelas mãos do seu intérprete Ayn Rand, expõe-se na dinâmica da manifestação de uma ideia enquanto ela está sendo executada. A ação presencial, passa, assim, a integrar o cenário, ressaltando não apenas as qualidades do personagem, mas do próprio performer em sua habilidade como exímio desenhista. Assim como nas práticas da *action painting*, a noção do “fazer” sobrepõe-se ao resultado da imagem.

⁷³ Ivo van Hove em entrevista concedida ao Festival de Avignon em 2014, antes da estreia do espetáculo. Fonte: www.interview_18_the_fountainhead_fa_2014.pdf. Acessado em 10/09/2018.

⁷⁴ Citação extraída do folder do espetáculo produzido para o Next Wave Festival. Disponível em: <https://www.bam.org/media/11792642/Fountainhead.pdf>. Acessado em 11/9/2018.

A afirmação do espaço cênico como realidade material e a consequente ruptura do plano ficcional acontecem em vários níveis ao longo do espetáculo. Numa das cenas finais, os cenotécnicos entram forrando o linóleo branco do piso com chapas metálicas de modo a criar uma espécie de corredor de proteção para a passagem de um curioso elemento da cenografia: uma antiga máquina de impressão que irá cuspir freneticamente dezenas de jornais por minuto. A entrada espetacular da máquina e seu funcionamento fascinante intensificam sua presença a ponto de desestabilizar sua condição de signo: grande, pesada e barulhenta, ela se apresenta não apenas como o símbolo do poderoso magnata da imprensa, mas também como uma espécie de relíquia viva, uma peça de museu, uma entidade admirável cuja materialidade metafísica se sobrepõe à sua própria significação no plano ficcional. Pouco depois, na cena de explosão do Cortland Building, edifício projetado por Howard Roark, Van Hove lança mão de uma sofisticada combinação de efeitos para atingir um dos pontos altos do espetáculo: junto à impressionante imagem fotorrealista da explosão projetada no imenso telão ao fundo da cena, ventiladores superpotentes são acionados produzindo uma forte ventania capaz de varrer quase tudo de um lado para o outro do palco, carregando objetos diversos e centenas de papéis esvoaçantes numa furiosa nuvem de fumaça em movimento. O impactante fenômeno parece realizar uma dupla operação: trabalha junto às imagens projetadas no telão para uma construção fortemente realista do espaço ficcional ao mesmo tempo em que subverte a ilusão, despertando a atenção do público para sua condição como acontecimento real, dotado de uma “força primitiva”, conforme nos mostra a fenomenologia de Bert States (1987, p. 25). Mesmo que a máquina de impressão ou a ventania desempenhem funções semióticas ou descritivas absolutamente coerentes com o universo ficcional, a radicalidade de suas presenças faz com que a ordem da *apresentação* se sobreponha à da *representação*, tonificando o caráter performativo da obra.

Figura 40 - Cenografia de *The Fountainhead*, concebida como um espaço de ação criativa



Fonte: <https://www.bam.org/theater/2017/thefountainhead>

Figura 41 - Ayn Rand executando ao vivo os desenhos de seu personagem Howard Roark em *The Fountainhead*



Fonte: <https://www.bam.org/theater/2017/thefountainhead>. Acessado em 20/10/2018.

Figura 42 - Espetáculo de *The Fountainhead* – detalhe da máquina de impressão, cujo funcionamento em cena desperta a atenção do público para sua realidade



Fonte: <https://www.bam.org/theater/2017/thefountainhead>. Acessado em 20/10/2018.

Ainda nesse espectro de montagens com viés narrativo, uma estratégia bastante comum e recorrente na cena contemporânea é a utilização de dispositivos de caráter abstrato e metafórico no lugar de uma ambientação realista. Esse tipo de cenografia tende a ter um traço altamente performativo justamente por revelar, na abstração da imagem, a fenomenalidade do dispositivo, sua capacidade de afetar e sua autorreferencialidade em contraponto à sua função semiótica. Tomemos alguns exemplos do panorama nacional. O espetáculo mineiro *EuCaio*, trabalho solo de Mateus Sorieden dirigido por Juarez Guimarães Dias, cuja pré-estreia ocorreu em julho de 2015 no Projeto Teatro de Cama realizado na comunidade do Morro do Vidigal no Rio de Janeiro, apresenta um retrato da ditadura militar inspirado na vida e obra do escritor Caio Fernando de Abreu. Partindo do decreto do AI-5 como recorte histórico, a dramaturgia entrelaça trechos de cartas e dos contos “Itinerário” e “O mar mais longe que eu vejo”, em que Caio aborda de forma intensa os temas do isolamento e da solidão através de um personagem exilado numa ilha após ter sido perseguido e torturado.

As referências à ideia de aprisionamento numa ilha ou às sessões de tortura presentes no texto materializam-se nas imagens evocadas pela cenografia criada pelo próprio diretor, que consiste basicamente num grande círculo de carvão sobre o piso, uma ilha negra e morta que se desintegra na mesma medida em que transforma o corpo do ator, cuja performance física alcança grande destaque. Reagindo como se possuísse vida própria, o dispositivo espeta a carne, tinga a pele, emite sons, invade as narinas e o olhos como se desejasse se fundir à massa corporal do performer. O resultado desse confronto é a construção de um outro corpo, esmorecido, fatigado e desfigurado. O que se coloca em cena, portanto, não são apenas as imagens-signo evocadas pelo dispositivo, mas aquilo que ele efetivamente *faz* em sua realidade concreta, cuja potência performativa obriga, inclusive, aqueles que estão sentados mais próximos à área de cena a usarem as máscaras distribuídas pela produção para se protegerem da fuligem que invade o ambiente. Nessa mesma linha, a premiada cenografia do espetáculo *Tom na Fazenda*, que estreou em maio de 2017 no Rio de Janeiro com texto de Michel Marc Bouchard e direção de Rodrigo Portella, trabalha no campo da metonímia e da metáfora, operando de forma quase simultânea entre a camada semiótica e a potência fenomenológica e sensorial do dispositivo, que está em constante interação com os atores. Constituído basicamente de uma fina camada de terra espalhada por todo o piso, o dispositivo criado por Aurora Campos aos poucos converte-se num grande lamaçal, uma espécie de força avassaladora capaz engolir e remodelar os personagens.

Figura 43 - Ilha de carvão da cenografia de *EuCaio*



Fonte: acervo do diretor Juarez Guimarães Dias.

A partir desse rol de exemplos, gostaria de apontar três diferentes tipos de dispositivos, ou de funções da cenografia, que servirão como suporte para o debate de alguns pontos chave nesse processo de investigação. As cenografias de *Tom na fazenda* e *EuCaio*, por exemplo, enquadram-se naquilo que venho chamando de

dispositivo de *caráter performativo* justamente por se manifestarem de modo mais explícito em sua fenomenalidade, sendo capazes de interferir, em sua realidade corpórea, no curso da ação. Embora eles tenham uma finalidade semiótica, o que os torna especialmente marcantes é a percepção de sua existência material como força dinâmica e viva operando junto aos demais elementos da cena. Já a cenografia de *The parisian Woman*, cuja única finalidade é a representação do mundo ficcional, proponho chamá-la de *descritiva*. Sem a pretensão de qualquer interferência ativa na estrutura cênica ou dramatúrgica, ela é percebida fundamentalmente como um corpo semiótico, cumprindo, portanto, uma *função referencial* no processo de construção da ilusão. Essas categorias estão, de certa forma, em paralelo com a oposição originária que despertou em Austin o insight para sua teoria dos atos de fala: a diferença entre aquilo que *diz* e aquilo que *faz*. Entretanto, é possível identificar, ainda, uma terceira categoria de dispositivos que, embora cumpram uma função essencialmente semiótica, ou referencial, têm um papel ativo na cena, convertendo-se numa espécie de signo atuante capaz de interferir ou modificar os rumos da trama, ou mesmo de instaurar o conflito, como foi o caso da cenografia de *The Play That Goes Wrong*. Chamarei esse tipo de dispositivo, ou de função, de *performante* – termo que, como veremos adiante, foi inspirado na palavra *actante* utilizada por Bruno Latour na sua Teoria do Ator-Rede.

Essas categorias surgem da minha busca junto às reflexões teóricas de diversos autores por um entendimento das possíveis formas de *ação* e de *atividade* do dispositivo na cena. Enquanto a função *descritiva* refere-se ao papel tradicionalmente atribuído à cenografia, associado à representação passiva de um determinado ambiente ficcional, as outras duas buscam focalizar o papel ativo desempenhado pelo dispositivo sob duas perspectivas teóricas distintas que pude identificar ao longo do meu processo de pesquisa: uma reúne os autores que adotam o exame do texto dramático como metodologia para a identificação da cenografia como agente “performativo”, enquanto a outra apoia-se nos pesquisadores que tomam a realidade da cena como fonte de investigação.⁷⁵ Em

⁷⁵ Mais numeroso, o grupo de autores que pesquisam o papel ativo da cenografia a partir da dramaturgia textual, ou seja, dentro do sistema semiótico, inclui Kee-Yoon Nahm, Marlis Schweitzer, Joanne Zerdy, Andrew Sofer, Karen Jean Martinson, além de Jirí Veltrusky, pesquisador do Círculo de Praga. Bem menos numeroso e mais recente, o grupo de autores interessados pela atividade da cenografia como corpo fenomenal inclui nomes como Joslin Mckinney, Kathleen Irwin e Maaïke Bleeker.

ambas as perspectivas é possível encontrar a expressão “performativo” nas linhas de argumentação dos autores, embora não seja muito frequente. Entretanto, levando em consideração que o termo está, de modo geral, muito impregnado da ideia da autorreferencialidade do corpo presente, eu proponho o termo *performante* (que, em paralelo com o *actante* da Teoria do Ator-Rede, carrega um sufixo que exprime a ideia de ação) para os casos em que o papel performativo da cenografia é debatido exclusivamente a partir da sua natureza semiótica. Isso porque na cadeia de significação ligada à ideia de *performativo*, *performance* ou *performatividade*, a percepção fenomenológica da coisa se impõe em relação à sua função semiótica. Portanto, assim como o dispositivo *performativo*, o *performante*, na minha abordagem, está ligado às ideias de ação, interação ou afeto, sendo capaz de provocar resposta, gerar um acontecimento. Porém, enquanto um opera na realidade material da cena, o outro trabalha no plano ficcional. Essa diferença merece ser investigada.

Na busca por uma melhor compreensão das categorias propostas, apresentarei a seguir uma breve reflexão a respeito da dicotomia sujeito/objeto no contexto da cena e em seguida introduzirei ao debate a Teoria do Ator-Rede (Actor-Network Theory – ANT), um campo de estudos originário da antropologia que tem inspirado discussões recentes em estudos do teatro.⁷⁶

3.3 Dos deslocamentos entre sujeito e objeto: as funções do dispositivo pela Teoria do Ator-Rede

Os dispositivos que desempenham um papel ativo na trama, assumindo uma condição de sujeito, não são raros na literatura dramática. Assim como ocorre em *The Play That Goes Wrong*, objetos ou adereços podem motivar a ação no palco de várias maneiras. Em *The Stage Life of Props*, obra que oferece um minucioso estudo sobre a atividade dos objetos no teatro, Andrew Sofer (2003) aponta a farsa como o exemplo óbvio de um gênero no qual os objetos se recusam a se contentar com um papel passivo e surgem para frustrar os objetivos do personagem. Segundo o autor, esse recurso é também bastante explorado no melodrama ou na tragédia: muitas

⁷⁶ Pamela Kierejczyk Thielman (2017) usa a Teoria do Ator-Rede numa pesquisa de caráter histórico para estudar a obra do cenógrafo florentino Baccio del Bianco; Kee-Yoon Nahm (2014) também cita, de maneira mais superficial, a Teoria do Ator-Rede nos seus estudos sobre o uso de objetos no teatro naturalista.

vezes, um objeto fatídico se torna um antagonista que ameaça expor algum segredo terrível, como é o caso do lenço de linho bordado com morangos em *Otelo*, de Shakespeare, que, ao se transformar na prova da suposta traição amorosa de Desdêmona, torna-se o pivô do fim trágico da peça. Sofer aponta Shakespeare como um mestre do objeto *fetichizado*, tema que abordarei adiante em mais detalhes. Para o autor, um objeto ou adereço fetichizado é aquele dotado pelo ator, personagem ou dramaturgo de um poder e/ou significação especial que parece emanar do objeto em si. O objeto de fetiche assume uma significação excessiva, tornando-se o foco do desejo, medo ou ansiedade projetados de um personagem. Por extensão, o objeto desempenha a mesma função para o público. Em *Ricardo II*, por exemplo, é a coroa que faz o rei, e não o contrário. Do mesmo modo, o lenço de Otelo é investido de tanto poder simbólico que é capaz de alterar as ações das personagens. Sofer nota que, em alguns casos, para além do universo de Shakespeare, um acessório importante, como a tenda no *The Contractor* de David Storey ou o conteúdo da bolsa da Winnie em *Dias Felizes*, de Beckett, pode até ancorar uma peça inteira. Nesses casos, o objeto de palco é promovido ao status de ação dramática (Sofer, 2003).

Essa ideia de que as coisas e objetos adquirem uma “potência de atividade”, tornando-se portadores ou propulsores da ação, esbarra numa questão importante que tem sido debatida nas últimas décadas no campo da antropologia e, ainda mais recentemente, nos estudos da performance e do teatro: a dialética sujeito *versus* objeto. Surpreendentemente, como já expus no começo deste capítulo, essa questão foi levantada por Jirí Veltruský, um dos membros da Escola de Praga, já nos anos 1940. Veltruský (1964) investigou a permutabilidade entre atores e objetos em termos de sua função semiótica e percebeu que os objetos podem apresentar uma “força de ação”, ou adquirir uma força significativa independente, tornando-se “sujeitos espontâneos, equivalentes à figura do ator”⁷⁷ (Veltruský, 1964, p. 85). O autor começa sua argumentação destacando que a ideia de ação é o que modela a relação entre sujeito e objeto tanto dentro quanto fora da esfera ficcional, podendo ser entendida como o resultado da intenção de um sujeito: “Ação é o relacionamento

⁷⁷ Sofer considera essa elevação do objeto ao status de sujeito totalmente insustentável, argumentando que “embora eles possam e assumam algumas das funções e atributos dos sujeitos, o que explica parte do seu fascínio misterioso no palco, adereços permanecem objetos, não sujeitos” (Sofer, 2003, p. 20).

ativo de um sujeito com algum objeto; é um fato teleológico, regido por um propósito alinhado com as necessidades do sujeito” (Veltruský, 1964, p. 83). De acordo com o ensaísta, sempre que uma ação ocorre, nossa atenção é voltada para seu propósito, pois “o ato em si é secundário para nós, o importante é saber se ele preenche um determinado propósito” (Ibidem, p. 83).

Mas, segundo o autor, no teatro, a ação, que constitui a base do drama, frequentemente ganha mais destaque do que sua intenção, levando a uma diferente percepção do sujeito. Veltruský distingue então dois diferentes tipos de sujeito: o sujeito básico, o originador da intenção; e o sujeito que executa a ação abertamente, que pode ser idêntico ao sujeito básico, mas também pode ser sua mera ferramenta e, portanto, apenas um objeto parcial. Como no teatro a ação “é um fim em si mesma”, sendo orientada para ser entendida pelo público como uma sequência coerente e significativa, os atos são percebidos pelo seu sujeito imediato, isto é, pelo ser que está ativamente realizando a ação. Assim, para Veltruský, as posições entre sujeito e objeto no palco tendem a ser oscilantes, variando em função da “força de ação”, conforme demonstrado pelo exemplo do punhal, o que permite que objetos assumam a condição de um sujeito “performativo”:

a existência do sujeito no teatro depende da participação de algum componente na ação, e não de sua autenticidade real, de modo que mesmo um objeto sem vida pode ser percebido como o sujeito performativo, e um ser humano vivo pode ser percebido como um elemento completamente sem pulsão. (Ibidem, p. 83)

Segundo o autor, é preciso levar em conta que todas as “*dramatis personae*”, ou seja, todos os participantes da cena, desde o elemento central até a menor parte, formam uma linha absolutamente coerente de acordo com sua atividade variável. Nessa linha, ou nessa rede de elementos interconectados, está a cenografia, que também deve ser percebida como um dos agentes da cena:

O fato de que as partes do cenário não atuam abertamente pode dar a impressão de que o cenário está fora da ação e não tem efeito em seu curso. Nesse caso, pode-se dizer que constitui uma esfera autônoma e claramente delimitada. Isso seria, no entanto, uma impressão completamente errônea. Basta apontar, por exemplo, quão completamente diferente uma disputa entre dois personagens seguirá seu curso quando o ambiente representar uma estalagem ou um palácio real. Mesmo se a ação evidente na estrutura estiver no nível zero, ela terá sua parte na determinação do curso da ação (Veltruský, 1964, p. 87).

As reflexões de Veltruský sobre a relação sujeito-objeto, bem como sua defesa de que elementos não humanos podem adquirir uma potência ativa, encontram eco na Teoria do Ator-Rede (Actor-Network Theory, ou simplesmente ANT, em inglês), criada pelo antropólogo e filósofo da ciência francês Bruno Latour, ao lado dos sociólogos Michel Callon e John Law. Influenciados pelo pensamento pós-estruturalista, Latour e seus colegas debruçaram-se sobre a questão da interdependência humana/não-humana e desafiaram a relação causal entre o sujeito (quem atua) e o objeto (o que é “atuado”). Desenvolvidas nas décadas de 1980 e 90, as metodologias da Teoria do Ator-Rede traçam os movimentos e as convergências de objetos, ideias, tecnologias, forças e corpos que dão forma a ontologias e afetam as relações humanas.⁷⁸ Bruno Latour postula que o “social” só surge através das variadas interações e atividades de criação de grupos realizadas por *actantes* – entendidos como uma fonte de ação que pode ser humana ou não humana, ou, na maioria das vezes, uma combinação de ambos (Latour, 1996). Para Latour (1996, p.8), os actantes não são percebidos como entidades fixas, mas como fluxos, objetos circulantes cuja estabilidade e continuidade só são obtidos a partir de outras ações e outros cruzamentos. Um actante seria, assim, “o alvo móvel de uma vasta gama de entidades que pululam sobre eles” (Latour, 2005, p. 46).⁷⁹

Uma boa leitura da Teoria do Ator-Rede é oferecida pela filósofa americana Jane Bennet (2010) em seu célebre estudo sobre o poder de atividade da “matéria”, *Vibrant matter*. Para a autora, um actante “é aquilo que tem eficácia, que pode fazer as coisas, tem eficiência suficiente para influenciar, produzir efeitos, alterar o curso dos acontecimentos. É qualquer entidade que modifique outra entidade em um julgamento” (Bennet, 2010, p. Viii).⁸⁰ Bennet cita como exemplo um pequeno frasco de vidro com amostras de resíduos de pólvora sendo exibido ao júri durante o julgamento de um homem acusado de tentativa de homicídio. Este

⁷⁸ Alguns dos primeiros projetos da Teoria do Ator-Rede demonstraram como a interação complexa entre objetos e humanos em um ambiente de laboratório influenciou o resultado e a eventual interpretação de experimentos. Latour (2005) mostra que as “descobertas” do cientista francês Louis Pasteur no século XIX não foram fruto de suas ações isoladamente, mas de uma ampla rede de forças gerada por elementos diversos e heterogêneos, humanos e não-humanos, que incluíam desde o movimento higienista até a disputa com outros cientistas pelas descobertas de novas doenças. Na perspectiva de Latour, o cientista foi apenas uma ator entre tantos outros que se envolveram numa determinada rede de acontecimentos, de modo que se pode questionar se de fato foi Pasteur que produziu o ácido láctico ou se foi o ácido láctico que produziu Pasteur como um grande cientista.

⁷⁹ Todas as citações extraídas desta fonte são traduções minhas a partir do original em inglês.

⁸⁰ Todas as citações extraídas desta fonte são traduções minhas a partir do original em inglês.

objeto/testemunha ofereceu ao júri a evidência microscópica de que a mão do acusado tinha disparado uma arma ou estava a menos de um metro do disparo. A cada vez que os peritos exibiam a amostra ao júri, ela adquiria mais força, até que se tornou vital ao veredito. Segundo Bennet (2010, p. 9), esse composto de vidro, células da pele, pólvora, palavras, leis e emoções humanas havia se tornado um *actante*.

Bruno Latour explica que a metáfora com o universo do teatro através da importação da palavra “ator” aponta para os muitos elementos no palco que moldam e dirigem uma performance: “o uso da palavra ‘ator’ significa que nunca é claro quem e o que está atuando quando atuamos porque um ator no palco nunca está sozinho em agir” (Latour, 2005, p. 46). Entretanto, Latour alerta que tal uso pode induzir a alguns equívocos, já que o termo *ator* está muito impregnado da ideia do elemento humano agindo individualmente. Já a ideia de *actante* oferece uma perspectiva mais abrangente, evitando ambiguidades na elaboração de um discurso que pretende transcender uma visão antropocêntrica na análise dos fenômenos sociais:

O “ator” na tradição anglo-saxônica é sempre um ator individual humano intencional e é mais frequentemente ligado ao “comportamento”. [...] Um “ator” na Teoria do Ator-Rede é uma definição semiótica – um actante –, isto é, algo que age ou ao qual a atividade é concedida por outros. *Não implica uma motivação especial dos atores individuais humanos, nem dos humanos em geral. Um actante pode literalmente ser qualquer coisa desde que seja concedido para ser a fonte de uma ação* (Latour, 1996, p.7 – grifo meu).⁸¹

A Teoria do Ator-Rede é, em grande medida, uma teoria de uma construção semiótica, já que a sociedade tem propriedades de rede semelhantes às dos textos. Segundo Latour, trata-se de “um método para descrever a implantação de associações como a semiótica é um método para descrever o caminho gerador de qualquer narração” (Latour, 1996, p.9). Essas associações, entretanto, ocorrem tanto no plano semiótico quanto fenomenológico, numa espécie de fusão da matéria com o significado, já que, para a Teoria do Ator-Rede, existe uma continuidade, uma multiplicidade de plugues entre os objetos circulantes no “texto social” e aquilo que os próprios actantes realmente fazem na “natureza”. Por isso, John Law (1999, p.

⁸¹ Todas as citações extraídas desta fonte são traduções minhas a partir do original em inglês.

4)⁸² refere-se à Teoria do Ator-Rede como uma “semiótica da materialidade”, na qual tanto os actantes humanos quanto os não-humanos são trazidos à tona pela relacionalidade, isto é, em virtude de suas respectivas posições dentro de redes de significado. Para Law, a Teoria do Ator-Rede está fortemente associada à ideia de performatividade. O autor explica que, se as entidades atingem sua forma como consequência das relações nas quais elas estão envolvidas, elas são “performadas *em, por e através* dessas relações” (Ibidem, p. 4). Segundo o autor, a Teoria do Ator-Rede é uma máquina semiótica que insiste “no caráter performativo das relações e dos objetos constituídos nessas relações” (Ibidem, p. 4). Nessa perspectiva, um *actante* seria, portanto, um *agente performativo*.

O vocabulário desenvolvido por Latour e seus colegas no esforço de reconhecer os vários modos e graus de afeto entre agentes humanos e não humanos ajuda a dar contorno às questões que tenho perseguido. Pensando além da estrutura binária sujeito-objeto, a Teoria do Ator-Rede busca identificar quando os elementos em uma dada rede deixam de ser “intermediários” – aquilo “que transporta significado ou força sem transformação” (Latour, 2005, p. 39) – para assumirem a posição de “mediadores” – entidades que “transformam, traduzem, distorcem e modificam o significado ou os elementos que devem carregar”⁸³ (Ibidem, p. 39) –, convertendo-se então em *actantes*. A distinção de Latour e sua ênfase no segundo grupo assemelham-se às questões que emergem ao longo desta pesquisa, interessada em reconhecer o papel ativo desempenhado pela cenografia no contexto da cena.

O paralelo com as reflexões de Veltruský é notável. Para o ensaísta da Escola de Praga, mesmo que não seja o “sujeito básico”, originador da intenção, um objeto parcial que esteja ligado diretamente à ação pode eventualmente ser percebido como um sujeito ativo, exibindo uma “força de ação”. Assim, para Veltruský, um sujeito, no teatro, não é necessariamente o detentor da motivação (Veltruský, 1964, p. 83). Do mesmo modo, Latour exclui da condição de sujeito o caráter intencional

⁸² Todas as citações extraídas desta fonte são traduções minhas a partir do original em inglês.

⁸³ Latour explica que mesmo um intermediário aparentemente simples pode se revelar um mediador complexo, enquanto algo que parece ser um mediador poderoso pode ser na verdade um simples intermediário: “Um computador em bom funcionamento pode ser considerado um bom caso de um intermediário complexo, enquanto uma conversa banal pode se tornar uma cadeia extremamente complexa de mediadores na qual paixões, opiniões e atitudes se bifurcam a cada passo. Mas, se quebrar, um computador pode se transformar em um mediador horrivelmente complexo, enquanto um painel altamente sofisticado durante uma conferência acadêmica pode se revelar um intermediário perfeitamente previsível e sem complicações” (Latour, 2005, p. 39).

do ato: um actante pode desencadear uma ação independentemente de uma motivação especial de atores humanos individuais (Latour, 1996, p.7). Por isso, aos olhos da Teoria do Ator-Rede, a porta emperrada no cenário de *The Play That Goes Wrong* ou o lenço encontrado no quarto de Cassio em *Otelo* podem ser considerados actantes: em virtude de estarem no lugar certo, no momento certo, tornam-se “fonte de ação”, fazendo as coisas se transformarem em “força decisiva na catalisação de um evento” (Bennet, 2010, p.9).

É preciso lembrar, entretanto, que os exemplos acima referem-se a acontecimentos ocorridos no plano ficcional, o que implica que estamos lidando essencialmente com a camada semiótica desses elementos, ou seja, com o seu significado no mundo evocado pela narrativa. Essa camada semiótica a que me refiro aqui não é aquela que permeia o tecido das relações sociais e que portanto se associa à Teoria do Ator-Rede, mas aquela específica do evento teatral, geradora da teatralidade, uma semiótica ligada à construção de um espaço ficcional distinto daquele que constitui a realidade fenomenal da cena. A porta que não abre em *The Play That Goes Wrong* é um actante que opera exclusivamente como signo, sua eficácia e seus efeitos estão restritos à realidade ilusória da cena, pois tanto o incidente com a porta quanto seus desdobramentos ocorreram apenas no plano fabular. Nesse sentido, ainda que a Teoria do Ator-Rede seja perfeitamente aplicável ao mundo ficcional, sua aplicação só é exata como metáfora, já que, como nos mostrou Dubatti (2016, p.51), o vínculo que se estabelece entre esse “mundo paralelo” da cena e a realidade cotidiana é sempre de ordem metafórica.

Mas, suponhamos que, de fato, a porta de uma cenografia de caráter descritivo, como é o caso do dispositivo de *The Parisian Woman*, inesperadamente emperrasse durante uma apresentação. Poderíamos então afirmar que o dispositivo abandonaria sua condição de “intermediário” para assumir a posição de um “mediador”, tornando-se um actante? Como aplicar a Teoria do Ator-Rede na realidade material da cena? A questão está associada à dialética real *versus* ficcional que caracteriza o evento teatral, podendo jogar luz à distinção entre o meu uso do termo *performativo* (uma espécie de actante no plano fenomenológico) e aquilo que estou chamando de *performante* (um actante no plano semiótico). Em seu estudo a respeito da possibilidade de falhas da cenografia no contexto da apresentação, Kee-Yoon Nahm (2014) nota que a noção de “ao vivo”, encapsulada na frase “o espetáculo é diferente

a cada noite”, normalmente exclui entidades inanimadas. Mas, como mediadores, os objetos materiais são capazes de mudar os parâmetros da rede da encenação, influenciando a experiência do público. Segundo Nahm (2014), se *no palco, tudo é signo*, como pressupõe a semiótica, então o objeto em cena está “ausente”, no sentido de que ele converte sua especificidade material inteiramente em textualidade. Essa redução à condição de signo-imagem elimina a possibilidade de falhas, já que seu funcionamento segue a previsibilidade da narrativa textual, desconsiderando a realidade material do dispositivo. Entretanto, muitos fatores podem atrapalhar sua estabilidade como signo na cena. O mesmo fenômeno que ocorre quando um ator acidentalmente tropeça no palco, ocorre quando a perna de uma mesa se quebra inesperadamente: o objeto repentinamente está “ali”, com sua materialidade espessa e tangível, impondo suas próprias leis. Essa dimensão física do dispositivo, com sua chance de falhas e seu envolvimento com o risco, é intrínseca à natureza performativa da cenografia, bem como de toda cadeia de forças que operam junto à realidade da cena. Evidentemente, via de regra, não se pretende que o funcionamento do dispositivo incorra em falhas, do mesmo modo que não se espera que um ator esqueça seu texto, mas o simples reconhecimento da possibilidade de falhas da cenografia é profundamente revelador da sua autonomia fenomenológica frente à sua função essencialmente semiótica. Em alguns casos, o fator de risco inerente à fenomenologia do dispositivo pode ser explorado de modo a intensificar o caráter performativo da obra, como veremos adiante.

Se tomarmos a realidade fenomenológica da cena como parâmetro, as teorias de Latour sugerem que processos de significação, representação ou mesmo de ilusão no contexto do palco são extremamente porosos e rizomáticos. Aos olhos da Teoria do Ator-Rede, poderíamos afirmar que a teatralidade, se entendida como um desdobramento da performatividade, não é fruto de uma estrutura rígida e pré-determinada pelo texto, mas de uma configuração de relações mútuas entre vários atores, um conjunto específico de performances no qual os objetos inanimados estão necessariamente incluídos. Apoiado no pensamento do sociólogo Ervin Goffman, Latour propõe uma reflexão sobre as fontes de ação que governam o evento teatral. Segundo Latour, assim que começa uma peça, deparamo-nos com um contexto em que nada é certo: “isso é real? É falso? A reação do público conta? O que acontece com a iluminação? O que a equipe de bastidores está fazendo? A

mensagem do dramaturgo está sendo fielmente transmitida ou irremediavelmente frustrada? O personagem está encarnado?” (Latour, 2005, p. 46). Por isso, para o autor, a Teoria do Ator-Rede encontra no acontecimento teatral sua imagem mais precisa, visto que a própria palavra “ator” aponta para um completo deslocamento da ação, advertindo-nos que não se trata de “um sujeito coerente, controlado, de bordas nítidas”. Por definição, a ação está “emprestada, distribuída, sugerida, influenciada, dominada, traída, traduzida. Considerar um ator como um ator-rede é antes de tudo sublinhar que ele representa a principal fonte de incerteza sobre a origem da ação” (Latour, 2005, p. 46).

Na contramão daquilo que é historicamente sustentado pela teoria dramática, a Teoria do Ator-Rede questiona a ideia de que a figura do ator concentra *toda* fonte da ação, abrindo uma via teórica para o reconhecimento do papel performativo desempenhado pelos demais agentes da cena. Meu objetivo junto ao pensamento de Latour e de seus colaboradores, entretanto, não é interrogar a importância do ator em cena, mas buscar um arcabouço conceitual e um repertório de expressões que auxiliem na identificação das funções desempenhadas pela cenografia para além da produção de significados. Sem o desejo de problematizar o papel do ator, o que se busca é focalizar a cenografia numa rede de forças e microforças que atuam junto ao performer humano no processo de construção da teatralidade. Assim, à luz da Teoria do Ator-Rede, retomarei brevemente as reflexões sobre os dispositivos descritivos, performantes e performativos, buscando apontar algumas relações entre essas categorias para em seguida aprofundar nas questões de presença e afeto que, na minha perspectiva, sustentam a ideia de uma cenografia performativa.

O dispositivo de caráter *descritivo* (ou *função referencial descritiva*) é aquele que tem como finalidade ilustrar bi ou tridimensionalmente um determinado ambiente ficcional sem a intenção de provocar uma interferência direta no curso da ação. Seu modelo mais contundente está no padrão da cenografia de caráter realista, cuja origem, como vimos, remonta ao século XIX, mas sua presença na cena contemporânea é abundante tanto nos circuitos comerciais, a exemplo de *The parisian Woman*, como naqueles considerados mais experimentais. Amplamente investigada no âmbito acadêmico, a função referencial descritiva tem a semiótica como instrumental teórico fundamental, sendo a metáfora e a metonímia seus principais operadores

conceituais.⁸⁴ Na perspectiva da Teoria do Ator-Rede, os dispositivos descritivos poderiam ser classificados como “intermediários”, na medida em que “transportam significado sem transformação” (Latour, 2005, p. 39). Assim, num dispositivo realista de caráter essencialmente descritivo, os signos trabalham na construção e estabilização dos seus significados denotativo e conotativo com o objetivo de localizar o contexto ou reiterar determinadas características dos personagens: a ambientação realista da sala de Chloe, em *The parisian Woman*, com seus diversos detalhes, tem como finalidade a reafirmação contínua do status social da personagem.

Já o dispositivo de caráter *performante* (ou *função referencial performante*) é aquele que na sua condição de signo interfere no curso da ação, podendo alterar os rumos da trama. Ele é percebido sempre por aquilo que representa no universo ficcional, ou seja, pela sua *realidade semiótica*, porém, diferentemente do dispositivo descritivo, ele exibe capacidade de ação, ou de afecção, tornando-se uma espécie de *signo ativo*, ou um *actante semiótico*. Aos olhos da Teoria do Ator-Rede, os performantes cumprem a função de actantes na medida em que, no mundo ficcional, deixam a condição de “intermediários” para assumirem a posição de “mediadores”, sendo então capazes de “transformar, traduzir, distorcer e modificar o significado ou os elementos que devem carregar” (Latour, 2005, p. 39): emperrada, a porta de *The Play That Goes Wrong*, antes uma saída de cena, converte-se numa embaraçosa barreira; já o lenço de Otelo, herdado da mãe, deixa de ser um estimado objeto afetivo para se transformar numa irrefutável prova de traição.⁸⁵ Assim como os “intermediários” de Latour podem se

⁸⁴ Para Ubersfeld, “o papel do espaço no palco do teatro é também a atividade dessas duas figuras fundamentais”, sendo que “a metáfora é um fenômeno de condensação (de duas ou mais imagens) e a metonímia, de deslocamento” (Ubersfeld, 2005, p. 100). Jindrich Honzl (1976) chama de “metonímias cênicas” os elementos que apontam para uma realidade maior do que aquela inscrita na sua significação direta: um piano significa “sala de estar burguesa”, enquanto uma toalha listrada e uma sombrinha indicam “praia”. Para Keir Elam (2002), processos de significação dessa natureza estariam mais próximos da ideia de sinédoques, já que são partes que representam o todo.

Já no seu funcionamento metafórico, o signo não requer necessariamente uma relação literal entre o objeto no palco (o significante) e o objeto fictício que representa (o significado): uma mesa pode representar uma jangada em uma cena e uma rocha em outra, o que sustenta o “princípio do dinamismo” teorizado pelo círculo de Praga. Desse modo, como observa Elam (2002), o signo teatral é muito mais “móvel” do que a insistência do naturalismo em “iconicidade”. Assim, embora a função descritiva encontre na cenografia realista seu exemplo mais contundente, os dispositivos de caráter metafórico, como veremos adiante, também podem ser considerados descritivos.

⁸⁵ Não se deve confundir as transformações de sentido provocadas pelos ‘mediadores’ da Teoria do Ator-Rede com o princípio do dinamismo dos signos teatrais da Escola de Praga, segundo o qual um mesmo significante pode assumir variados significados em cena (um guarda-chuva pode representar uma bengala, metralhadora, etc.). O trabalho de distorção provocado pelos

converter em “mediadores”, os dispositivos descritivos podem se revelar poderosos performantes no desenrolar da trama, tornando-se o elemento disparador do conflito e adquirindo o status de um personagem – o que faz com eles sejam vistos como “performativos” por boa parte dos pesquisadores interessados pelo papel ativo da cenografia no teatro. Entretanto, na minha abordagem, eles se diferem da noção de performativo justamente por funcionarem exclusivamente dentro do sistema semiótico, adotando os mesmos operadores conceituais dos descritivos para a construção do espaço ficcional. As funções descritivas e performantes são, portanto, aquilo que chamarei de *funções referenciais*, já que operam como signos cujos referentes estão sempre localizados no mundo ficcional.

O dispositivo de caráter *performativo* (ou *função performativa*) é aquele que, na sua dimensão fenomenológica, é capaz de afetar, interferir, transformar ou mesmo determinar uma estrutura cênica ou o curso da ação, funcionando como uma espécie de *actante fenomenal*. Objeto de estudo raro na literatura acadêmica, o dispositivo performativo é percebido como uma entidade atuante em sua realidade corpórea, despertando a atenção do espectador para sua presença autorreferencial, para seus atributos físicos e semânticos e para sua capacidade de interação com os demais elementos da cena. Assim como os actantes sociais da Teoria do Ator-Rede (Law, 1999, p. 4), os *actantes performativos* podem adquirir suas formas, movimentos ou significados como consequência do jogo de relações que se estabelece entre eles e os demais agentes da cena, conforme pôde ser verificado nos painéis móveis de Craig, na cenografia construtivista de *O Magnífico Cornudo*, ou na lama de *Tom na Fazenda*. Em todos esses exemplos, a estrutura da encenação fundou-se sobretudo a partir da *materialidade relacional* de seus elementos, constituída de um fluxo de forças e microforças no qual actantes humanos e não-humanos entrelaçavam-se num dinâmico processo de transformação e resignificação.

Portanto, enquanto o dispositivo *referencial* (descritivo ou performante) opera dentro da moldura ficcional da teatralidade, o dispositivo *performativo* é um actante que trabalha no espaço-tempo real da encenação no qual o espectador está inserido. Ao contrário

mediadores, conforme descrito aqui, ocorre no nível conotativo, já que a relação primária entre o significante e o seu referente permanece inalterada. Ou seja, a despeito de suas novas conotações de “traição” e de “barreira”, o lenço de *Otelo* continuou sendo lido como um lenço, assim como a porta de *The Play That Goes Wrong* permanece uma porta.

do performante, cuja existência se restringe ao plano imaginário, o actante performativo é passível de falha, estando envolvido na ordem do risco: as engrenagens de Popova, os painéis móveis de Craig, o carvão de *EuCaio* ou as máquinas sonoras de *I cut my skin*, nos seus processos de interação com o conjunto da encenação, podem falhar, machucar ou até mesmo provocar acidentes. Diferentemente da função referencial, portanto, a função performativa confronta o espectador com a realidade do evento, ressaltando a ideia de *acontecimento*. Ela exhibe a ação, expõe os mecanismos de forças e as engrenagens de afecções, tal como observamos no funcionamento aberto da maquinaria cênica de *The Fountainhead*, e nos desenhos realizados ao vivo e afixados às paredes do dispositivo.

Entretanto, essas categorias não são rígidas e nem estáticas. Ao contrário, são fluidas e porosas, havendo processos diversos de contaminação entre elas, já que a função performativa e a função referencial, tomadas em conjunto, são aquilo que determina o duplo apelo do teatro. O grau de contaminação varia de acordo com a natureza da obra, que pode estar mais ou menos alinhada com os parâmetros dramáticos tradicionais, nos quais o dispositivo tende a ter uma função predominantemente referencial (descritiva ou performante), enquanto nas práticas pós-dramáticas, a função performativa do dispositivo ganha mais apelo. Como já foi discutido, no chamado teatro performativo, caracterizado pelo processo de hibridização entre o caráter autorreferencial da performance e a natureza fabular do teatro, as esferas do real e do ficcional frequentemente entrelaçam-se, de modo que as ideias de “personagem” e de “persona” se alternam, se confundem ou coexistem, criando-se uma espécie de zona cinzenta ou de indefinição. De forma análoga, um dispositivo cenográfico de caráter fortemente performativo pode cumprir também as funções *descritiva* ou *performante* ao longo do espetáculo, seja de forma sequencial ou alternada, de modo a tensionar a fricção entre as esferas do real e do ficcional.

O círculo de carvão de *EuCaio*, por exemplo, opera como um poderoso actante performativo, chamando a atenção do espectador para o intenso processo de interação e transformação de sua matéria fenomenológica junto ao corpo do performer. Mas, ao evocar o ambiente imaginário da ilha de Caio Fernando Abreu,

ele cumpre uma função referencial descritiva.⁸⁶ Essa operação semiótica ocorre sobretudo em virtude do vínculo com a narrativa e coexiste com a função performativa. Entretanto, como nos lembra Alter (1990),⁸⁷ a coexistência não significa simultaneidade. As funções referenciais e performativas não podem operar ao mesmo tempo, pois uma exige concentrar-se no espaço-tempo ficcional da narrativa, e a outra no espaço fenomenal do palco. Mutuamente exclusivas, elas competem, a qualquer momento, pela atenção do espectador. Mas, ao longo da apresentação, à medida que se sucedem, elas acabam combinando seus efeitos.

Essa percepção fenomenológica imprime sempre uma certa *carga de realidade* ao dispositivo, que pode se manifestar de várias formas, instaurando uma *ordem da presença* em contraposição à *ordem da representação*. O desejo de se revelar a caixa cênica, ou a materialidade do espaço cênico e de seus mecanismos, por exemplo (prática que, como vimos, remonta ao primeiro ciclo de vanguardas do século XX), já apresenta fortes traços de uma cenografia de caráter performativo, na medida em que se coloca em evidência a performatividade do dispositivo em sua realidade material. Um ponto também central no entendimento de uma cenografia performativa, além da questão da presença, reside na ideia de *afeto* ou, ainda, *interação*: analisar o traço performativo de uma cenografia é tentar entender o modo como o dispositivo, em sua presença material torna-se uma *fonte de ação*, ou, nos termos de Jane Bennet (2010, p. Viii), “uma entidade que modifica outra entidade”. Buscar identificar esse traço é, portanto, enxergar o dispositivo a partir de uma determinada perspectiva – uma perspectiva que, diferentemente do tradicional enfoque semiótico, seja capaz de apontar o seu desempenho físico, técnico e sensorial, e sua conseqüente capacidade de afetar.

As perguntas que inspiraram Latour na sua elaboração da Teoria do Ator-Rede sugerem o quanto as coisas ao nosso redor estão ativamente presentes nas nossas ações cotidianas: “Quando agimos, quem mais está agindo? Quantos agentes

⁸⁶ Diferentemente de um dispositivo de caráter realista, cujos elementos se apresentam como a “identidade icônica” de seu referente, aqui, a operação semiótica se dá através da “metáfora explícita”, quando as duas imagens, do significante e do significado, coexistem na percepção do espectador. Como já comentado no primeiro capítulo, é nesse tipo de operação que a ocorrência da teatralidade ganha mais força, já que tanto a dimensão real quanto a ficcional estão vivamente presentes.

⁸⁷ Referindo-se ao trabalho do ator, Alter (1990) discute a percepção oscilante entre o corpo fenomenal e o corpo semiótico na cena.

também estão presentes?”(Latour, 2005, p. 46). O insight do autor nos mostra que a relacionalidade das entidades, a noção de que elas são produzidas em relações, aplica-se indiscriminadamente a todos materiais, humanos e não humanos, deslocando a centralidade do sujeito em favor da percepção de uma ampla rede de afecções e microperformances operada por forças e vetores de diferentes naturezas. Essa percepção, aplicada ao contexto da cena, ilumina as questões que envolvem a função performativa do dispositivo, cuja presença fenomenológica implica uma rede de afetos no tecido da encenação. Com a intenção de apurar as reflexões sobre a natureza performativa da cenografia, proponho, no próximo subcapítulo, avançar no enfoque fenomenológico do dispositivo cenográfico a partir dos temas da *presença* e *afeto*, tomando-os como ferramentas teóricas para a identificação das diferentes relações de força e fluxo que atravessam a performance da cenografia na cena.

3.4 Da função performativa da cenografia: o dispositivo como presença e afecção

3.4.1 Por uma performatividade física: a matéria viva no contexto da cena

As questões da presença e do afeto aparecem frequentemente no centro das reflexões que envolvem a noção de performativo. Ao implodir a relação do signo com o referencial, a teoria austiniana, como já demonstrado neste estudo, enxerga o ato performativo como um *encontro presente* entre *ações*, um ato de *transformação*, capaz de produzir *afecção*, provocar uma *resposta*. Tal entendimento, quando associado ao campo da cenografia, sugere que um dispositivo performativo, em sua presença fenomenológica, é aquele capaz de provocar afecção, seja no público, seja nos demais agentes da cena. Mas como, exatamente, o dispositivo é capaz de afetar? Quais são as formas de afecção? Como o dispositivo é capaz de provocar uma resposta? Sem a pretensão de apresentar respostas definitivas a essas perguntas, o que certamente extrapolaria o escopo de uma tese, proponho, para efeitos didáticos, uma breve reflexão a respeito desse tema a partir de duas perspectivas: a *dimensão física da matéria*, na qual os atributos físicos, cinéticos e mecânicos da materialidade concreta são vistos como agentes de afecção; e aquilo que chamo de *dimensão metafísica da matéria*, na qual a maneira como a história, os valores de uso, os códigos sociais ou a carga antropológica incorporados à materialidade provocam

algum tipo de resposta.⁸⁸ Embora a proposta de abordá-las separadamente me pareça adequada para efeitos de análise, essas duas camadas de afecção ocorrem de forma simultânea e entrelaçada, já que, como nos mostra a fenomenologia de Merleau-Ponty, as coisas nos afetam simultaneamente por uma via sensorial e física (envolvendo todos os sentidos, moldando ou influenciando nossa motricidade) e por uma via psicológica e emocional (capaz de nos moldar o comportamento).

Nas discussões recentes sobre o conceito de presença junto aos estudos do teatro e da performance, dois pontos de vista conflitantes são evidentes. Primeiro, há aqueles para os quais o fenômeno da presença vivida é fator constitutivo e fundamental da experiência prática nas artes cênico-performáticas, como defende a americana Peggy Phelan. Esse é um entendimento que se reafirma junto ao discurso crítico que surge nos anos 1960, quando a performance emerge como prática artística adotando a valorização da presença do performer como uma espécie de “língua franca”, ou como a finalidade última da própria performance. Em segundo lugar, estão os alinhados à crítica pós-estruturalista da arte da performance que rejeitam a ideia de que a “autopresença” ou o “ao vivo” sejam fatores fundamentalmente significativos na experiência do espectador. Nesta corrente está Philip Auslander, que defende a ideia de que a noção de “ao vivo” é algo recente, fruto do advento das técnicas de reprodução que se difundiram no século XX, não sendo, portanto, uma questão ontológica do teatro ou da performance.

A perspectiva de Auslander encontra apoio na filosofia da linguística. De acordo com Giannachi e Kaye (2011), a problemática dos fenômenos de presença, sobretudo quando relacionada à noção de presença como “um ser diante de”, deve ser pensada à luz da crítica de Derrida à teoria da linguística estrutural de Ferdinand de Saussure ou, mais especificamente, à operação e aos mecanismos do signo como uma estruturada autônoma, cujo funcionamento reivindicaria a suposta “presença” de um significado original, “autêntico” ou transcendental. Essa é a linha de pensamento que sustenta o famoso “quase-conceito” *différance*, desenvolvido por Derrida para demonstrar uma série de características heterogêneas que governam a produção do

⁸⁸ Minha separação entre as dimensões física e metafísica da matéria inspira-se no pensamento de Tim Ingold (2013, p. 28), que distingue dois aspectos da materialidade: a fisicalidade do material e as formas de sua apropriação social. Segundo o autor, se algum objeto tem um histórico de vida, não é a história de uma vida intrínseca às coisas de que foi feito, mas da vida humana que a rodeou e lhe deu significado.

significado textual.⁸⁹ Para o filósofo francês, o significado não é nunca fixo ou absoluto, já que é sempre “diferido” ou adiado por uma cadeia infinita de significantes. Os significantes podem ser comumente entendidos para se referir ou representar objetos, mas seu exato significado é dado em relação a outros significantes em cada contexto específico em que eles são repetidos. Assim, como observam Giannachi e Kaye (2011), é através do jogo de diferenças entre significantes, e apenas a partir do momento em que se estabelece tal jogo, que se pode pensar na “presença” de significado. Por isso, a proposição de Derrida de que “a partir do momento em que há sentido, não há nada além de signos”, já que “pensamos apenas em signos” (Derrida *apud* Giannachi e Kaye, 2011, p. 14)⁹⁰ desconstrói a ideia da presença como algo inerente ao campo da fenomenologia, já que não pode haver percepção de “presença” para além do funcionamento do próprio signo. Segue-se que não há contradição necessária entre as indeterminações do signo e do efeito, ilusão e promulgação de presença, que, na ausência do significado transcendental, “é” o fenômeno da presença “em si”. Como o paradigma de Derrida sugere, a performance, como qualquer mídia, está presa em seus signos. Desse modo, Derrida fornece um poderoso suporte teórico para o pensamento de Auslander, na medida em que, nessa perspectiva, não há oposição *a priori* entre mídia (teatral, eletrônica ou outro) e “presença” (Giannachi e Kaye, 2011).

Na outra corrente, o pensamento de Peggy Phelan alinha-se aos filósofos interessados pela ontologia da experiência baseada na fenomenologia de Maurice Merleau-Ponty, na qual o processo de significação tem suas raízes não apenas na linguagem e na cognição, mas também nos poderes corporais de percepção. Como nota Jaeger (2006), essa perspectiva, interessada pelo *estar-no-mundo* corporal, algo próximo ao conceito de *aura* de Benjamin, é resgatada mais recentemente por Erika Fischer-Lichte, cujo pensamento procura restaurar a “Estética da performance como estética da presença” (Fischer-Lichte, 2008, p. 100) em oposição aos “efeitos de presença” produzidos por meios de comunicação. Reafirmando a ideia do 'agora',

⁸⁹ Uma delas seria o fato de que palavras e signos nunca podem invocar plenamente o que eles significam, mas só podem ser definidos através de um apelo a palavras adicionais das quais diferem. Por exemplo, a palavra “casa” deriva seu significado em função de como ela difere de “galpão”, “mansão”, “hotel”, “edifício”, etc., e não propriamente pelo modo como ela se liga a uma certa imagem de uma casa tradicional. O mesmo ocorre com os verbos ou adjetivos, já que só sabemos quando devemos parar de dizer “andar” e começar a dizer “correr”, ou quando devemos parar de dizer “amarelo” e começar a dizer “laranja”, de acordo com o contexto (Jaeger, 2006).

⁹⁰ Todas as citações extraídas desta fonte são traduções minhas a partir do original em inglês.

da autopresença e da autoridade do performer, a autora propõe que “o que os espectadores veem e ouvem na performance está sempre presente. A performance é experimentada como a conclusão, apresentação e passagem do presente” (Fischer-Lichte, 2008, p. 94). É a partir desse raciocínio que Fischer-Lichte desenvolve as noções de *presença fraca, forte e radical* apresentadas no primeiro capítulo, cujas premissas teóricas apontam para uma distinção entre os “efeitos de presença” e aquilo que seria a “presença em si”: uma presença “real” (radical) que escaparia ou transcenderia os atos e processos de significação.

A noção de presença adotada nesta tese segue a perspectiva de Erika Fischer-Lichte, ancorada na ontologia da experiência desenvolvida pela fenomenologia de Merleau-Ponty. Em sua obra *Fenomenologia da Percepção*, o filósofo dedica-se à análise de várias modalidades de percepção, tais como mobilidade, visão, audição, paladar, tato, olfato, sociabilidade, sexualidade e linguagem e conclui que, embora esses vários “poderes” sejam distintos um do outro, eles se fundem naquilo que ele chama de “percepção sinestésica”. “O toque”, diz Merleau-Ponty, “ressoa de certa maneira com o paladar, o olfato e a linguagem” (Merleau-Ponty, 1999, p. 230). Assim, nossas maneiras de caminhar, andar sobre duas pernas ou a forma como usamos nossas mãos influenciam a cognição e a linguagem, que, por sua vez, também afeta as outras modalidades de percepção. Segundo o filósofo, as percepções do mundo são motivadas de várias maneiras. Podemos, por exemplo, ter consciência de um objeto em função de relações físicas e mensuráveis (espaço, força, massa, etc.) que não pressupõem qualidades subjetivas. Já as percepções “poéticas” de objetos são frequentemente motivadas por sentimentos, memórias, desejos, associações pessoais metafóricas e metonímicas, e assim por diante. Desse modo, os significados linguísticos podem motivar certas formas de se perceber o mundo, mas o que distingue a epistemologia de Merleau-Ponty dos estudos da linguagem ou da semiótica é o papel que a “corporificação” desempenha na construção de significado (Jaeger, 2006, p. 135). Para Merleau-Ponty, o corpo é o lugar de experimentação do mundo, não havendo uma relação hierárquica entre sujeito e objeto: “as coisas passam por nós, assim como nós passamos pelas coisas” (Merleau-Ponty, 1999, p. 123). Tais alegações nos mostram como as noções de presença e afeto estão profundamente entrelaçadas numa perspectiva fenomenológica.

Os estudos de Baruch Espinosa sobre a ideia de afeto estão na base do pensamento

de vários filósofos contemporâneos interessados pelo tema. Para Espinosa, segundo Paula Jesus (2015), o afeto é uma mudança ou modificação que ocorre simultaneamente no corpo e na mente. Corresponde sempre a uma *afecção* do corpo, ou seja, a algum tipo de *ocorrência* através da qual nossa potência de agir é aumentada ou diminuída. Assim, o que acontece no nosso corpo como afecção (como ocorrência), nossa mente o experimenta como um afeto, ou como uma *ideia da afecção*. Por isso, o afeto designa um estado da alma, um sentimento, mas também implica uma percepção sensorial ligada à fisicalidade. Nesse sentido, como observa Levy (2013), a ideia de afecção pode, então, ser pensada sob a noção de dados sensíveis.

Para Massumi, o afeto é “sinestésico”, subentendendo uma participação dos sentidos um no outro: “a medida das interações potenciais de uma coisa viva é sua capacidade de transformar os efeitos de um modo sensorial em um de outro” (Massumi, 2002, p. 35).⁹¹ Já Melissa Gregg e Gregory Seigworth (2010) definem o afeto como sinônimo de *força* ou *forças de encontro*. Os autores explicam, entretanto, que o termo “força” pode ser um pouco inapropriado, já que o afeto não precisa ser especialmente forte. Ele aflora no entremeio, nas capacidades de “atuar e ser atuado”:

Afetar é um impacto ou extrusão de um estado de relação momentâneo ou às vezes mais sustentado, bem como a passagem (e a duração da passagem) de forças ou intensidades. Ou seja, o afeto é encontrado naquelas intensidades que passam corpo a corpo (humano, não-humanos, parte do corpo e outros), nessas ressonâncias que circulam entre e, às vezes, ficam nos corpos e mundos e nas próprias passagens ou variações entre essas intensidades e ressonâncias em si (Gregg; Seigworth, 2010, p. 1).⁹²

O afeto pode ser entendido então como “um gradiente de capacidade corpórea” (Ibidem, p. 2), um intercâmbio flexível de relações de força sempre moduladoras, que sobem e descem não apenas ao longo de vários ritmos e modalidades de encontro, mas também através de filtros de sensação e sensibilidade, e que coincidem “com pertencer a comportamentos da matéria, de praticamente todo e qualquer tipo” (Ibidem, p. 2).

Jane Bennet (2015), no seu esforço em demonstrar o poder de ação inerente à matéria, também recorre ao conceito do afeto. Seguindo Deleuze, a autora afirma

⁹¹ Todas as citações extraídas desta fonte são traduções minhas a partir do original em inglês.

⁹² Todas as citações extraídas desta fonte são traduções minhas a partir do original em inglês.

que cada corpo é, por sua própria natureza de corpo, continuamente afetante e afetado por outros corpos: “o poder de um corpo para afetar outros corpos inclui uma capacidade “correspondente e inseparável” de ser afetada; “existem dois poderes igualmente reais, o de agir, e o de sofrer a ação, que variam inversamente um ao outro, mas cuja soma é constante e constantemente efetiva” (Bennet, 2015, p.1).

Esse entendimento de afeto como um fluxo de forças, se tomado como instrumental teórico pelo campo da cenografia, ilumina a compreensão de como a materialidade do dispositivo, em sua dimensão física, converte-se num poderoso actante performativo. Alguns exemplos mais explícitos podem ser retirados de dispositivos de caráter “acrobático”, como é o caso do espetáculo *Burning Doors*, produzido pela companhia bielorrussa Belarus Free Theater e dirigido por Nikolai Khalezin e Natalia Koliada, que esteve em cartaz no teatro La MaMa, em Nova York, em outubro de 2017. O espetáculo é uma peça documentário que apresenta as histórias reais de artistas perseguidos pelo regime de Vladimir Putin, intolerante à expressão livre de pensamento. As cenas de tortura que marcam o espetáculo são construídas fundamentalmente a partir do dispositivo cenográfico assinado por Khalezin, que consiste num espaço delimitado ao fundo por uma parede branca com três portas e, na frente e nas laterais, por um conjunto de pilares e vigas metálicas às quais cordas e ganchos estão afixados. Nas cenas finais, o dispositivo torna-se o eixo estruturante de uma longa sequência de movimentos violentos e impactantes, em que os performers penduram, enrolam e contorcem seus corpos junto às cordas como se tentassem espremer de sua própria carne uma energia incalculável e explosiva de resistência. As imagens ressonantes de tortura se prolongam numa violência física tão metafórica quanto real, numa performance visceral que parece aniquilar os últimos recursos vitais dos atores. Mas o que a dimensão física do afeto nos mostra não é apenas a atividade dos performers, mas também a do próprio dispositivo: se num momento o ator puxa a corda num movimento brusco, no momento seguinte é a corda que o puxa impiedosamente, num fenômeno descrito por Tim Ingold (2013, p. 98) como um processo “em que atividade e passividade de ambos os lados estão reciprocamente entrelaçadas”. No embate corporal entre o performer e o dispositivo, as fontes de força se multiplicam e se distribuem entre as propriedades mecânicas dos corpos humanos, das cordas e dos metais da estrutura.

Figura 44 - O dispositivo de caráter performativo do espetáculo *Burning Doors*



Fonte: <http://www.belarusfreetheatre.com/productions/burningdoors/>. Acessado em 10/03/2018

Esse exemplo nos mostra que, em diversos casos, a relação de afeto que se estabelece entre o dispositivo e o performer humano, na sua dimensão física, tem

uma finalidade adicional à de construção de sentido ou de imagens significantes do mundo ficcional. Aqui, o dispositivo coloca-se como força propulsora das intenções físicas e emocionais dos atores, tornando-se o elemento estruturante de todo fluxo de atividade da cena. A consciência de suas ações, gestos e movimentos advém de sensações concretas, convertendo-se num circuito emocional que envia estímulos ao cérebro. Assim como o cenário de Popova foi determinante para o trabalho da biomecânica junto ao elenco de *O magnífico cornudo*, o dispositivo de *Burning Doors* modela a sensibilidade física e emotiva dos corpos, numa operação “correspondente e inseparável” entre a coisa viva e a matéria, na qual as forças de ação variam inversamente umas às outras, tal como nos processos de afecção descritos por Bennet (2015).

Esse trabalho afetivo da cenografia, em que a materialidade se torna fonte de indução física e emotiva, não se restringe a dispositivos de caráter maquinal ou acrobático, podendo ser verificado em diversos outros exemplos. No piso de lama de *Tom na fazenda* ou na ilha de carvão do espetáculo *EuCaio* (cujo processo de criação será abordado mais adiante), os trabalhos de construção atoral derivam grande parte de seu vigor físico e emocional da capacidade “de agir e de sofrer a ação” (Bennet 2015, p.1) dos diferentes materiais que compõem os dispositivos. Assim como o carvão em *EuCaio*, a lama de *Tom na fazenda*, com seus atributos físicos e mecânicos específicos, afeta profundamente a motricidade dos corpos, alterando a dinâmica da movimentação e as qualidades emocionais dos atores. Nos diversos momentos em que os corpos escorregam, caem ou deslizam, as formas de atrito (ou a falta dele) denunciam uma dinâmica de forças imprevisível, instalando uma certa ordem do risco capaz de tensionar e potencializar o fluxo emocional da cena. A interação dos performers com a terra e a água sobre a lona parece seguir “uma trajetória que é informada pela vitalidade dos próprios materiais” (Mckinney, 2015, p. 12),⁹³ gerando uma cadeia de afecções indissociáveis na qual “o duro e o mole, o granuloso e o liso se oferecem não como conteúdos sensoriais, mas como simbiose” (Merleau-Ponty, 1999, p. 425).

⁹³ Esta citação, traduzida por mim a partir do original em inglês, foi extraída de um interessante estudo sobre a “vitalidade” dos materiais no contexto da cena realizado por Joslin Mckinney a partir do pensamento de Jane Bennet. Publicado recentemente num compêndio sobre teatro e fenomenologia, este é um dos raros textos que abordam a cenografia a partir de uma perspectiva fenomenológica semelhante à adotada nesta tese.

Também nos casos em que há um processo de interação mais direta entre atores e objetos, como nos famosos bio-objetos de Kantor, o trabalho da dimensão afetiva do dispositivo torna-se evidente. Como nota Mckinney (2015), além de articularem conceitos dramaturgicos de forma concreta, os bio-objetos de Kantor são feitos para impor um impacto físico e palpável no intérprete, provocando um certo efeito e algum tipo de mudança de estado. Funcionando como uma espécie de extensão física dos atores, os bio-objetos frequentemente limitavam ou “endureciam” os movimentos, corroborando o estado de morte ou de apatia das personagens. Procedimento semelhante pode ser observado na obra de Kemang wa Lele, *I cut my skin to liberate the splinker*, na qual os performers, em alguns momentos, exploram diferentes possibilidades de interação com seus objetos e máquinas sonoras, por vezes equilibrando-os sobre suas cabeças, por vezes enfiando partes do corpo nas cavidades e ângulos das madeiras, como se desejassem fundir sua massa corporal àquela materialidade extraída das escolas, constituindo com ela um único organismo. Assim como os bio-objetos de Kantor, os elementos do dispositivo de *I cut my skin*, nos seus processos de interação física com os performers, operam num sistema de transferência mecânica de forças no qual os objetos impõem sua própria estrutura e qualidade à natureza da ação. Os movimentos nascem como respostas corporais às texturas, formas, densidade e peso intrínsecos à materialidade dos objetos.

Mas a forma como a materialidade física do dispositivo afeta os demais agentes da cena não se dá apenas através de uma transferência mecânica de forças no âmbito do performer individual. A própria dinâmica da encenação, como um organismo espacial coletivo, vivo e codificado, pode ser entendida como uma rede de múltiplas afecções corporais na qual as relações sujeito/objeto, atividade/passividade se alternam ou se confundem. Em sua obra *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*, Brian Massumi discute a ideia de afeto a partir da natureza relacional do movimento. Massumi bebe da fonte de Bruno Latour para repensar a relação entre sujeito e objeto buscando “dar uma consistência lógica ao intermediário”. Segundo o autor, o movimento é totalmente subordinado às posições que ele conecta:

Se as traves, a grama e a presença de corpos humanos no campo induzem o jogo, a bola o catalisa. A bola é o foco de cada jogador e o objeto de cada gesto. Superficialmente, quando um jogador chuta a bola, o jogador é o sujeito do movimento, e a bola é o objeto. Mas, se

por sujeito nos referimos ao ponto de desdobramento de um movimento tendencial, então é claro que o jogador não é o sujeito do jogo. A bola é. Os movimentos tendenciais em jogo são coletivos, são movimentos de equipe, e seu ponto de aplicação é a bola. A bola organiza a equipe em torno de si mesma [...]. Se a bola é um sujeito parcial, cada jogador é o seu objeto parcial (Massumi, 2002, p. 73).

Ao abordar a bola como sujeito parcial, Massumi explica vários movimentos físicos e mecânicos que apresentam uma lógica de entremeios nos processos envolvidos numa performance coletiva. As ações e os gestos físicos que ocorrem no campo (as passagens e gols marcados ou bloqueados) englobam diferentes graus de agilidade corporal e velocidade combinados com o tamanho, composição, direção e força da bola, que atrai os jogadores para ela. Assim, Massumi atribui uma espécie de materialidade e objetividade aos jogadores humanos equiparando-os, de certa forma, às entidades inanimadas que normalmente são compreendidas, percebidas ou imaginadas como estando sob seu controle.

É possível estabelecer um paralelo entre as reflexões de Massumi e a função performativa desempenhada por alguns dispositivos. No espetáculo *Home*, dirigido por Geoff Sobelle, que esteve em cartaz no Brooklyn Academy of Arts (BAM), em Nova York, em dezembro de 2017, sete atores montam em cena aberta uma casa de dois andares com sete cômodos mobiliados, incluindo sala, cozinha, banheiro e quarto. Criado por Steven Dufala, o dispositivo reúne um conjunto de módulos, peças e materiais de diferentes formatos, pesos e tamanhos que se interconectam numa elaborada dinâmica de montagem. Na primeira parte do espetáculo, o que se vê em cena é a performance dos atores trabalhando coletivamente na construção de uma estrutura: numa sequência de ações coordenadas e modularmente padronizadas, os atores carregam placas, encaixam módulos, grampeiam tecidos. Aparentemente, o fluxo da atividade é unidirecional e totalmente definido pelos atores em relação ao dispositivo. Mas, na perspectiva de Massumi, a partir de sua parábola da bola no jogo, é o dispositivo que move os atores. É ele quem catalisa a cena como um todo, atraindo as ações dos performers e definindo sua posição no palco e seu movimento efetivo em relação à cena. O peso dos módulos impõe um determinado ritmo ao seu transporte, do mesmo modo que os tamanhos e formatos das peças orientam uma movimentação específica. Um pequeno deslize ou erro dos atores, bem como qualquer reação inesperada da matéria, pode despotencializar todo o ritmo do movimento. Nos diversos momentos em que alguma peça não se

encaixa adequadamente, ou algum tecido se desprende, as ações são refeitas, os movimentos repetidos, numa evidência de que a vitalidade da matéria, tal como ocorre no exemplo da bola no jogo, impõe suas próprias leis. O fluxo das ações é informado por uma lógica de entremeios, estabelecida igualmente por forças e vitalidades humanas e não humanas, numa oscilação contínua entre atividade e passividade, sujeito e objeto, ação e reação.

Figura 45 - Espetáculo *Home*, no qual os atores montam a cenografia em cena aberta, num fluxo de interação e inter-atividade com os elementos do dispositivo



Fonte: <http://www.geoffsobelle.com/home-show/>. Acessado em 22/03/2018.

Figura 46 - Espetáculo *Home*, no qual os atores montam a cenografia em cena aberta, num fluxo de interação e inter-atividade com os elementos do dispositivo.



Fonte: <http://www.geoffsobelle.com/home-show/>. Acessado em 22/03/2018.

Em todos esses exemplos, a fenomenologia do afeto chama a atenção para a maneira como a materialidade concreta do dispositivo interfere, influencia e modela a encenação à medida que ela se desdobra. Cada um desses materiais tem sua própria “linguagem”, e as ações e intenções dos atores são desviadas, alteradas ou transformadas através das diferentes maneiras como os materiais se comportam. Como nos mostra Merleau-Ponty, nos processos de experimentação da matéria, os corpos “interrogam as coisas e elas lhes respondem” (Merleau-Ponty, 1999, p. 428), gerando um campo de ressonâncias e fluxos de forças. Mas a fenomenologia da percepção também nos mostra que os processos de afecção não se restringem a um intercâmbio de forças orientado pelas leis da cinética e da mecânica. A relação de afeto que se estabelece é também fruto de uma percepção cognoscente que inclui os aspectos inscritos na formulação do “sentido” da coisa, na elaboração de uma significação mental codificada e sedimentada nos mecanismos da memória. Essa relação de afeto, ligada à formulação do “espírito” da coisa, ao qual se associam valores sociais coletivos e individuais, está inscrita naquilo que chamo de dimensão metafísica da matéria, conforme examinarei a seguir.

3.4.2 *Por uma performatividade metafísica: fetichismo, materialismo e o poder afetivo dos objetos no teatro*

Segundo Merleau-Ponty, o processo de significação, inerente e indissociável à percepção, é aquilo que dá “vida” à coisa:

O sentido de uma coisa habita essa coisa como a alma habita o corpo: ele não está atrás das aparências; o sentido do cinzeiro (pelo menos seu sentido total e individual, tal como ele se dá na percepção) não é uma certa ideia do cinzeiro que coordenaria seus aspectos sensoriais e que seria acessível somente ao entendimento; ele anima o cinzeiro, encarna-se nele com evidência (Merleau-Ponty, 1999, p. 428).

Essa indissociabilidade entre os processos de percepção e de significação, de acordo com o filósofo, ocorre porque o real percebido é sempre carregado de propriedades antropológicas. Tais propriedades estão inscritas em qualquer tipo de material, mas evidenciam-se sobretudo nas coisas e objetos construídos pelo homem, cuja forma e design desempenham funções práticas e culturais específicas. “As coisas”, diz Bruno Latour (*Apud* Brown, 2001, p. 12), “não existem sem estarem impregnadas de pessoas”, de modo que considerar os humanos envolve necessariamente a consideração das coisas. Por isso, como nota Bill Brown em sua *Teoria da coisa*, “embora de um ponto de vista teórico, os atores humanos codifiquem as coisas com significados, do ponto de vista metodológico, são as coisas em movimento que iluminam seu contexto humano e social” (Brown, 2001, p. 6).⁹⁴

A carga antropológica e cultural inerente às coisas e objetos é determinante nas relações de afeto. Segundo Tim Ingold (2013, p. 70), o design das coisas corresponde a um tipo de “narrativa de uso antecipado” capaz de informar determinadas respostas motoras específicas do corpo frente a um objeto. Para o antropólogo, não é a maneira de se tomar a sopa que determina o design da colher, mas o design da colher que orienta a maneira como se toma a sopa. Assim, ao se sentar à mesa, o corpo “performa” as narrativas inscritas no design dos objetos e utensílios: “o design cotidiano capta a narrativa e a fixa, estabelecendo uma espécie de coreografia para a performance subsequente que permite que ela prossiga a partir do momento em que você se senta para comer” (Ingold, 2013, p.70).

⁹⁴ Todas as citações extraídas desta fonte são traduções minhas a partir do original em inglês.

Aqui, os pontos de convergência entre a fenomenologia do afeto e os estudos da performance são evidentes. As “narrativas de uso antecipado” da antropologia de Ingold parecem ecoar o pensamento de Schechner discutido no primeiro capítulo a respeito do “comportamento restaurado” (restored behavior), segundo o qual as ações cotidianas (como cozinhar, vestir-se ou tomar um café) são construídas a partir de repetições de comportamentos aprendidos, codificados e convencionados. O que Merleau-Ponty, Bruno Latour e Tim Ingold nos mostram é que os objetos e as coisas que compõem a realidade cotidiana têm uma participação efetiva na constituição do comportamento restaurado. As “narrativas” inscritas nas coisas e objetos são, de certa forma, a materialização de procedimentos de iteração e citação de determinados hábitos e códigos de comportamento que orientam as ações do corpo. O design e a forma dos objetos simultaneamente reafirmam e reforçam os sistemas e normas sociais corporificadas e incorporadas nas superfícies materiais. Desse modo, ao “despertar uma certa intenção motora” (Merleau-Ponty, 1999, p. 425), o objeto age na repetição e reiteração de padrões de movimentação corporal determinados por valores culturais e hábitos de conduta.

Os predicados antropológicos inscritos na materialidade das coisas e objetos, em diversos casos, apresentam-se como um dos principais vetores de força na forma com que o dispositivo afeta os atores e a dinâmica da encenação. O exemplo do espetáculo *Home* será novamente útil. Inspirado nas questões contemporâneas de gentrificação e migração, o espetáculo propõe uma reflexão sobre os temas da família, comunidade e sociabilidade a partir de um questionamento das relações entre as ideias de “casa” e de “lar”. Sem o apoio de qualquer texto verbal, o espetáculo apresenta uma sequência de ações físicas realizadas por pessoas comuns que habitam uma estrutura constituída de uma entropia de forças sociais, políticas, pessoais e estéticas. Após a montagem da casa no primeiro ato, os sete atores/performers repetem inúmeras vezes as ações cotidianas que corporificam a ideia de casa como um organismo vivo: arrumam a cama ao se levantarem, cozinham, tomam banho, fazem refeições à mesa, lavam a louça, assistem televisão deitados no sofá, etc. Todas essas ações são atravessadas por fluxos de força de caráter físico e antropológico inscritos nos móveis, objetos e na própria arquitetura do dispositivo. À medida que as repetições das ações se intensificam, os movimentos corporais reiteram sua resposta às normas sociais incorporadas nas

formas e nos designs da cama, da mesa, das cadeiras ou do sofá. Assim, no seu fluxo de afeto, os objetos, bem como a própria casa, performam “citacionalmente”, isto é, citando continuamente a si mesmos através dos atos das repetições estilizadas dos performers.

Figura 47 - Espetáculo *Home* – os movimentos corporais respondem às normas sociais incorporadas nas formas e no design dos elementos do dispositivo



Fonte: <http://www.geoffsobelle.com/home-show/>. Acessado em 22/03/2018.

O poder de afecção dos móveis e objetos na cenografia, sobretudo no que diz respeito à carga antropológica e cultural inscrita na sua materialidade, é um tema particularmente estudado e explorado a partir do teatro naturalista. Como já comentado em passagens anteriores, a introdução de elementos reais na cenografia ilusionista do século XIX foi revolucionária em diversos aspectos, impactando profundamente tanto a estética da dramaturgia quanto da encenação. A maneira como os móveis e objetos reais afetava o público e os atores começou a ser observada a partir da década de 1850, quando o dramaturgo e encenador francês Adolphe Montigny, numa montagem inovadora, simplesmente colocou uma mesa no centro do palco para romper com o formato de encenação vigente no qual atores permaneciam de pé formando um semicírculo de frente para o público para proferir suas falas. Cadeiras e adereços logo se juntaram à mesa no palco, forçando os atores a falarem seu texto enquanto estavam sentados ou envolvidos em outras

ações. O dramaturgo Victorien Sardou, que implementou a técnica de Montigny em seu popular gênero conhecido como Teatro Wellmade, observou que “os atores, em vez de permanecerem em pé e conversando sem olharem uns para os outros, sentaram-se e começaram a falar naturalmente, olhando para os outros como as pessoas fazem na vida real” (Schumacher *apud* Nahm, 2014, p. 189). Marvin Carlson descreveu as técnicas de Montigny como uma mudança fundamental nas relações espaciais, gerando um campo de objetos através do qual o corpo humano deve navegar: “No início do século [XIX], um ator se movia, quase totalmente, em relação a outros atores. Agora ele se movia também em relação a cadeiras e mesas” (Carlson *apud* Nahm, 2014, p. 191). Aos poucos, os objetos que mobiliavam o palco passaram a funcionar como uma espécie de estímulo ou de ferramenta psicológica para a transmissão de complexas relações interpessoais que os diálogos sozinhos não poderiam fazer.

Os mecanismos de afecção verificados na cenografia naturalista são certamente bastante reveladores do poder performativo exercido por móveis e objetos nas sociedades moderna e contemporânea. Em meio às transformações sociais, econômicas e culturais do século XIX, o dispositivo naturalista passa a carregar um coletivo de valores afetivos ligados a uma cultura material que despontava como uma nova ordem estética e filosófica que iria se aprofundar e se radicalizar ao longo do século XX. Como observado por Varun Begley, o dispositivo naturalista, em sua densidade descritiva, abraçava indiscriminadamente a verdadeira “segunda natureza” do capitalismo, convidando o *fetichismo* a uma apropriação imaginária: “assistindo ao teatro realista, quem de vez em quando não fantasiou sobre uma cadeira insignificante ou uma xícara de café?” (Begley, 2012, p. 342).⁹⁵ Apoiando-se em Lukács, Begley observa que, no teatro naturalista, as relações sociais são mistificadas como uma propriedade do produto ou da coisa, cujo acesso é sempre mediado por um intenso processo de fetichização.

A ideia do fetiche aparece aqui como uma importante chave teórica para se investigar os mecanismos de afecção operados por um empoderamento das coisas, móveis e objetos face a uma cultura material dominante. Aos olhos dos estudos da performance, a noção de *fetiche*, nas três formas em que é mais tipicamente

⁹⁵ Todas as citações extraídas desta fonte são traduções minhas a partir do original em inglês.

evocada (seja através da magia, através da mercantilização ou através do deslocamento sexual), refere-se sempre a um objeto com poder performativo. Em um contexto etnográfico, o termo fetiche é muitas vezes entendido como depreciativo, indicando uma crença ingênua na “animação” de objetos. Mas foi precisamente o modelo de objetos animados (ou seja, dotados de uma certa *anima*) que permitiu que Marx e Freud elaborassem teorias sobre o poder de objetos que muitas vezes consideramos passivos. De acordo com William Pietz (1985), considerado uma das principais referências sobre o tema, o real interesse de pensadores de diversas áreas, como Comte, Marx e Freud, pela noção do fetiche como ferramenta teórica interdisciplinar reside justamente na singular história da genealogia do termo. Sua tese é de que o fetiche, como uma ideia, um problema, ou como um novo conceito, originou-se nos espaços de cruzamentos interculturais da costa oeste da África ao longo dos séculos XVI e XVII, quando surge o termo *fetisso* – um variante pidgin da palavra *feitico*. Derivado do latim *facticius* (adjetivo que originalmente significava “manufaturado”), o termo *feitico* surgiu na língua portuguesa no final da Idade Média para nomear as práticas mágicas executadas pelas classes mais simples e ignorantes.

É justamente essa primeira noção do fetiche, ligada à ideia de magia, que vai sustentar todo um pensamento filiado ao campo da etnografia e da antropologia, no qual objetos, materiais e artefatos tornam-se poderosamente performativos (capazes de *fazer* coisas) através dos mais variados sistemas de crença. Lévi-Strauss (1974), em sua obra *Tristes Tropiques*, demonstra claramente como pedras, colares, peças e objetos eram capazes de realizar a cura de diversas doenças nas populações indígenas do Centro-Oeste brasileiro. Nessa perspectiva, o fetiche seria o elo que liga um sistema de crença a qualquer objeto material, dotando-o de um poder performativo: o remédio, ou os óculos, vão se tornar mais poderosos (funcionar mais) se tiverem a prescrição médica; quanto mais cara a droga, mais eficaz. Freud (2000) toma o termo do campo da etnografia para aplicá-lo no contexto da sexualidade, tornando-o mais popularmente conhecido. A ideia do fetiche sexual estaria, portanto, em paralelo com as práticas religiosas dos objetos poderosos dos sistemas de crença.

Mas foi Marx quem primeiro deu uma conotação mais ampla para o termo. Ainda no século XIX, o filósofo observou que, se a atividade humana é capaz de estabelecer

mudanças na matéria transformando-a em objetos de uso (por exemplo, transformando um bloco de madeira em uma mesa), o capitalismo faz com que os objetos sustentem uma transformação suplementar, “mágica” ou incorpórea, onde tudo que é feito para o uso de seres humanos é transformado imediatamente em “uma coisa muito poderosa”, chamada de *mercadoria*. Para Marx, tão logo a matéria se transforma em mercadoria, ela incorpora um “caráter místico” que não é determinado pelo seu valor de uso, mas por uma relação social que assume “a forma fantasmagórica de uma relação entre coisas” (Marx, 2013, p. 205).⁹⁶ Aqui, continua o filósofo, “os produtos do cérebro humano parecem dotados de vida própria, como figuras independentes que travam relação umas com as outras e com os homens. [...] A isso eu chamo de fetichismo” (Ibidem, p. 206-207).

Segundo Pietz (1985, p.14), o fetiche exhibe a problemática a respeito da capacidade do objeto material de incorporar (simultaneamente e sequencialmente) valores religiosos, comerciais, estéticos e sexuais. O autor explica que os fetiches existem no mundo como objetos materiais que “naturalmente incorporam valores socialmente significantes que tocam um ou mais indivíduos de um modo mais intensamente pessoal”: uma bandeira, um monumento, um remédio, um objeto sacro, uma cidade, uma nação, um sapato, um prendedor de cabelo, uma escultura de Giacometti ou de Duchamp, etc. (Pietz, 1985, p.14).⁹⁷ Para o autor, os dois temas básicos finais do problema do fetiche são os temas do valor social e da individualidade pessoal, o que o conduziria às questões da singularidade e da repetição.⁹⁸

A noção de fetiche está fortemente associada a uma certa ideia de “espiritualidade” da matéria, através da qual os processos de significação são sempre reconstruídos. Peter Pels (1998, p. 91)⁹⁹ define o fetiche como o “espírito *da e na* matéria”.

⁹⁶ Todas as citações extraídas desta fonte são traduções minhas a partir do original em inglês.

⁹⁷ Todas as citações extraídas desta fonte são traduções minhas a partir do original em inglês.

⁹⁸ Pietz explica que cada fetiche é uma singular identificação articulada unindo eventos, lugares, coisas e pessoas e depois retornando-os a suas esferas separadas, constituindo o tecido fenomenológico da imediata experiência pré-reflexiva (Pietz, 1985, p. 13). Nesse sentido, fundamental para o fetiche seria o tema da singularidade e repetição: “O fetiche tem um poder de ordenação derivado do seu status de fixação ou de inscrição de um único evento de origem que reuniu elementos previamente heterogêneos em uma nova identidade” (Ibidem, p. 17). Mas, segundo o autor, os componentes heterogêneos apropriados numa identidade pelo fetiche não são apenas elementos materiais: desejos, crenças e estruturas narrativas que estabelecem uma prática são também fixados (ou estão fixos) pelo fetiche, cujo poder é precisamente o poder de repetir o ato original, forjando uma identidade de relações articuladas entre coisas heterogêneas (Ibidem, p. 17).

⁹⁹ Todas as citações extraídas desta fonte são traduções minhas a partir do original em inglês.

Seguindo a filosofia de Marx, o autor postula que as coisas conversam porque são animadas por “algo mais”, têm sua própria voz: “o significado das coisas está inscrito em sua forma, uso e trajetória [...] as coisas agem, emitem mensagens e significados por conta própria, estão vivas porque são animadas por algo externo a elas, uma alma, um ser espiritual – um espírito feito para residir na matéria” (Ibidem, p. 94). Para Michael Taussig, o fetiche seria “espiritualmente material, materialmente espiritual” (Taussig, 1993, p. 232),¹⁰⁰ na medida em que se manifesta como uma transubstanciação de desejos, crenças e normas em matéria. O modo como um determinado objeto sagrado exerce seus poderes xamânicos, a maneira como um monumento numa praça é emblematizado, ou o modo como um tecido nobre ou uma taça de vinho incorporam os desejos e os hábitos de uma determinada classe social indicam uma “qualidade incerta de flutuação entre coisidade e espírito” (Ibidem, p. 42) que transcende os processos de representação ou de significação descritos pela semiótica. Na relação de fetiche, o objeto não representa a coisa, ele é a própria encarnação da coisa. Nesse sentido, o fetiche provoca um desmanche crítico da separação entre significante e significado, “criando uma outra arquitetura do signo, uma arquitetura na qual o signo é apagado” (Ibidem, p. 235). Pels explica esse desmanche nos seguintes termos:

Mesmo que na vida cotidiana possamos conferir significado às coisas através de seu uso, ou da descrição de seu lugar na vida, tal distinção entre a coisa e seu significado, símbolo e seu referente ou a representação e o representado é subvertida pela relação fetichista: o fetiche apaga a distinção entre significante e significado na qual se baseia o atual discurso sobre representação. É uma presença muito poderosa para se tornar a representação de algo. (Pels, 1998, p.112).

As reflexões em torno da ideia do fetiche ajudam a elucidar certos fluxos de afeto que se estabelecem no dispositivo cenográfico através daquilo que chamo que *dimensão metafísica* da matéria. Assim como a “materialidade espiritual” do fetiche, ou a *aura* benjaminiana, a dimensão metafísica da matéria seria aquilo que expressa a carga antropológica inerente às coisas e objetos, transportando os valores estéticos, culturais, as normas sociais ou os códigos de comportamento sustentados por sistemas de crença. A dimensão metafísica seria, portanto, a capacidade da matéria de afetar estruturas de sentimento, de provocar respostas motoras e

¹⁰⁰ Todas as citações extraídas desta fonte são traduções minhas a partir do original em inglês.

psíquicas, seja através dos processos de fetichização descritos por Taussig e Pietz, seja através de processos de ritualização ou de fixação das narrativas de uso descritas por Ingold. Trabalhando na interface entre os valores sociais coletivos e os sentimentos individuais, os mecanismos de afecção provocados pela dimensão metafísica da matéria estão associados ao que Merleau-Ponty classifica como percepções “poéticas” do objeto, motivadas por associações subjetivas, memórias, sentimentos e desejos pessoais. Em larga medida, as dimensões física e metafísica estão sempre entrelaçadas, sendo ambas constitutivas dos processos de percepção das coisas, cujo significado, como nota Pels (1998, p. 98), é fixado através da sua “fiscalidade”, sua forma, textura, densidade.

O poder de afecção que emana da metafísica dos objetos é um poder altamente performativo. “Somos movidos pelas coisas”, observa Sara Ahmed (2010, p. 33)¹⁰¹ em seu estudo sobre o afeto, “E, ao sermos movidos, fazemos as coisas”. Para a autora (Ibidem, p. 29), o que afeta é o que mantém ou preserva a conexão entre ideias, valores e objetos. E o processo de afecção que se estabelece entre os corpos e as coisas é um processo de “avaliação” que se desenvolve a partir de uma relação de espacialidade. “As avaliações são expressas em como os corpos se movem em direção às coisas. Valorizar as coisas é moldar o que está perto de nós” (Ibidem, p. 32), diz Ahmed. Segundo a autora,

objetos com os quais fazemos as coisas geram o que Husserl chama de ‘nossa esfera próxima’ ou ‘esfera central’, como uma esfera de ação prática. Essa esfera é uma esfera de coisas que eu posso alcançar com minhas sinestésias e que eu posso experimentar de uma forma ótima através de ver, tocar, etc. (Ibidem, p. 32).

A dimensão metafísica das coisas e objetos é explorada de forma bastante particular nas produções contemporâneas de caráter não dramático e não narrativo. Um bom exemplo é a famosa produção *Sleep No More*, da companhia inglesa Punchdrunk, fundada no ano 2000 pelo diretor artístico Felix Barrett. Baseado na obra *Macbeth*, de Shakespeare, o espetáculo está em cartaz em Nova York desde 2011, num conjunto de galpões no distrito de Manhattan que foram totalmente modificados e rebatizados como Hotel McKittrick. Durante três horas, o espectador pode percorrer livremente os mais de cem ambientes detalhadamente organizados e arranjados

¹⁰¹ Todas as citações extraídas desta fonte são traduções minhas a partir do original em inglês.

pelos cenógrafos Beatrice Minns e Livi Vaughan para estabelecer o jogo com uma encenação fragmentada, constituída de cenas fluidas, dinâmicas, que não seguem uma linha narrativa e que podem acontecer a qualquer momento, em qualquer ambiente do hotel. Ao longo do vasto labirinto dos cinco andares da edificação, uma profusão de coisas e objetos inesperados impõe uma presença impregnada de uma realidade enigmática e estranhamente sedutora. As prateleiras nos corredores estão cheias de lâmpadas de querosene e velas; a sala de jantar é decorada com mesas e cadeiras vitorianas e porcelanas chinesas; a sala de espera do médico exhibe uma coleção de revistas antigas espalhadas sobre a mesa; a enfermaria é mobiliada com camas de armação de metal, pequenas luminárias, crucifixos e diversos prontuários de pacientes; um dos ambientes exhibe amostras de cabelo catalogadas de todos os matizes; a caverna medicinal da deusa da feitiçaria é preenchida por ervas, folhas secas, arranjos aromatizados e floridos, além de potes de vidro com terra, areia, insetos, pigmentos e outras bugigangas misteriosas.

Esculturas, a Bíblia, livros, vitrais, animais empalhados, cortinas de veludo, tecidos de seda, talheres de prata, pregos de ferro fundido, fotografias, objetos de tortura, banheiras de louça, macas, garrafas e uma infinidade de outros objetos disputam a atenção do espectador que está totalmente livre para traçar o seu percurso, interagir com os objetos e realizar as suas próprias conexões. Longe de representar metonimicamente um lugar ausente, a instalação cenográfica de *Sleep No More* é, antes de tudo, um apelo aos sentidos. O espectador movimenta-se em função de um fluxo ininterrupto de forças emanadas pelas superfícies e formas dos objetos. Além de sua forma visual, a tatilidade do objeto dá à sua presença material uma dimensão sensorial que excede sua visibilidade. A materialidade irresistível da porcelana ou do detalhe no garfo de prata transcendem os modos representacionais de significação. A presença sedutora de uma poltrona vitoriana impõe-se como uma matéria fantasmagórica, espectral, uma substância muda que carrega os traços de seu uso e de sua história. A natureza mística das ervas medicinais ou a presença sagrada da Bíblia afirmam sua autoridade e transcendência. Fetichizados como entidades teatrais, os arranjos de objetos de *Sleep No More* formam um coletivo de matéria pulsante, viva, capaz de instaurar um fluxo contínuo de estímulos e respostas tanto motoras quanto psíquicas. Estáticos, os objetos em *Sleep No More*, em sua dimensão metafísica, colocam-se em constante movimentação, atraindo a atenção

dos espectadores, alterando suas intenções e, muitas vezes, determinando seu percurso mais do que os próprios atores.

Figura 48 - Uma das salas de convivência do Hotel McKittrick de *Sleep No More*



Fonte: <https://mckittrickhotel.com/sleep-no-more/>. Acessado em 05/12/2018.

Figura 49 - Sala da deusa da feitiçaria em *Sleep No More*



Fonte: <https://mckittrickhotel.com/sleep-no-more/>. Acessado em 05/12/2018.

Figura 50 - Vista da enfermaria e detalhes de objetos no espetáculo *Sleep No More*



Fonte: Programa do espetáculo.

Outro exemplo bastante ilustrativo do poder de afecção da matéria em sua dimensão metafísica é o dispositivo do espetáculo *I cut my skin*, do sul-africano Kemang Wa Lehulere, cujos elementos contraem em sua materialidade uma espécie de densidade autobiográfica. Conforme descrito anteriormente, as madeiras extraídas do mobiliário de escolas da periferia da Cidade do Cabo, bem como a terra retirada da cova do jornalista Nathaniel Ndazana Nakas, exilado em Nova York, trazem à cena “pedaços de realidade” carregados de uma energia pulsante capaz de dar vida tanto ao dispositivo quanto à própria encenação. As marcas e cicatrizes nas superfícies das madeiras transformam a história de segregação racial em tangibilidade, convertendo a realidade do tempo em objeto de afeto. Com movimentos improvisados, os corpos dos atores pareciam reagir continuamente aos efeitos perturbadores da presença concreta e fantasmática da terra da cova de Nakas, posicionada no centro do palco. Aqui, o processo de fetichização ocorre não apenas por ser um objeto estetizado, como demonstrou Duchamp, nem por se tornar um objeto de cena, como sugere Sofer (2003), mas por adquirir status equivalente

ao de relíquias religiosas, imbuídas de uma “capacidade autônoma de provocar uma intensa resposta humana” (Alexandra Walsham *apud* Monks, 2012, p. 361).¹⁰²

A metafísica dos elementos de cena em *I cut my skin* ou em *Sleep No More* dialoga com a plástica pós-dramática de Tadeuz Kantor, na qual o objeto é retirado de seu uso mundano e colocado sobre o palco, tornando-se “maior que ele mesmo” (Kantor, 1993, p. 318), projetando significados além de sua objetualidade, prestando-se a conceitos abstratos de história ou cultura. Tal estratégia, como vimos ao longo do terceiro capítulo, tem suas origens numa época em que o naturalismo se mistura ao simbolismo para reivindicar uma presença autônoma do dispositivo, dotando-o de uma força mecânica ou de uma certa espiritualidade material, tal como preconizado por Craig em seu famoso manifesto da *Uber-marionette*, ou verificado nos experimentos dadaístas, futuristas, ou nos *ready-made* de Duchamp. Conforme observado no presente subcapítulo, a cena contemporânea, ao se afastar do texto dramático, aprofunda os interesses do modernismo e do pós-modernismo pelas possibilidades performativas do objeto, contraindo-o em direção à sua materialidade, onde alguma força incorpórea está sempre em ação, criando uma tensão entre sua presença física e sua função referencial.

Meu interesse aqui, ao explorar os temas da presença e afecção nas suas dimensões física e metafísica, foi demonstrar como os fluxos e microfluxos de afeto instituídos pela presença fenomenológica do dispositivo impactam de maneira determinante o funcionamento da cena e a percepção do público. Nos exemplos tomados, o sentido da coisa constitui-se em torno de sua lógica interna, e não propriamente a partir de uma função referencial vinculada a uma narrativa pré-estabelecida. Mas, se a função referencial do dispositivo é preterida em relação à sua função performativa, se o dispositivo, enquanto corpo fenomenológico, tem como finalidade afetar, interferir, transformar ou mesmo determinar uma estrutura cênica ou o curso da ação, então o papel do cenógrafo, ou da cenografia, de algum modo, parece confundir-se ao do diretor, ou do dramaturgo. Essa questão, levantada em passagens anteriores através do método *Bühnenbaeur*, de Bertolt Brecht, coloca-se como um último ponto a ser investigado. No próximo capítulo, proponho uma breve reflexão a respeito de processos de concepção da cenografia e sua

¹⁰² Todas as citações extraídas desta fonte são traduções minhas a partir do original em inglês.

relação com a dramaturgia a partir de produções contemporâneas no âmbito da cena mineira como fechamento para as questões discutidas nesta tese.

CAPÍTULO 4

NÓS: PROCESSOS DE TEATRALIDADE E PERFORMATIVIDADE NA CENOGRAFIA MINEIRA CONTEMPORÂNEA

4.1 Grupo Galpão em processo: o dispositivo cenográfico na criação do espetáculo *Nós*

Reconhecido como um dos mais importantes grupos de teatro em atividade no Brasil, o Grupo Galpão consagrou-se pela capacidade de lançar um novo olhar sobre textos clássicos e universais sob a lente de suas origens estéticas e culturais em Minas Gerais. Grande parte de sua produção, incluindo os trabalhos de maior reconhecimento, como o antológico *Romeu e Julieta* dirigido por Gabriel Vilella no início da década de 1990, apoiou-se em autores consagrados. Em 2016, prestes a completar 35 anos de carreira, o grupo apresentou uma autorreflexão através de um mergulho em sua própria trajetória ao mesmo em que abordou de frente questões da agenda sociopolítica contemporânea, como democracia, intolerância, violência e crise ideológica. Tendo como pano de fundo um encontro de amigos para uma refeição, uma última sopa, o espetáculo *Nós*, dirigido pelo curitibano Márcio Abreu, que assina também a dramaturgia em parceria com Eduardo Moreira, fala da dimensão coletiva e de suas ambiguidades – das formas de carinho e de afeto, de poder e de exclusão, das liberdades e das amarras. Assim como o trabalho anterior do grupo, *De tempo somos*, *Nós* afasta o Galpão das convenções do texto dramático dando novos contornos à incursão do elenco numa estética performativa cuja dramaturgia se apresenta não como uma sequência de eventos coerentes, mas como um grande exercício de figuração em torno das noções de inércia, repetição e impasse. A partir de depoimentos do cenógrafo do espetáculo, Marcelo Alvarenga, tomarei o processo de concepção da cenografia de *Nós* como mote para algumas reflexões a respeito da importância da função performativa do dispositivo num contexto desprovido de uma plataforma narrativa ou de um ambiente ficcional claramente estabelecido. Em seguida, introduzirei ao debate outros exemplos da cena mineira, incluindo trabalhos meus, buscando demonstrar que, muitas vezes, mais do que cumprir uma função referencial, interessa ao processo criativo as possibilidades performativas do dispositivo.

Concebido no formato de semiarena,¹⁰³ a cenografia de *Nós* apresenta um ambiente intimista onde o público se divide em três plateias em torno da área de cena, formada por uma plataforma de madeira com dimensões aproximadas de 5,40m x 5,40m e 15cm de altura e revestida com ladrilhos de estampas geométricas. Uma parede de madeira pintada de preto com uma estrutura metálica aparente, da largura do tablado e com aproximadamente 3,0m de altura, limita o fundo da cena. Logo após o início do espetáculo, os atores posicionam uma grande mesa retangular em cima dessa plataforma/tablado e um fogão acoplado a uma pequena bancada de apoio. Movimentando-se ao redor da mesa, os sete atores ocupam-se com o preparo de uma sopa que será compartilhada com parte do público, cada qual com uma tarefa específica: cortam cenouras, picam gelo, preparam caipirinha, mexem na panela, manuseiam utensílios e alimentos enquanto tentam dialogar, contando inícios de histórias entrecortadas por falas paralelas que se mesclam umas nas outras. Num dado momento, a partir da notícia sobre um homem negro humilhado num ponto de ônibus, o espetáculo assume um caráter insólito: como uma espécie de *looping*, o mesmo diálogo e as mesmas ações repetem-se inúmeras vezes, em ritmo cada vez mais acelerado, colocando os corpos dos atores à exaustão e mergulhando a peça num estado de total entropia. Nessa narrativa composta de fragmentos, repetições e vestígios, os personagens confundem-se com os próprios atores, sendo que Teuda Bara, espécie de matriarca do grupo, passa a ocupar um lugar central na dramaturgia: sem entender muito bem as diversas conversas que surgem à mesa, Teuda é forçada pelos amigos a sair de cena e, ao retornar, forçada a permanecer no ambiente.

Como é usual no teatro performativo, a construção do espetáculo não partiu de uma dramaturgia prévia, mas de experimentos e improvisações realizados em cima de um determinado tema. O diretor Márcio Abreu fez provocações com alguns textos de cunho político, social e humano e propôs diversos exercícios e workshops para a realização de cenas que foram apresentadas em alguns ensaios abertos ainda no início do processo, quando já começaram a despontar algumas diretrizes para a concepção da cenografia. O cenógrafo Marcelo Alvarenga conta que a ideia de se

¹⁰³ O espetáculo estreou em abril de 2016 na sede do grupo em Belo Horizonte, o Galpão Cine Horto, espaço multifuncional totalmente adaptável à configuração de semiarena. Nas ocasiões em que o espetáculo é apresentado em teatros com a arquitetura no tradicional formato italiano, são montadas arquibancadas sobre o palco, de modo a manter a experiência intimista da montagem original.

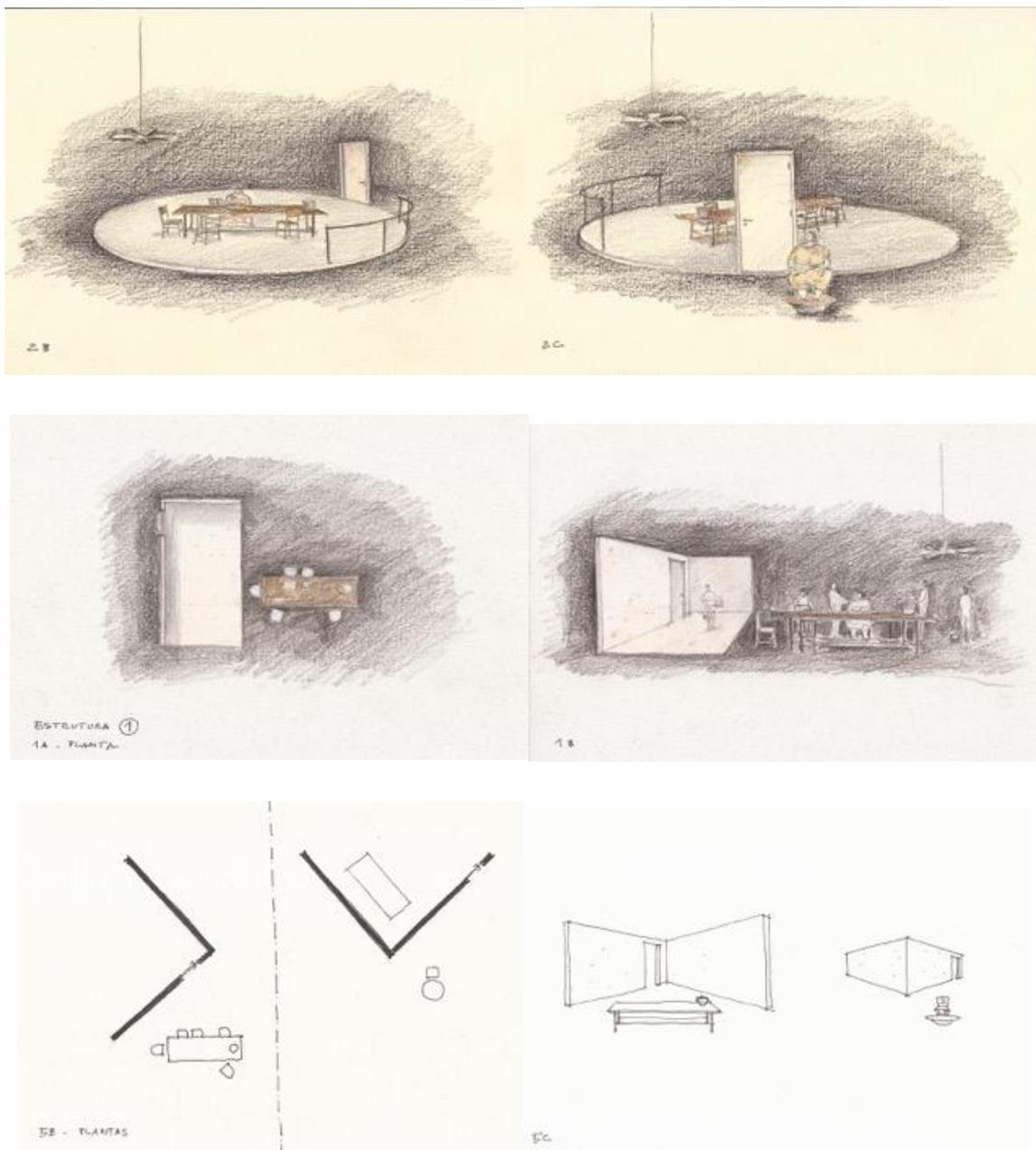
reunir amigos em torno de uma mesa para o preparo de uma refeição, hábito ligado às raízes e tradições da cultura mineira, foi trazida pelos atores a partir de improvisações realizadas com uma mesa existente no galpão de ensaio. A ideia logo transformou-se num mote dramático, gerando algumas demandas objetivas para a cenografia, que deveria incorporar a mesa, as cadeiras, o fogão e alguns objetos correlatos. Além disso, havia a demanda por um espaço ou estrutura que demarcasse as noções de “dentro” e de “fora”, fruto dos exercícios de improvisação que originaram a expulsão e também o aprisionamento da atriz Teuda Bara, ambos pautados pela relação dicotômica entre “interior” e “exterior”. Para o diretor, a melhor maneira de se trabalhar essa relação dicotômica seria através de uma “porta”, elemento que lhe serviria como importante ferramenta de criação cênica e dramática.¹⁰⁴

De acordo com o cenógrafo, o diretor manifestava também o desejo de que houvesse algum tipo de transformação da cenografia ao longo do espetáculo, algum mecanismo que permitisse uma movimentação do cenário ou que provocasse uma reconfiguração espacial capaz de diluir a fronteira entre os atores e o público, potencializando o caráter performativo do trabalho através do embaralhamento das dicotomias ator/plateia, interior/exterior, realidade/ficção.¹⁰⁵ Além disso, Márcio Abreu sugeriu ainda que houvesse um piso diferenciado, algo que demarcasse e destacasse a área do espaço cênico, o que é recorrente em suas obras. Marcelo Alvarenga tornou-se frequentador da sala de ensaio e desenvolveu uma série de croquis e estudos buscando contemplar as várias demandas: a mesa/cozinha, o piso diferenciado, um mecanismo de transformação do dispositivo e o jogo de alternância entre exterior e interior.

¹⁰⁴ Segundo Arnold Aronson, em seu detalhado estudo a respeito do uso desse elemento na história do teatro, a porta carrega sempre um potencial dramático, já que é capaz de estabelecer um ritmo, pontuar idas e vindas, regular a ação, provocar expectativas, “criar drama” (Aronson, 2004, p. 331).

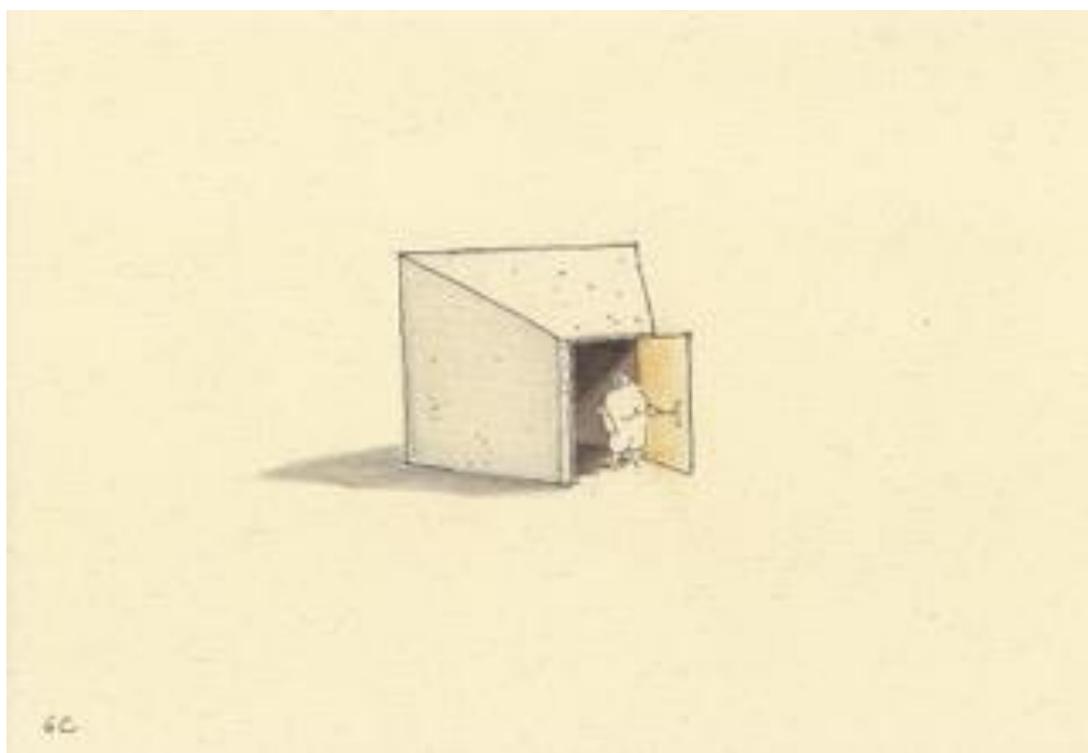
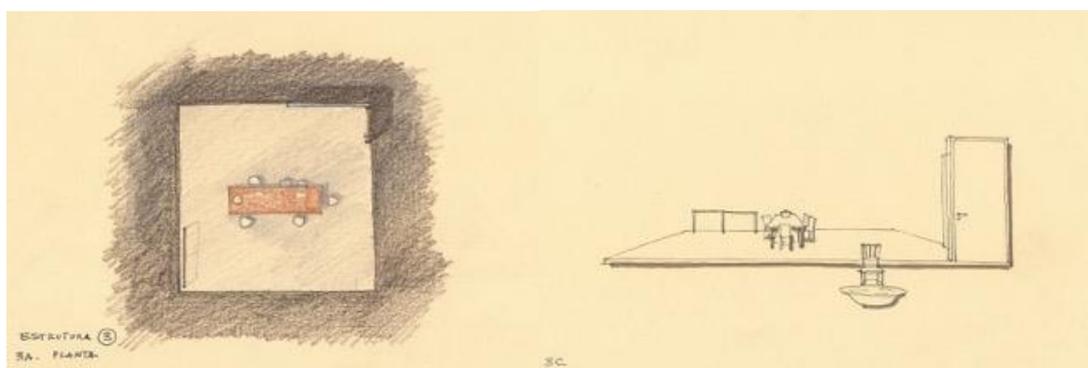
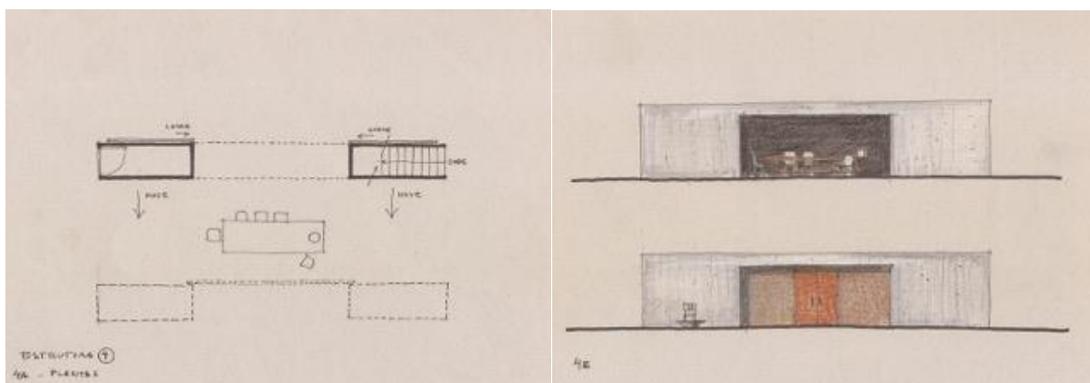
¹⁰⁵ Em seu estudo sobre o pós-dramático, Hans-Thies Lehmann argumenta que a relação de intimidade espacial com o público pode colocar em xeque o processo de fabricação da ilusão, levando à desconstrução do mundo ficcional. Segundo o autor, para que haja a estrutura de espelhamento e de identificação característica do drama, é preciso que a relação de distância entre ator e espectador não seja nem muito grande, nem muito curta. Tanto num caso como no outro, a estrutura de espelhamento deixa de existir ou fica em perigo, na medida em que o quadro cênico funciona como um espelho que permite ao mundo homogêneo do observador reconhecer-se no mundo fechado do drama. “Para que haja essa equivalência e esse espelhamento – ainda que eles sejam ilusórios ou ideológicos –, são necessários o isolamento, a independência e a identidade própria de ambos os mundos. O processo de identificação depende desse isolamento para que haja certeza das linhas divisórias entre a transmissão e a recepção de signos” (Lehmann, 2008, p. 265).

Figura 51 - Croquis executados pelo cenógrafo Marcelo Alvarenga para o cenário de *Nós*



Fonte: acervo pessoal do cenógrafo.

Figura 52 - Croquis executados pelo cenógrafo Marcelo Alvarenga para o cenário de *Nós*



Fonte: acervo pessoal do cenógrafo.

Os processos de criação da cenografia, sobretudo nos contextos em que a dramaturgia se escreve junto à construção cênica, envolvem uma rede de complexidades específicas que podem conduzir a soluções inesperadas. Acostumado à dinâmica de criação de projetos de arquitetura, cujas necessidades espaciais e funcionais são normalmente predefinidas por um programa, Alvarenga enfrentou novos desafios ao lidar com um processo no qual os dados são orientados por uma dramaturgia em constante movimento:

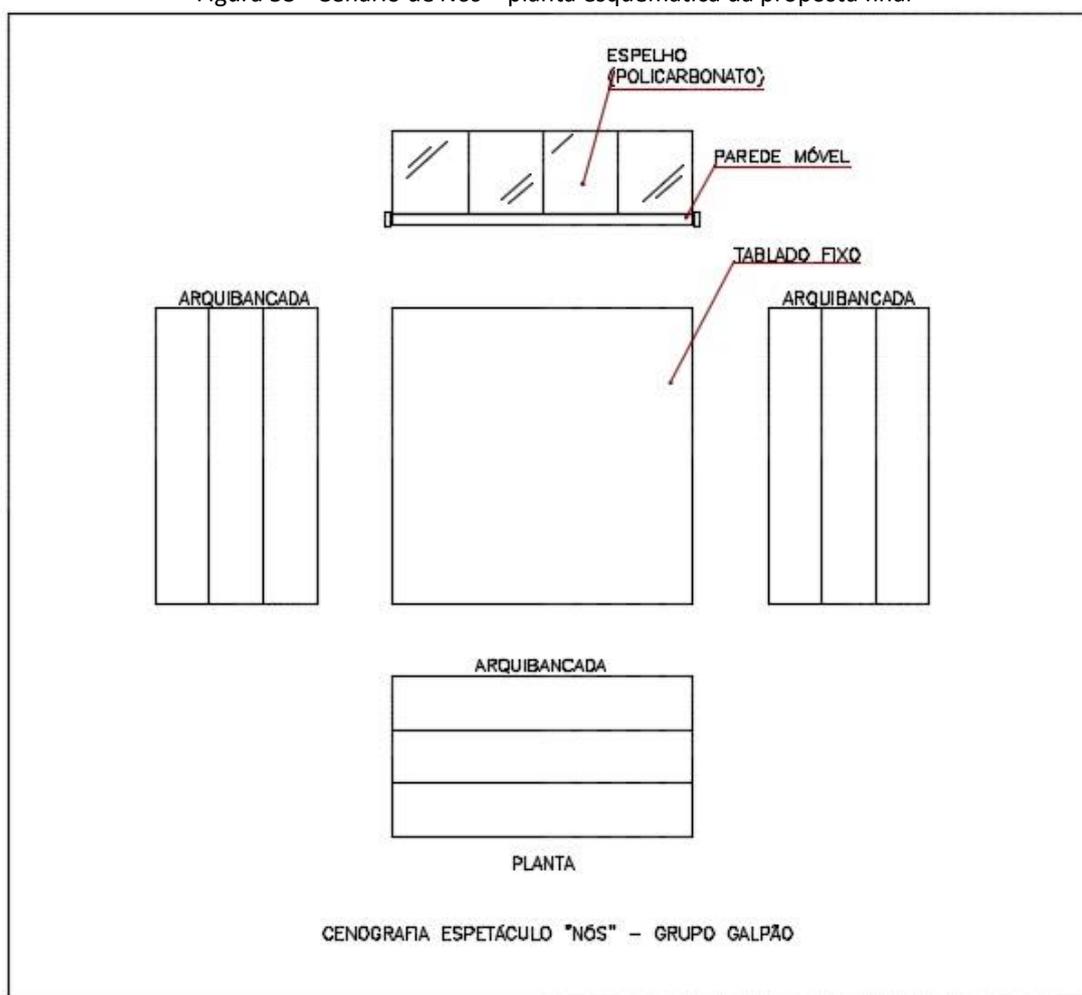
[...] até um determinado momento, as coisas estavam um pouco soltas em relação à dramaturgia, porque a dramaturgia não existia como um fio condutor, uma linearidade. Ele [Márcio Abreu] fazia questão de falar isso para os atores, porque os atores estavam com a mesma angústia de criarem cenas separadas sem enxergar uma ligação entre elas. [...] Por outro lado, para a cenografia isso era um problema, porque como criar movimentos – entra, sai, porta – se eu não sabia qual era a cena seguinte exatamente? Então isso foi um momento em que as coisas ficaram meio agarradas, a ideia do cenário não ia nem pra frente nem pra trás.¹⁰⁶

Além dos desafios decorrentes de uma dramaturgia em construção, as limitações impostas pelas diversas questões técnicas que naturalmente envolvem a cenografia foram também determinantes no processo. Dentre os vários croquis e estudos realizados pelo cenógrafo, a ideia inicialmente escolhida por ele e pelo diretor envolveria um complexo sistema de contrapesos, produzindo uma maquinaria onerosa tanto do ponto de vista financeiro quanto em termos técnicos de praticidade de montagem. Nessa proposta, o cenário seria composto por três partes móveis que se articulariam de modo a provocar no público a sensação de estar ora dentro, ora fora da cena. As complexidades técnicas levaram o cenógrafo a simplificar essa ideia, reduzindo-a a um tablado fixo e uma única parede móvel no fundo, onde haveria a abertura para a expulsão da Teuda. Com isso, a porta, elemento até então chave na condução do processo, acabou dando lugar a uma espécie de alçapão, já que a parede de fundo, nessa nova versão, sofreria um movimento giratório no seu eixo horizontal durante o espetáculo, transformando-se numa rampa com uma abertura no piso. A ideia era que a face que estivesse inicialmente virada para o público exibiria o avesso dessa parede/rampa, com toda sua estrutura de sustentação aparente, enquanto na face posterior estaria o mesmo acabamento com

¹⁰⁶ Os depoimentos do cenógrafo Marcelo Alvarenga citados neste capítulo foram coletados em entrevista particular concedida a mim em 24 de agosto de 2016. Com o objetivo de deixar a leitura mais fluida, não repetirei essa informação nas próximas citações do cenógrafo.

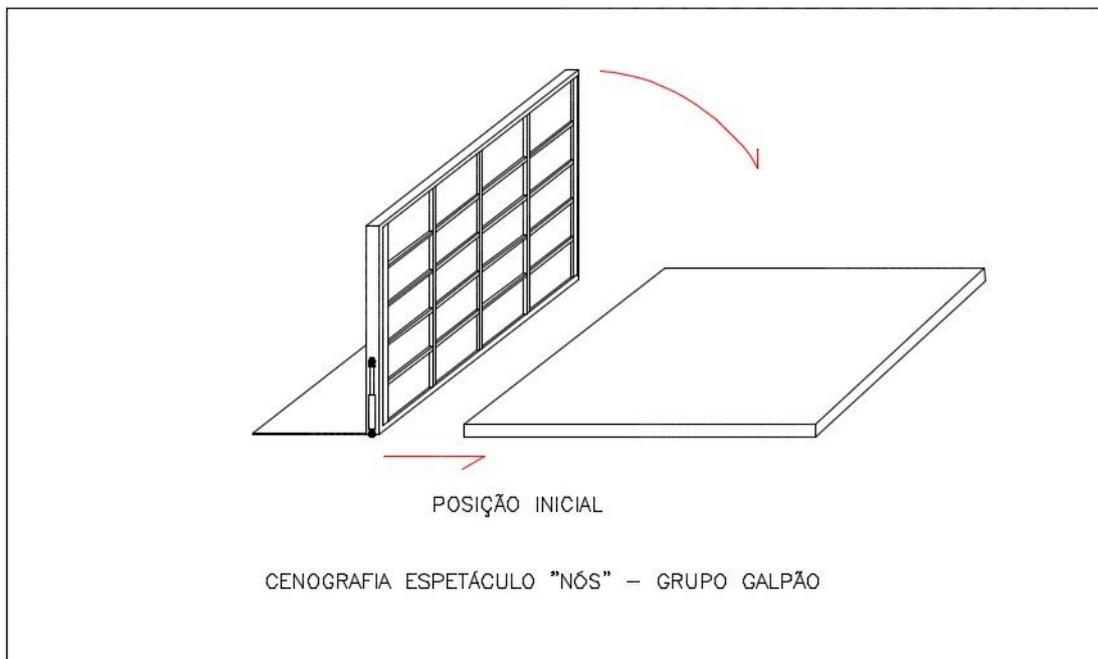
o desenho geométrico do tablado da cena. Marcelo Alvarenga propôs ainda que houvesse, acoplado a essa parede, um grande espelho que seria revelado com o movimento giratório, sugerindo uma continuidade para aquele piso inclinado que surgiria de forma surpreendente. Além dessa movimentação giratória, a parede de fundo poderia também movimentar-se para frente, avançando sobre o tablado de modo a comprimir a área de cena.

Figura 53 - Cenário de Nós – planta esquemática da proposta final



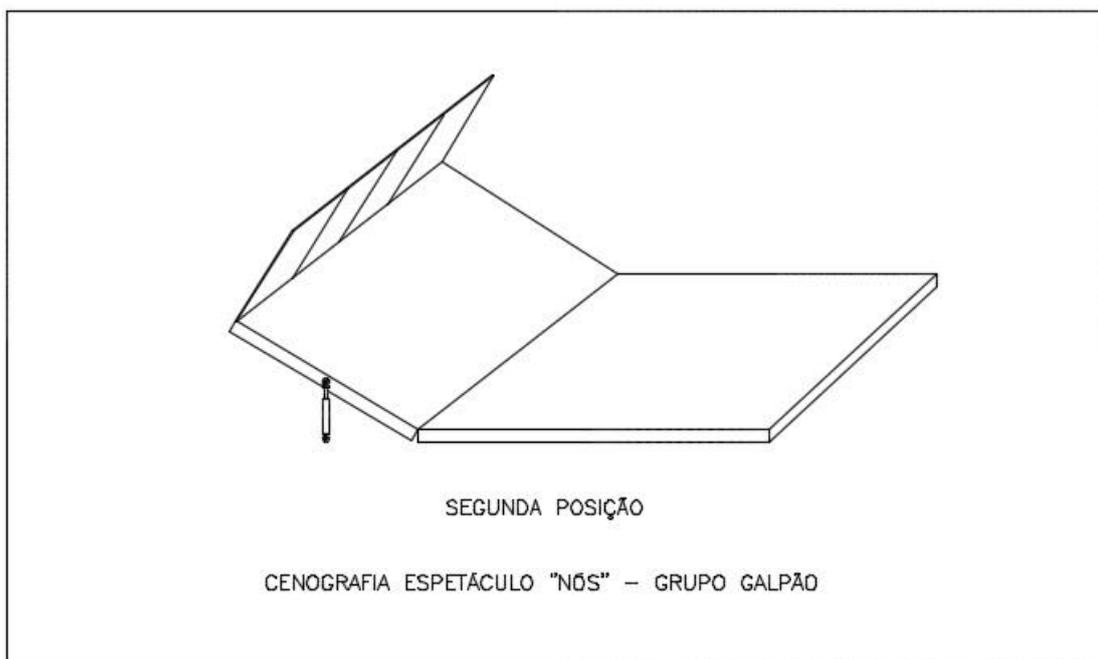
Fonte: Desenho realizado por mim para esta pesquisa.

Figura 54 - Cenário de *Nós* – perspectiva esquemática da posição inicial. A parede de fundo pode girar ou avançar em linha reta sobre o tablado de cena



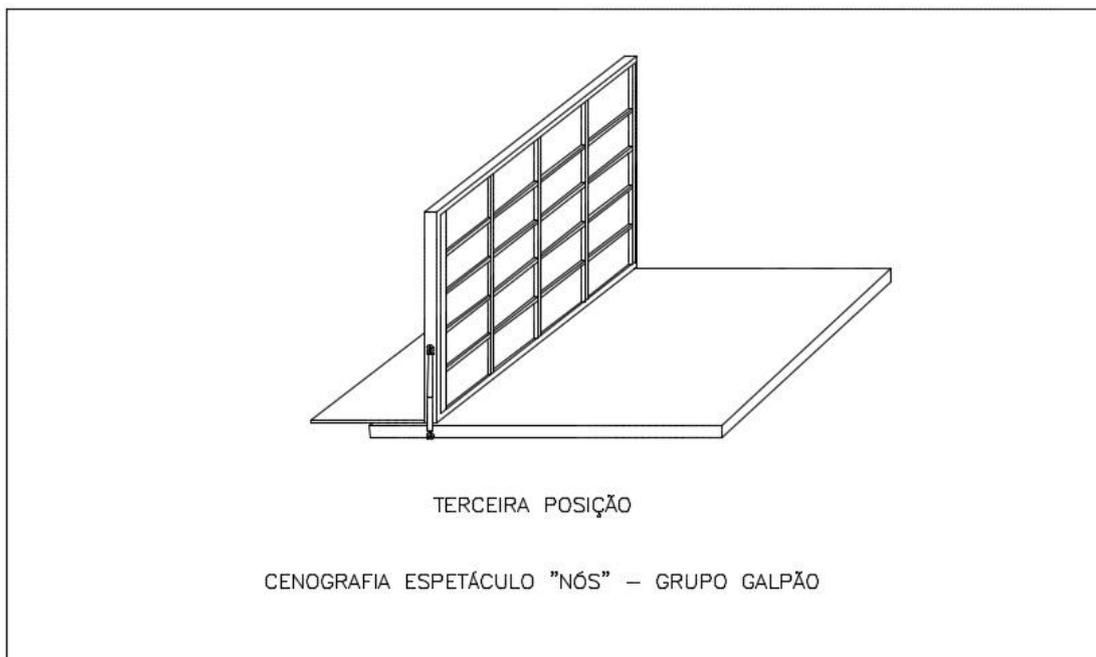
Fonte: Desenho realizado por mim para esta pesquisa.

Figura 55 - Cenário de *Nós* – perspectiva esquemática mostrando a segunda posição, após o giro da parede de fundo, que se converte numa rampa unida ao tablado



Fonte: Desenho realizado por mim para esta pesquisa.

Figura 56 - Cenário de *Nós* – perspectiva esquemática mostrando a parede de fundo avançando em linha reta sobre o tablado de cena



Fonte: Desenho realizado por mim para esta pesquisa.

Interessado pelas possibilidades de transformação do dispositivo, o diretor aprovou a nova proposta, imaginando que a expulsão de Teuda Bara através de um buraco no piso poderia trazer mais dramaticidade à cena, conforme relata o cenógrafo:

Como a primeira ideia, que era esse grande piso em três partes com movimentos equilibrados em contrapeso não foi pra frente, eu comecei a pensar em duas partes, um piso básico onde aconteceria o início da cena e essa parede que depois movimentaria. Uma parede que, em princípio, não conta muito na cenografia, mas que num segundo momento, com o movimento, ela criaria uma nova situação, permitindo outras coisas que possivelmente iriam acontecer na encenação. Isso foi uma das causas da porta virar um alçapão. [...] Com o movimento, que não era 360 graus, ela ficou na inclinação do piso e isso o diretor achou que estava ótimo, que não precisaria ser uma porta, que esse alçapão funcionaria muito bem para Teuda ser expulsa, ficando até mais pesada a expulsão dela, ela ser jogada nesse buraco.

Com a cenografia definida, o diretor marcou as dimensões do projeto no piso da sala de ensaio e avançou na criação das cenas, recorrendo à maquete do cenário para estudar os possíveis movimentos do dispositivo ao longo da encenação. À medida que ficavam prontos, os elementos da cenografia eram levados para o espaço de ensaio: primeiro chegaram os móveis, substituindo as mesas e cadeiras provisórias, em seguida o piso, e finalmente a parede de fundo, montada a apenas uma semana

da estreia. Segundo Alvarenga, a chegada desses elementos, em especial a parede de fundo, provocou mudanças significativas na estrutura de algumas cenas, inspirando, inclusive, a criação de novas situações cênicas e dramatúrgicas. A expulsão da Teuda Bara, por exemplo, foi totalmente redefinida em função da rampa, cuja inclinação e seus efeitos físicos só puderam ser efetivamente experimentados a partir da materialidade concreta do dispositivo. A maneira como a parede gira e avança sobre o tablado fez com que o diretor redefinisse uma sequência inteira de cenas, buscando explorar melhor o sentido gerado pelo impacto da movimentação daquela grande estrutura. A partir dessa redefinição, Márcio Abreu encontrou o desfecho para uma das cenas mais marcantes do espetáculo, na qual os corpos nus de Teuda Bara e de Eduardo Moreira são “engolidos” pelo giro da parede de fundo. A entrada do espelho também provocou várias alterações e descobertas: uma cena chamada de “impropérios”, na qual os atores expurgam alguns de seus sentimentos individuais através de xingamentos, foi toda criada a partir da potência da imagem dos atores duplicada no espelho. Além disso, diversas cenas tiveram de ser totalmente remodeladas, como o momento em que o elenco se junta no piso para tocar a música “Lama”, antigo sucesso de Paulo Marques e Alice Chaves que se tornou uma espécie de emblema da peça.

Os relatos de Marcelo Alvarenga apontam para uma das questões centrais que orientam o percurso investigativo desta tese: a capacidade do dispositivo de afetar e interagir com a cena, tornando-se, conseqüentemente, instrumento de criação. Mais do que significar ou representar uma realidade imaginária, interessava ao diretor as habilidades do dispositivo em interferir, transformar e provocar novas situações. O entendimento do dispositivo como ferramenta de escrita cênica, a libertação de um compromisso narrativo e a abstração de uma significação linear foram determinantes no processo criativo do cenógrafo-arquiteto, cuja experiência no campo da cenografia até então limitava-se a montagens de caráter dramático:

como eu não tinha muita experiência de trabalhar dessa maneira em que a dramaturgia vai sendo montada, eu estava no início tentando achar uma linearidade, mas tinham questões objetivas para acontecer. Ao invés de eu estar ansioso por essa dramaturgia que me daria mais dados pra criar a cenografia, eu percebi que deveria abstrair mais. Então, acho que é o contrário do que se espera, um certo distanciamento, uma certa abstração. [...] É um dado em movimento. Isso acho que é uma questão interessante. A sensação é que a cenografia vai de maneira mais coletiva do que arquitetura. Por

mais que a arquitetura também tenha diversos atores, a cenografia se constrói num passo a passo mais coletivo que arquitetura. Pelo menos nesse tipo de encenação.

Quando não há um enredo ou um universo ficcional claro, delimitado, quando as fronteiras com o real são borradas, desestabiliza-se também o referente, e a cenografia assume uma função menos referencial do que performativa, apresentando-se em sua materialidade como elemento de jogo, ou, ainda, como *leitmotiv* (elemento fundador) da própria dramaturgia. Assim como a mesa provisória encontrada no galpão de ensaio estimulou e viabilizou a reconstrução dos hábitos e ações ritualizadas no preparo de uma refeição entre amigos, os desenhos e a maquete desenvolvidos pelo cenógrafo, e finalmente a presença física e fenomenológica do dispositivo mostraram-se *actantes* fundamentais no processo de construção da sintaxe cênica e dramática da obra, participando efetivamente no desencadeamento das cenas.

Figura 57 - Espetáculo Nós



Fonte: <http://www.satisfeitayolanda.com.br/blog/tag/grupo-galpao/>

Figura 58 - Espetáculo *Nós*



Fonte: <http://g1.globo.com/bahia/noticia/2016/10/ingressos-para-pecas-do-fiac-2016-sao-vendidos-confira-programacao.html>

Figura 59 - Espetáculo *Nós*



Fonte: <http://www.satisfeitayolanda.com.br/blog/tag/grupo-galpao/>

Essa função performativa da cenografia, entretanto, não exaure seu papel significativo, seu desejo de propor conexões, de provocar uma construção de sentido. É possível fazer um paralelo entre o espaço cênico de *Nós* e a filosofia de Gaston Bachelard (1993, p. 335) que enxerga a dicotomia do interior e o exterior como a geometria evidente da dialética do sim e do não. Mas aqui, a oposição entre exterior e interior não é medida pela sua evidência espacial, ela se multiplica e se

diversifica em inúmeros matizes, apoiando-se num geometrismo reforçado onde os limites não são barreiras. Frequentemente, como nos diz Bachelard, é pela concentração no espaço íntimo mais reduzido que a dialética do interior e do exterior adquire toda a sua força. O dispositivo de *Nós* esquematiza essa elasticidade: à medida que a ação progride, o espaço encolhe como se estivesse comprimido, trancando os personagens em uma gaiola, uma gaiola sem porta, sem paredes ou grades. A dialética interior e exterior então se intensifica, radicaliza e se aprofunda, revelando-se pelo avesso. Mas, subitamente vemos que o avesso dá lugar ao espelho, exibindo a realidade refratariamente multiplicada na imagem virtual. Eis então o avesso do avesso, e o que estava por trás do avesso é a própria virtualização da representação. Num novo movimento de *looping*, a tensão entre realidade e ficção se potencializa: aquilo que é presença, e que se funde à representação, está agora refletido na imagem virtualizada do espelho. Uma imagem que se oferece fragmentada, “de muitos outros”, tal como a metáfora do espelho quebrado proposta por Fischer-Lichte (*apud* Bleeker, 2008, p. 76) para ilustrar a cena pós-moderna, cujos numerosos elementos díspares, mesmo como um todo, não revelam uma imagem unificante.

Numa metáfora com o próprio teatro, a cozinha de *Nós* apresenta-se como o lugar principal do fazer coletivo. A cenografia assume-se, portanto, como um exercício de metalinguagem, em que a própria teatralidade é cenografada, exibindo sua estrutura, seus bastidores, seu avesso, seu suporte, significando, enfim, a si própria. O dispositivo nada mais é do que uma máquina de cena, uma máquina que engole a realidade, distorce, reverte, confunde, oferecendo-se como a alegoria do estado de *looping* que se instala na cena e no público, uma espécie de abismo às avessas. Teuda não sai, ela é literalmente engolida, e quem a engole é o próprio palco, ou talvez o Grupo, na figura da cenografia.

4.2 Nós: o dispositivo como instrumento de dramaturgia na cena mineira contemporânea

Os processos de escrita dramática desenvolvidos junto à construção cênica têm se afirmado como uma forte marca da cena contemporânea em Minas Gerais. A montagem do espetáculo *Nós*, caracterizada por tal procedimento, alinha o Grupo

Galpão a uma tendência que se observa, já há muitos anos, nas produções de vários artistas e coletivos teatrais da capital mineira. Conforme demonstrado no subcapítulo anterior, nesse tipo de procedimento, bastante comum no contexto do teatro performativo, a cenografia é tomada como instrumento de criação cênica, despertando maior interesse pelas suas propriedades afetivas ou por sua capacidade de interação do que propriamente pela suas funções descritivas. Apoiado nos estudos sobre dramaturgia desenvolvidos pela pesquisadora Ana Pais, gostaria de avançar nessas reflexões, buscando demonstrar que a função performativa do dispositivo está intrinsecamente atrelada ao próprio sentido de dramaturgia da obra. Começarei retomando brevemente o espetáculo *EuCaio*, já abordado neste capítulo (página 182), para em seguida introduzir ao debate alguns trabalhos dos quais participei.

Em seu artigo dedicado à análise da montagem de *EuCaio*, o diretor e dramaturgo Juarez Guimarães Dias¹⁰⁷ (2015) conta que ele e o ator Matheus Soriedem, performer solo da obra, trabalharam sob a perspectiva de uma “dramaturgia do olhar”, conceito criado por Ana Pais para se compreender os processos de criação no teatro contemporâneo que privilegiam “uma estruturação de materiais, adquirindo forma e sentido durante o processo, através das transformações às quais esse processo de criação se abre, sendo constitutivamente uma asserção temporária.” (Pais *apud* Dias, 2015, p. 74). Segundo Dias,¹⁰⁸ todo o texto verbal da peça foi construído em conjunto com a cena, a partir de experimentos e improvisações que envolviam palavra, corpo, espaço e matéria. A ideia para a ilha de carvão que compõe a cenografia surgiu no meio do processo, quando já estavam prontas as cenas iniciais e finais da peça. O diretor conta que já tinha, desde o início, o desejo de que a encenação ocorresse num espaço muito reduzido, que representasse a limitação de expressão, a restrição de liberdade e o confinamento, o que os levou a realizar exercícios de experimentação e improvisação numa área demarcada por um raio de cerca de 1,5m de diâmetro. Num dado momento, o diretor teve a ideia de cobrir essa área com cinzas, uma referência aos mortos do regime e cujo material

¹⁰⁷ Juarez Guimarães Dias é escritor, diretor teatral e professor do Departamento de Comunicação Social da FAFICH/UFMG. Doutor em Artes Cênicas (Unirio), Mestre em Literatura (PUC-MG) e Bacharel em Comunicação Social (Uni-BH), desenvolve pesquisa sobre narrativas em cena e em trabalhos reconhecidos por público e crítica. Mais informações a seu respeito em: <https://www.juarezguimaraesdias.com>.

¹⁰⁸ Informações extraídas de entrevista realizada com o diretor em 14 de abril de 2018.

provocaria densa interação em contato com o corpo do ator. Após alguns experimentos com cinzas de carvão queimado, ator e diretor optaram por utilizar o material virgem, tendo em vista que a imagem de um círculo de carvão poderia remeter à canção “Sol negro”, de Caetano Veloso, que seria executada ao vivo e à capela por Matheus em uma das cenas.

A incorporação do carvão à cenografia foi um divisor de águas no processo de criação do espetáculo. Houve diversas modificações no texto, cenas foram cortadas e outras foram criadas a partir da apropriação da materialidade específica do carvão e de suas inúmeras possibilidades de ressignificação. Ator e diretor experimentaram o potencial semiótico do dispositivo de diversas formas, buscando a produção de diferentes significados: através da narrativa oral, dos gestos com o corpo ou com as mãos, Matheus Soriedem induz o espectador a enxergar no carvão a areia da praia que habita os devaneios de seu personagem confinado, ou a terra utilizada no enterro simbólico dos corpos desaparecidos nos porões do regime militar. Mas o maior impacto provocado pela incorporação do dispositivo à estrutura cênica e dramática do espetáculo ocorreu em virtude de suas possibilidades de afecção no plano fenomenológico. Segundo o diretor, a cena da tortura, uma das mais marcantes do espetáculo, foi reescrita e reestruturada a partir das experimentações em torno da força performativa da cenografia:

Eliminamos a descrição oral dos procedimentos de tortura, que passaram a ser executados em performance corporal [...] A cena é, até o momento, uma das mais marcantes e lembradas pelo público, pela violência com que o corpo interage com o carvão, deixando marcas no corpo do intérprete e expandindo seus resíduos em parte da plateia (Dias, 2015, p. 76).

A encenação de *EuCaio* está profundamente enraizada nos afetos gerados pela materialidade pragmática do dispositivo. Logo na entrada do público, quando o palco ainda está apagado, é possível “enxergar” o carvão a partir dos estalos e barulhos produzidos pela movimentação do corpo de Soriedem na escuridão do espaço cênico, colocando em funcionamento a “intersensorialidade” descrita por Merleau-Ponty (1999, p. 426), através da qual um sentido evoca todos os outros. O processo compartilhado entre a cena e o espectador transmite um tipo de experiência conduzida por uma estrutura dramática fundamentalmente ancorada nas possibilidades de afecção da matéria. Na interação com o dispositivo, o artista

expressa as vitalidades de seu corpo e da densidade do carvão, articulando sentidos que vão além da narrativa, personagem e tema. O trabalho convida os espectadores a sintonizarem-se com as mudanças qualitativas da fisicalidade, desenvolvendo a consciência das alterações de intensidade, esforço e forma que definem a experiência afetiva do evento. A noção de risco, assim como ocorre com a lama de *Tom na fazenda*, escapa a ordem do desvio para se impor como uma possibilidade iminente: o ator pode, de fato, sofrer arranhões, escorregar ou se ferir,¹⁰⁹ e essa possibilidade potencializa a “dramaticidade” da experiência. O senso de significado não é orientado apenas por uma narrativa oral e gestual, mas também pela maneira como a matéria molda a experiência sentida.

O conceito de “dramaturgia do olhar” criado por Ana Pais e utilizado por Juarez Guimarães Dias para se referir ao seu processo de criação de *EuCaio* joga luz às reflexões a respeito do papel do dispositivo cenográfico em diversos processos contemporâneos de montagem teatral. Segundo a autora (2004, p.74), a dramaturgia contemporânea extrapola a dimensão ontológica do texto escrito para se assumir como um “modo de estruturar os sentidos do espetáculo”, entendendo que luz, som, movimento, textura e cor são também portadores de significado e portanto igualmente objeto de atenção dramaturgic. Essa noção mais abrangente de dramaturgia, como já foi mencionado no segundo capítulo, remonta às décadas de 1930 a 50 (e mais especificamente ao trabalho de Bertolt Brecht, quando se pode falar de uma “dramaturgia do espetáculo”) e se verticaliza nos experimentos de Kantor e de outros artistas a partir dos anos 1960, evidenciando-se como prática que cria e estabelece de forma estruturada os sentidos das criações artísticas (Pais, 2004). Para Pais, fundamental para a noção de dramaturgia do olhar está a ideia de dramaturgia do espaço, que se coloca como peça chave na articulação dos sentidos.

No panorama da cena mineira, práticas associadas à *dramaturgia do olhar*, *visual* ou *polifônica*¹¹⁰ são recorrentes. Grupos como *Luna Lunera*, *Primeira Campanha*,

¹⁰⁹ A possibilidade de eventuais cortes e machucados verificada nos experimentos com o carvão tornou-se objeto de interesse e investigação, justamente por dilatar o caráter performativo do trabalho. Segundo Juarez Dias, em entrevista concedida, a produção contou com a assessoria de um médico que os orientou quanto aos procedimentos de prevenção e cuidados a serem adotados antes, durante e a após cada performance.

¹¹⁰ A ideia de *dramaturgia do olhar*, em certa medida, assemelha-se à noção de *dramaturgia visual* proposta por Hans-Thies Lehmann (2007) a respeito do teatro pós- dramático. Entretanto, para o autor alemão, a dramaturgia visual desenvolve-se sem uma subordinação ao texto, apresentando uma lógica própria de sequências e correspondências espaciais que criam uma trama significante

Pierrot Lunar, *Armatrux*, *Oficina Multimédia*, dentre vários outros, adotam frequentemente processos de montagem de caráter colaborativo nos quais as criações do dispositivo cenográfico, da encenação e da dramaturgia ocorrem de forma entrelaçada, provocando contaminações e interferências mútuas, a exemplo do que vimos nas montagens de *Nós* e de *EuCaio*. O grupo *Quatroloscinco Teatro do Comum*, com o qual tenho colaborado nos últimos anos, é um dos exemplos mais significativos desse tipo de prática. Formado em 2007 por Assis Benevenuto, Ítalo Laureano, Marcos Coletta, Rejane Faria e Maria Mourão, o grupo caracteriza-se por um trabalho de criação coletiva no qual todos os membros (à exceção de Maria Mourão, ligada exclusivamente à produção) revezam entre si nas funções de atuação e direção. O quinteto rapidamente ganhou destaque na cena mineira, conquistando diversos prêmios e alcançando reconhecimento no âmbito nacional a partir da montagem *É só uma formalidade*, de 2009. Realizando sempre um teatro de experimentação e pesquisa, *Quatroloscinco* demonstra um especial interesse pela criação dramaturgica¹¹¹ e, mais especificamente, pelas possibilidades de exploração do dispositivo cenográfico como elemento de dramaturgia, o que se verifica sobretudo nos três últimos trabalhos do grupo, dos quais participei assinando a cenografia.

Humor, produzido em 2014, foi o primeiro espetáculo em que colaborei com o grupo. A peça conta a história de um homem com uma rara doença que seca os líquidos de seu corpo enquanto sua casa é infestada por pombos e um cacto toma conta do jardim. Erguida e desmontada em cena aberta, a cenografia da casa assume grande protagonismo nas estruturas dramaturgica e cênica do espetáculo, materializando-se como uma metáfora da relação entre a passagem de tempo e a ininterrupta e lenta morte do corpo. Já o espetáculo seguinte, *Ignorância*, estreado em 2015 na Funarte-

complexa e, de certo modo, paralela, como uma espécie de poema visual (Guinsburg e Fernandes, 2009, p. 26). Já as reflexões de Ana Pais (2004) a respeito da *dramaturgia do olhar* enxergam um entrelaçamento entre os tecidos textuais e imagéticos, que operam em pé de igualdade, nos moldes do conceito de *polifonia* de Makhail Bakhtin, o qual pressupõe que, no interior da obra, do texto, ressoem vozes equipotentes e não hierárquicas, entre as quais está a materialidade da cena. Pode-se considerar que, a despeito das diferenças de enfoque, as noções de *dramaturgia do olhar*, *visual* ou *polifônica* convergem para o entendimento do dispositivo cenográfico como elemento de dramaturgia.

¹¹¹ Há de se destacar que todas as peças produzidas pelo grupo tiveram seus textos publicados em livro. O grupo é parceiro constante do *Janela de Dramaturgia*, mostra anual de escrita teatral contemporânea organizada desde 2012 por Sara Pinheiro e Vinícius Souza com o objetivo de difundir, estimular e discutir as experimentações dramaturgicas de autores mineiros. Informações sobre o grupo disponível em <http://www.quatroloscinco.com/>.

BH, toma a cenografia como ponto de partida para a concepção do trabalho. Montado no formato frontal do palco italiano, o dispositivo de *Ignorância* constitui-se de dezenas de cadeiras que são constantemente manipuladas, rearranjadas e ressignificadas ao longo do espetáculo, conforme já mencionado na introdução desta tese. Dirigido por Marcos Coletta e Assis Benevenuto, que assinam também a dramaturgia, e com Ítalo Laureano e Rejane Faria no elenco, o espetáculo adota a cadeira como o eixo norteador dos cinco quadros que tratam sobre intolerância, preconceito, julgamento, violência e a cultura do medo – cenas que apresentam uma série de analogias a respeito da maneira como nos apropriamos do mundo, fazendo-nos lembrar que a ignorância está presente em eventos corriqueiros que, muitas vezes, passam despercebidos.

Já na fala que abre o espetáculo, a cadeira é anunciada como a síntese simbólica das questões que movem a dramaturgia: “É que sempre quando eu me sento numa cadeira, eu penso nos milhares de anos que o homem executou essa ação, eu imagino a primeira vez que um ser humano se sentou de forma consciente, então eu falo pra mim mesma: quem está se sentando agora não sou eu, é toda a humanidade”,¹¹² diz a atriz Rejane Faria, sozinha em cena e com o palco nu, quando a cenografia ainda não está revelada. “Em que cadeiras você se senta?”, pergunta a atriz, dirigindo-se ao público. “Há cadeiras para tudo”, prossegue, “existem cadeiras de madeira, de marfim, cadeiras executivas, cadeiras de praia, cadeiras elétricas, cadeiras de jantar, cadeiras da realeza e há até mesmo quem se sente no chão”. A partir daí, o público começa a ser confrontado com uma reflexão sobre o ser humano e suas relações de poder, as hierarquizações sociais, culturais e econômicas que levam os homens a ignorarem uns aos outros, ou mesmo a desprezarem valores mais profundos que sustentam sua existência.

A ideia da cadeira como argumento e como mote dramático nasce do desejo do grupo de se trabalhar a partir de “matérias primas muito simples”,¹¹³ objetos ou elementos com grande potencial simbólico que possam ser explorados em suas várias facetas, nas suas dimensões física, simbólica, estética e sensorial. Poucos

¹¹² As citações do texto do espetáculo foram extraídas da versão final da dramaturgia enviada a mim pelo grupo na época do processo de montagem. Com o objetivo de deixar a leitura mais fluida, não repetirei essa informação nas próximas citações.

¹¹³ As expressões em destaque neste parágrafo foram utilizadas por Ítalo Laureano, integrante do grupo, nas nossas conversas iniciais sobre o processo de criação do espetáculo e foram extraídas de minhas anotações pessoais.

elementos, no teatro, têm a força figurativa e utilitária de uma cadeira. Por ser o objeto que mais proporciona a ligação entre o corpo do ator e o mundo do palco, a cadeira, desde o advento da cena moderna, afirmou-se como uma das ferramentas permanentes de trabalho do ator (States, 1993, p. 44).¹¹⁴ Interessava ao grupo explorar a potência desse objeto, não apenas como elemento de cena emblemático, mas como agente performativo, como objeto antropológico capaz incorporar a síntese paradoxal de uma noção de civilidade e de ignorância social. Segundo os integrantes do grupo, investigar a cadeira, em toda a sua diversidade de formatos, “pode representar uma posição política e social”, como explicou o ator Ítalo Laureano, “e o quanto isso representa a ignorância humana”.

Quando fui convidado a integrar a equipe, diretores e elenco já haviam realizado diversos experimentos e improvisações com as cadeiras que tinham disponíveis na sala de ensaio e algumas cenas já estavam esboçadas. Faltava, no entanto, a materialização do dispositivo para que encenação e dramaturgia ganhassem novo impulso. O grupo me passou, como referência, algumas imagens de instalações de artistas como Doris Salcedo e Tadashi Kawamata, nas quais centenas de cadeiras estão empilhadas em espaços fechados ou abertos, e então discutimos a viabilidade da ideia em termos técnicos e financeiros e as diversas possibilidades plásticas e simbólicas que poderiam ser exploradas. Convidei o cenógrafo e professor Cristiano Cezarino¹¹⁵ a compartilhar a criação e produção do trabalho e, juntos, percorremos diversas lojas de móveis usados e antiquários de Belo Horizonte na busca por cadeiras que expressassem algum tipo de “identidade” ou “memória”, sem nos atermos a critérios estéticos muito objetivos ou específicos. Como não havia ainda uma dramaturgia delineada, ou qualquer linha narrativa definida, nosso foco de interesse concentrou-se na carga antropológica dos objetos, nas “biografias”

¹¹⁴ Sates (1993) observa que as cadeiras têm sido um objeto curinga no teatro desde Aristófanos, mas é a partir do teatro moderno que o uso desse elemento se intensifica, conduzindo a uma mudança de paradigma. Para o autor, a presença crescente da cadeira no teatro realista corresponde à atrofia gradual do cenário verbal, colocando em xeque o palco-pintura como uma construção de linguagem. Na visão de States (Ibidem, p. 46), a cadeira, “*modus operante* de uma conversa”, permitiu a conversação, o desenrolar de uma conversa casual, tornando-se o centro indispensável para a ação do palco naturalista. Assim, no teatro moderno, a cadeira assume uma função polivalente, tornando-se: “reserva territorial, arma e escudo (Ibsen e Pinter); a maldição do mundo material (Ionesco); o assento da ansiedade, do tempo e lugar como inimigos, da problemática natureza da existência entre “as coisas” (Tchekov e Beckett)” (Ibidem, p. 46).

¹¹⁵ Cristiano Cezarino é arquiteto, cenógrafo e professor adjunto da Escola de Arquitetura da UFMG. Juntos, fundamos o Grupo de Pesquisa *Cenografia e outras práticas espaciais cênico performáticas*, que envolve alunos, professores e pesquisadores mineiros interessados pela investigação do espaço cênico.

possíveis de cadeiras que poderiam ter sido belas, úteis ou instrumentais para alguém, mas que pareciam ter perdido sua utilidade no mundo. Aos poucos, grupos de cadeiras de diversas origens, formatos e tamanhos chegavam à sala de ensaio (cadeiras seminovas ou semidestruídas, quebradas, sem pés, sem assento), até que percebemos que já tínhamos atingido uma quantidade suficiente, algo em torno de trinta unidades diferentes, todas “fantasmadas” por seus usos anteriores.

Depois de alguns experimentos, decidimos que a configuração inicial do dispositivo seria uma pequena “montanha” de cadeiras empilhadas, tal como sugerido nas instalações de Salceto ou Kawamata, e que essa montanha iria se desfazendo nas trocas de cenas, quando as cadeiras seriam redistribuídas pelo palco e ressignificadas de acordo com o sentido de cada nova história. Assim, através da manipulação dos próprios atores e com o apoio fundamental da iluminação, diversas imagens são construídas ao longo dos cinco quadros: na cena inicial, o palco aparece vazio até a pilha de cadeiras ser revelada ao fundo; num outro momento, uma única cadeira ocupa o centro da cena; em outro, todas estão deitadas espalhadas pelo chão; em seguida, elas são posicionadas formando uma espécie de trincheira circular; e, por, fim, as cadeiras são distribuídas pelo palco criando uma imagem espelhada à plateia. Assim como em *Nós* ou em *EuCaio*, o processo de construção dessas imagens, dos movimentos de cena e do texto ocorreu junto às experimentações e improvisações com o dispositivo na sala de ensaio nas mãos dos diretores e do elenco. “O texto, a palavra, vem quase depois da dramaturgia cenográfica”,¹¹⁶ afirma o ator Ítalo Laureano, em referência ao processo imbricado de gestação entre texto e cena. Houve casos em que a ideia inicial para uma determinada cena partiu de uma proposta de uma dramaturgia textual criada previamente e então testada, experimentada e modificada na sala de ensaio, e houve casos em que ocorreu o inverso: a experimentação com o objeto tornou-se o disparador para a criação de um texto que foi lapidado e aprimorado pelas mãos dos dramaturgos.

A cena “O homem de bem”, por exemplo, surgiu a partir de um exercício de improvisação em que o ator explorava as possibilidades de ressignificação da cadeira a partir de sua forma. Ao agarrar uma das cadeiras com um braço e levanta-

¹¹⁶ Citação extraída de entrevista com o ator realizada em 15 de outubro de 2018.

la pelo espaldar, Ítalo começou a improvisar alguns gestos e falas como se estivesse empunhando uma arma, dando origem à cena que narra a história de um homem que aponta uma arma para o garoto que chutou uma bola em sua janela e quebrou a vidraça. Enfurecido, o homem promete cortar os dedos dos pés do rapaz e enterrá-los pelo “bem de todos”, para que ele aprenda a nunca mais tirar o sossego de um “homem de bem”. A cena transformou-se num monólogo em que o ator fica entrincheirado por dezenas de cadeiras posicionadas em círculo e com os pés virados para cima, apontados em sua direção. A cada apresentação, a cena é cortada num ponto diferente, já que o ator interrompe seu texto no momento em que não suporta mais o peso da cadeira erguida pelo braço, largando-a no chão.

Já a “Cena-esfinge”, uma das mais lembradas pelo público, foi escrita previamente por Marcos Coletta e Assis Benevuto e então experimentada e montada na sala de ensaio. A cena gira em torno de uma cadeira, aparentemente um objeto cotidiano, exposta num museu de arte contemporânea como a grande obra de uma artista de renome internacional. Rejane e Ítalo agora representam uma intelectual e um electricista que se encontram na sala de exposição da obra. Transitando entre a comédia e o absurdo, a cena contrasta dois supostos tipos de ignorância associados ao celebrado mundo da arte: a ignorância do homem comum, que nunca foi a um museu e que não detém os códigos e informações sobre a arte, e a ignorância disfarçada na arrogância de quem se julga a detentora da cultura e do conhecimento. As duas visões de mundo completamente antagônicas empurram o diálogo para uma zona de atrito. No calor da discussão, a intelectual explica ao electricista que “isto não é uma cadeira!” (numa referência explícita à pintura surrealista *A Traição das Imagens*, de René Magritte), ao que o homem rebate: “como não?”, e então decide sentar-se nela como prova de seus argumentos. Indignada, a intelectual dispara:

Você não entende... Você é incapaz de diferenciar significado de significante, obra de objeto. Você não sabe o que é reprodução, mimesis, mediação simbólica. Arte não é matéria, arte é conceito e isso você nunca vai entender. E se você não consegue compreender isso, você nem deveria ter entrado nesse museu!

Nessa cena, a dimensão da metalinguagem alcança sua maior força. Na transmutação entre objeto morto (uma cadeira velha, usada, com o assento quebrado) e obra viva, a identidade icônica da cadeira se duplica: seja na ficção do

texto ou na realidade da cena, o objeto está estetizado, fetichizado como entidade de palco ou peça de museu, subtraído de sua perda utilitária para ser alçado à condição de fenômeno estético, objeto de contemplação ou de reflexão. No sarcasmo do enredo (com referências à célebre frase “Isto não é um cachimbo”, de Magritte, ou à instalação *Fat Chair*, de Joseph Beuys), a cena provoca no personagem e no espectador os questionamentos em torno de um tipo de produção artística no qual a cultura de objetos se sobrepõe à cultura da imagem, revigorando os insights das vanguardas do século XX que anteciparam o novo materialismo cultural que molda a arte contemporânea. A personagem “cadeira-esfinge”, a obra de arte exposta na sala do museu, de certo modo, faz aquilo que o dispositivo cenográfico propõe em sua concretude: dar visibilidade às qualidades enigmáticas do objeto, “desfamiliarizá-lo” (no sentido proposto por Bert States, conforme discutido no terceiro capítulo, p. 165), de modo a ressaltar sua particularidade visual e tátil, libertando-o do instrumental para que ele revele sua própria bagagem histórica, cultural e antropológica. Nesse sentido, a “Cena-esfinge” sintetiza uma questão que atravessa todo o espetáculo: a tensão entre a função referencial e a realidade fenomenológica das cadeiras que compõem o dispositivo.

Pode-se afirmar, em certa medida, que o papel semiótico desempenhado pela cenografia (decisivo na estrutura cênica e dramática do espetáculo) “se impõe” em relação à sua fenomenalidade. Na “Cena-esfinge”, o dispositivo cumpre fundamentalmente a função referencial performante prevista no texto, incorporando o objeto ficcional que articula e catalisa em torno de si todos os acontecimentos da cena. Do mesmo modo, na cena do “Homem de bem”, a cadeira levantada pelo braço do ator desempenha claramente uma função referencial, representando a arma empunhada pelo personagem enfurecido. Entretanto, nesses dois casos, assim como em qualquer outra cena do espetáculo, a autonomia dos objetos pode, a qualquer momento, invadir a ilusão do texto e atrair o interesse do público para sua verdadeira natureza. Esse surgimento do real pode ocorrer de diferentes formas. Sendo idêntica ao seu referente, a cadeira real da “Cena-esfinge” pode eventualmente “infiltrar” sua vida anterior na cadeira ficcional, chamando a atenção para a produção de si mesma como coisa com vida própria. Já no caso da “arma” do “Homem de bem”, a realidade material do dispositivo aparece naturalmente entrelaçada à sua figura semiótica, já que, aqui, a função referencial segue a ordem

da metáfora explícita¹¹⁷ trabalhando através do princípio do dinamismo dos signos, ou seguindo aquilo que Bert States chama de “princípio da transformação no lugar da réplica da coisa”, segundo o qual as coisas evocam “outras manifestações de sua forma, tamanho, qualidade ou humor” (States, 1993, p.113). Nessa operação, a função performativa do dispositivo coloca-se inteiramente a serviço da teatralidade, fazendo com que objetos real e ficcional coexistam na mente do espectador. No decorrer da cena, entretanto, a própria dramaturgia transgride a ilusão do texto para dar voz à realidade fenomenológica do dispositivo: subitamente, é a cadeira real quem interrompe a cena, convidando o público a imaginar seu peso físico e a enxergar a força de sua materialidade concreta agindo sobre o braço do ator, que não suporta mais segurá-la.

A despeito do caráter fundamentalmente ficcional e narrativo do texto, parece claro que a estrutura dramática do espetáculo, entendida na perspectiva de Ana Pais, está profundamente ancorada no fluxo de afetos que se estabelece pela presença fenomenológica do dispositivo, seja na sua dimensão física ou metafísica. A primeira imagem da cenografia, a montanha de cadeiras revelada após a atriz revisitar a história da humanidade através da metáfora da cadeira, dá sequência à linha invisível que costura uma dramaturgia tecida por todos os elementos sensíveis da cena. “As opções que materializam o espetáculo no plano do visível são dobradas por relações invisíveis que as integram”, diz Pais (2004, p. 78), e a *composição* das coisas e das ações no espaço é o que torna a costura visível. O ato de se retirar as cadeiras empilhadas como num jogo de varetas, invocando o risco do colapso; a maneira de arrastá-las, de jogá-las ao chão; a sonoridade envolvida nessas ações, são todos elementos estruturantes de um sentido mais amplo que ultrapassa a dimensão verbal do texto. Ao final, é a força metafísica do dispositivo que alinha a dramaturgia: um a um, todos aqueles objetos perdidos na realidade do tempo (“cadeiras memória, cadeiras sociais, cadeiras da vida”, nas palavras do professor

¹¹⁷ Diferentemente do que ocorre na “Cena-Esfinge”, em que o objeto se apresenta em sua “identidade icônica”, aqui o dispositivo opera no seu funcionamento metafórico, quando não há a relação literal entre o objeto de cena e seu referente. O termo de comparação que se estabelece aqui está mais na “função” do que na “forma” ou na semelhança visual, seguindo a ordem da “substituição” observado por Ernest Gombrich (*in* Collins; Nisbet, 2010, p. 40) em seu famoso ensaio *Meditations on hobby-horse*. O autor argumenta que, quando uma criança usa um cabo de vassoura para cavalgar imaginariamente, ela não o faz pela semelhança de imagens entre uma vassoura e um cavalo, mas pelas qualidades formais que permitem que ambos desempenhem essa função, seguindo uma ordem de “substituição”. Para Gombrich, é o aspecto formal que cumpre o requisito mínimo para a performance da função.

Marcos Alexandre numa crítica publicada sobre o espetáculo)¹¹⁸ são posicionados silenciosamente de frente para a plateia, exibindo a tensão entre uma vida anterior e a morte final, como uma espécie de espelho, no qual se vê uma inescapável forma de ignorância humana.

Figura 60 - Espetáculo *Ignorância* – configuração inicial do dispositivo, com as cadeiras empilhadas ao fundo da cena



Fonte: acervo do grupo.

¹¹⁸ Crítica pulcada no site Horizonte da Cena. Disponível em: <http://www.horizontedacena.com/os-caminhos-de-ignorancia-revisitados-em-cena-pelo-quatroloscinco-teatro-comum/>. Acesso em 18 de outubro2018.

Figura 61 - Espetáculo *Ignorância* – cena “O homem de bem”, em que o ator Italo Laureano interrompe a cena por não suportar mais o peso da cadeira erguida pelo braço



Fonte: acervo do grupo.

Figura 62 - Espetáculo *Ignorância* – cena final



Fonte: acervo do grupo

A exploração do dispositivo como instrumento de construção cênica e dramaturgica verticaliza-se ainda mais na montagem seguinte do grupo, intitulada *Fauna*, que estreou em setembro de 2016 na sede do Grupo Spanca!, em Belo Horizonte. Enfatizando o caráter de experimentação e de criação coletiva, os integrantes do grupo agora invertem as posições: Ítalo Laureano e Rejane Faria assumem a direção, enquanto Assis Benevenuto e Marcos Coletta vão para o palco, além de

assinarem a dramaturgia. Diferentemente de *Ignorância*, *Fauna* não tem um cunho narrativo ou ficcional, não conta histórias com início meio e fim e nem tem personagens. “Preferimos não contar uma história, mas, como uma espécie de arqueólogos, encontrar vestígios”, diz o programa. O grupo aposta na relação interativa com o espectador para criar aquilo que ele chama de “peça-conversa”, uma experiência de trocas e compartilhamentos através da qual a dramaturgia vai sendo tramada *com* o espectador. A partir de temas como aumento do fascismo, violência, censura, o não respeito à diversidade ou a própria extinção da nossa espécie, o texto faz uma série de questionamentos e provocações de ordem política, pessoal ou existencial, operando como instrumento de aproximação e cumplicidade entre plateia e performers.

Como informado no próprio site do grupo, o processo de criação do espetáculo tem origem nas oficinas realizadas por diversos estados do país, quando se coletou grande quantidade de material pessoal com os participantes, trazendo “a imagem da espécie humana como uma fauna específica.”¹¹⁹ O tema já aparece em *Ignorância*, mas é em *Fauna* que ele é explorado de forma mais contundente. Para dar suporte à pesquisa conceitual do trabalho, o grupo toma como referencial o livro *O Circuito dos afetos: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo*, em que o filósofo e professor Vladimir Safatle (2015) discute a política a partir das estruturas de afetos, afecções e desamparos que sustentam as relações do íntimo ao coletivo, entendendo que, se o afeto é aquilo que nos sensibiliza, influencia ou mobiliza, o desamparo é a condição que nos impele a reagir, rever e se reorientar.

Quando fui convidado a integrar a equipe, o grupo me apresentou a proposta de utilizar os sapatos dos próprios espectadores como elementos componentes do espaço cênico e como ferramenta de construção dramatúrgica, tomando, dessa vez, o “calçado” como objeto síntese do tema-conceito. Nessa proposta, os sapatos funcionariam como uma espécie de alegoria da tensão entre a natureza animal do homem e a sua formação enquanto indivíduo a partir da razão e da cultura. A ideia nasce das imagens chocantes das montanhas de sapatos existentes em Auschwitz vistas por Marcos Coletta e Assis Benevenuto quando em visita à Polônia. Concordamos que a cenografia consistiria num dispositivo bastante simples,

¹¹⁹ <http://www.quatroloscinco.com/2016/08/processo-fauna.html>. Acessado em 23 de outubro de 2018.

montado numa configuração intimista que rompesse a linha divisória entre público e cena, e que os sapatos seriam amplamente explorados no seu potencial simbólico e afetivo, ocupando a cenografia através de diferentes arranjos.

A partir de alguns estudos, chegamos à seguinte proposta: na entrada do ambiente, o público deveria tirar os sapatos e depositá-los em grandes baús antes de se acomodar nas cadeiras, bancos e almofadas espalhados ao redor da área de cena, misturando-se a ela. Um tapete de lona de caminhão, em tom escuro e com texturas de costuras e emendas cobriria todo o piso. Sobre o tapete, perto do centro da área de cena, a palavra “FAUNA” estaria escrita com sal grosso em letras de forma montadas através de máscaras-molde, ocupando cerca de 3 metros de extensão. Algumas luminárias e fios cruzariam a área de cena a cerca de 2,2m de altura, onde os atores poderiam jogar, pendurar ou entrelaçar diversos pares de sapatos. Todas as paredes deveriam estar cobertas com rotundas pretas, de modo a garantir a eficácia dos blackouts e a imersão do espectador na escuridão, recurso que seria abundantemente explorado.

A imagem da palavra “fauna” escrita no piso surgiu do meu desejo de propor um elemento que provocasse algum tipo de interferência na cena. A primeira vez em que assisti a um ensaio, o grupo havia escrito a palavra-título, com giz, numa pequena parte do piso da sala. Eu então sugeri que esse escrito ocupasse uma área maior da arena e que fosse executado com algum tipo de material que se esvaísse ao longo da encenação (um tipo de pó, grãos, ou “partículas”), fazendo com que a palavra se desmaterializasse lentamente junto à partitura corporal dos atores, cuja movimentação se estruturava num ritmo crescente de violência e enfrentamento. A ideia era propor uma forma de resistência ao sentido de ruptura que permeia todo o texto, uma resistência manifestada pela força performativa do dispositivo, pelo fluxo de afetos que se estabeleceria entre os performers, o público e a fragilidade daquele elemento.

Propus ainda que, ao final do espetáculo, sob efeito de uma luz ultravioleta, o escrito no piso recuperaria sua forma original, fixada no tapete através de uma leve camada de tinta fluorescente¹²⁰ que deveria ser aplicada exatamente no local e no formato

¹²⁰ Fabricada com pigmentos especiais, a tinta fluorescente é capaz de brilhar no escuro através do efeito de fosforescência. Como havia vários blackouts previstos para o espetáculo, aplicamos uma

das letras. A proposta do tapete de lona rústica surge então para dar suporte à ideia das letras e para proteger os pés descalços do público, provocando nele algum tipo de percepção tátil. Após alguns testes investigando o comportamento mecânico de diferentes tipos de grãos, cheguei ao sal grosso como material ideal para o preenchimento das letras, o que agregaria ao escrito no piso um simbolismo subliminar aberto a múltiplas leituras. Essas propostas, entretanto, não deveriam atenuar o protagonismo do sapato na composição da cenografia e na estruturação da sintaxe cênica e dramática do espetáculo, que nasceu e se desenvolveu vinculada àquele elemento – desde o início processo, o grupo ensaiava com dezenas de pares de sapatos doados, improvisando cenas, diálogos, imagens, e realizando experimentos em ensaios abertos com a presença de público.

Mas é somente a partir da estreia, quando a participação do público ganha novo peso, que a proposta revela sua potência. Avançando muito além da “interação com o público”, o espetáculo confirma-se como uma experiência de trocas e de construção de afetos através da qual a posição supostamente “autoral” dos artistas parece se romper. O sapato, ou a falta dele, torna-se um dos principais operadores dessa experiência. Ainda que gere algum desconcerto ou insegurança, o fato de entrar sem sapato no palco, como nota o crítico Pedro Henrique Pedrosa, “presentifica” o espectador, chamando-o ativamente para o jogo.¹²¹ Segundo Nilton Bonder (2008), em seu livro *Tirando os sapatos*, a ação de tirar o sapato, de pisar em solo vivo, provoca uma suspensão temporária de civilidade ou de cultura: descalços, nos revelamos por inteiro, como que despidos de qualquer proteção. Essa entrega e disponibilidade parecem imprescindíveis para o jogo de circulação de afetos que se propõe o espetáculo.

Logo após o prólogo, no qual os dois atores realizam uma espécie de dança-confronto, as dezenas de sapatos dos espectadores são “jogadas” dos baús no centro do espaço cênico, formando uma imagem que, conforme mostra a fotografia

camada muito leve do produto para que o efeito ocorresse apenas no blackout final, quando acionaríamos uma luz ultra violeta – tipo de iluminação popularmente conhecida como “luz negra” cujo comprimento de onda multiplica o brilho fosforescente. Assim, a tinta ficaria invisível ao longo de toda a peça e a palavra FAUNA reapareceria apenas ao final do espetáculo, de forma sutil, como uma espécie espectro, uma imagem frágil ou enfraquecida.

¹²¹ Paulo Henrique Pedrosa, *Fauna: Um Teatro Performativo da Extinção ou uma Construção Já em Ruína*. Disponível em: <https://cenaempauta.wordpress.com/2017/02/21/fauna-um-teatro-performativo-da-extincao-ou-uma-construcao-ja-em-ruina/>. Acessado em 23 de outubro de 2018.

que passa pelas mãos dos espectadores, remete às montanhas de sapatos existentes em Auschwitz. O público é então interpelado pelas imagens e relatos da viagem realizada pelos atores: “o campo de concentração fala do que a gente é e pode vir a ser a qualquer momento”,¹²² provoca Marcos Coletta. Ao evocar as memórias de horror que marcam a história da espécie humana, o relato dos atores junto à pilha de sapatos amontoados parece convidar o espectador a refletir também sobre nossas ações no tempo presente e qual futuro nos aguarda, reverberando o atual contexto mundial em que discursos fascistas estão ganhando projeção. Logo em seguida, outras perguntas são lançadas para plateia: “qual a distância que existe entre você e eu?”, “você sente alguma coisa ao ver o seu sapato ali?”, indagam os atores iniciando uma série de provocações sobre o que foi e o que é viver em sociedade, sobre o quanto nos entendemos enquanto espécie ou sobre qual o real valor que atribuímos a coisas e a seres humanos. “Alguma coisa está se rompendo”, asseguram os atores.

A partir daí, os sapatos vão se entrelaçando numa complexa rede de dramaturgia visual e textual da qual o espectador se torna o elemento vital. Em alguns momentos, pares formados por combinações de diferentes pés são espalhados pelo chão, desmanchando os resquícios do escrito no piso, ou, então, jogados e entrelaçados nos fios do teto. Com seus diversos tamanhos, modelos, formas e cores, os calçados espalhados pelo espaço cênico apontam para uma fauna em que a força da alteridade parece dar lugar a um organismo estranhamente heterogêneo. Os atores então improvisam discursos a partir de biografias “adivinhadas” de alguns sapatos, e o público é estimulado a especular características dos supostos donos dos calçados escolhidos. O jogo que se estabelece é um jogo em que os sentidos de representação e de afecção são intercruzados. O exercício de se imaginar os supostos donos dos calçados é, de certa forma, um exercício de construção de estereótipos, o que nos impele a questionar em que medida um objeto, um calçado, é capaz de nos definir, de nos representar ou de nos revelar. E essa possibilidade de representação e de exposição deliberados provoca uma rede singular de afecções, como nota o crítico Clovis Domingos em sua análise publicada no site Horizonte da Cena:

¹²² As citações ao texto foram extraídas de um vídeo de uma das apresentações do espetáculo que foi enviado a mim pelo grupo para realização desta pesquisa. Com o objetivo de deixar a leitura mais fluida, não repetirei essa informação nas próximas citações.

Até onde vai a liberdade do outro em relação a mim? Até onde vai a liberdade do artista num espetáculo teatral? Eu autorizei que fizessem isso com os meus sapatos? Qual o valor de um sapato? É sobre algo material o meu incômodo? Um sapato é essencial? Eu deveria realmente me importar? O que vale mais: um sapato ou as memórias das vítimas de um campo de concentração nazista? (Domingos, 2016).¹²³

Os tensionamentos costurados através do uso dos sapatos ganham mais força à medida que o público é convidado a participar ainda mais ativamente do jogo. Em determinado momento, Marcos Coletta convida alguém do público a calçar dois sapatos distintos e que nitidamente não são da pessoa, levando-a a experimentar uma individualidade que é do outro. Conforme observa o pesquisador Pedro Henrique Pedrosa em outra crítica publicada sobre o trabalho, quando o espectador aceita calçar os sapatos alheios, algo se dilui, rompendo-se as fronteiras entre o público e o pessoal, entre o desconhecido e o íntimo, numa espécie de mistura de corpos, de discursos e de identidades:

O que pensa esse espectador ao calçar algo que não é seu? Será que ele é capaz de se colocar no lugar daquele outro que é o dono dos calçados? Mas que outro é esse? O que ele pensa? Por onde pisa? E os espectadores donos de cada calçado, o que pensam em vê-los sendo colocados por esse outro? Essa ação de calçar os sapatos alheios traz uma dimensão indissociável de uma esfera absolutamente íntima que caminha para uma dimensão coletiva ou o contrário. Existe alguma espécie de alteridade quando somos capazes de calçar a intimidade do outro? Até que ponto conseguimos manter o que há de mais singular diante de um todo tão plural? [...] Sem dúvida é um forte e belo momento em que corpos e discursos se misturam e se confundem para desconstruírem identidades pessoais e coletivas, como assevera a sinopse (Pedrosa, 2017).¹²⁴

Pedrosa apoia-se no ensaio de Tania Rivera, publicado no livro “Ações”, de Eleonora Fabião, para fundamentar sua análise de que os sapatos no espetáculo ganham uma dimensão para além do objeto cênico. As formas como são apropriados pela encenação, segundo o crítico, parecem ganhar uma dimensão de “um não objeto, algo que se recusa como objeto para, em contrapartida, ser capaz

¹²³ Clovis Domingos, *Um teatro dos afetos*. Disponível em: <http://www.horizontedacena.com/um-teatro-dos-afetos/>. Acessado em 23 de outubro de 2018.

¹²⁴ Paulo Henrique Pedrosa, *Fauna: Um Teatro Performativo da Extinção ou uma Construção Já em Ruína*. Disponível em: <https://cenaempauta.wordpress.com/2017/02/21/fauna-um-teatro-performativo-da-extincao-ou-uma-construcao-ja-em-ruina/>. Acesso em 23 de outubro de 2018.

de convidar o outro a experienciá-lo como sujeito. Coloca-se em evidência o objeto para presentificar o corpo que não está lá” (Rivera *apud* Pedrosa, 2017).

Figura 63 - Espetáculo *Fauna* – detalhe do escrito no piso com sal grosso



Fonte: acervo do grupo.

Figura 64 - Espetáculo *Fauna* – os sapatos do público são “jogados” pelos atores na área de cena



Fonte: acervo do grupo.

Figura 65 - Espetáculo *Fauna* – vista geral



Fonte: acervo do grupo.

Figura 66 - Espetáculo *Fauna* – detalhe dos sapatos do público entrelaçados aos fios no teto



Fonte: acervo do grupo.

Os sapatos coletados, expostos e manipulados de *Fauna* exibem a dimensão metafísica do objeto como uma linha que parte em muitas direções. A começar pela incômoda constatação de que os sapatos têm uma história de vida que resiste à história dos próprios corpos que os usaram. As pessoas morrem, mas os sapatos

que calçaram os seus corpos sobrevivem, como mostram as impactantes fotografias de Auschwitz. Em outra vertente, é possível perceber a “oposição radicalmente desmaterializada entre o indivíduo e suas posses” observada por Peter Stallybrass (2016, p. 43) em suas análises sobre a teoria marxista do fetiche das mercadorias. Essa polaridade conceitual entre pessoas individualizadas e coisas mercantilizadas, essa relação dicotômica entre o sujeito e o “seu” objeto, segundo Stallybrass, é a manifestação mais visível do empoderamento de certos objetos materiais que, embora separados do sujeito, exercem sobre ele forte influência. Ainda na esteira do pensamento de Stallybrass (2016), uma terceira via de reflexão se impõe: a de que o objeto de apego recebe sempre a marca humana, retendo irrevogavelmente sua individualidade material. É nesse sentido que os calçados em *Fauna* extrapolam a dimensão de objeto de cena para se colocarem como presenças identitárias, fontes de memórias, singularidades, intimidades e desejos. Todas essas constatações apontam para o fato de que, no dispositivo cenográfico de *Fauna*, a carga simbólica do objeto e a sua carga de realidade, enquanto manifestações da dimensão humana, se fundem numa única substância, gerando um fluxo de afetos cujos traços integram as várias dimensões performativas do espetáculo. O espectador é colocado para executar a obra junto com os artistas e os seus calçados circulam como uma potência de afetos que passam *por-entre-sobre-com* a singularidade de cada existência. Se “ser afetado por alguma coisa é avaliar essa coisa”, como afirma Sara Ahmed (2010, p. 31), pode-se deduzir que a força performativa do dispositivo de *Fauna* reside sobretudo na exposição do sujeito diante do seu próprio objeto de apego, convocando-o a analisar a sua individualidade junto à fauna da qual faz parte.

Dentre todos os trabalhos abordados nesta tese, o espetáculo *Fauna* talvez seja o exemplo mais explícito do entrelaçamento entre as noções contemporâneas de encenação, dramaturgia e cenografia. A montagem traduz com precisão a visão de Ana Pais de que a dramaturgia contemporânea seria um “modo de estruturar o espetáculo a partir de um elemento apriorístico” (Pais, 2004, p. 66), um discurso cuja lógica é a de estruturar sentidos construindo relações de cumplicidade entre artistas, público e materiais cênicos. Nessa perspectiva, não se poderia pressupor a noção de autoria fundada na ideia do dramaturgo como sujeito autônomo, visto que a própria dramaturgia constitui-se a partir de uma “lógica de participação” (Correia,

2004, p. 166) que envolve as relações de forças materiais e transitórias da performance junto a uma atuação significativa do público, tal como verificado em *Fauna*.

No que diz respeito à participação específica da cenografia no funcionamento da cena, essa questão pôde ser verificada também nas cadeiras de *Ignorância*, no carvão de *EuCaio* ou na máquina de cena de *Nós*: em todos eles, o dispositivo atuou como instrumento de escrita dramaturgical, propondo conexões e estruturando novos sentidos através de suas materialidades específicas. Esses exemplos nos mostram que, no âmbito das práticas performativas nas quais o texto é criado junto ao processo de concepção do espetáculo, as estruturas cênica e dramaturgical são fruto de uma ampla rede de trocas e experimentos junto aos diversos colaboradores, o que, de certa forma, remonta à noção brechtiana do *Bühnenbauer* discutida no segundo capítulo. Apesar das diferenças consideráveis entre o teatro de Brecht e o chamado teatro performativo, esse entendimento do cenógrafo como “construtor de cena”, ou da cenografia como ferramenta de criação, parece afirmar-se como uma das grandes marcas das práticas espaciais da cena contemporânea.

Mas, se a própria dramaturgia constitui-se a partir de uma “lógica de participação” (desestabilizando-se, assim, a visão tradicional de uma autoria fundada na filosofia do sujeito), pode-se afirmar que, em alguma medida, a cenografia é também fruto de um pensamento ou de uma prática coletiva e não propriamente de um processo criativo individual. A ideia do cenógrafo como “performer arranjador”, nos moldes das práticas das instalações de arte (cujos autores, como vimos no primeiro capítulo, buscam “governar” o arranjo criado e seus efeitos), não se verifica nos processos analisados aqui, já que o funcionamento dos dispositivos, sua “performance” em cena, é fruto de sua apropriação pelos atores, diretores, iluminadores e demais agentes da cena antes de alcançarem sua força vital junto ao público. Nessa perspectiva, pode-se concluir que cabe ao cenógrafo, seja ele um profissional da área ou o próprio diretor,¹²⁵ oferecer *dispositivos processuais* cujo potencial

¹²⁵ Não é raro, nas montagens contemporâneas, o diretor assumir o comando da concepção cenográfica. Tal prática remonta aos experimentos do teatro pós-moderno, quando os processos de hibridização entre o teatro e as artes visuais se intensificam. Artistas como Robert Wilson, Tadeuz Kantor ou Richard Foreman afirmaram, por diversas vezes, não reconhecer uma divisão entre cenógrafo e diretor. Entretanto, este estudo não se debruçou sobre esta questão, tomando indiscriminadamente exemplos de montagens cuja cenografia foi assinada por profissionais da área ou pelos próprios diretores.

performativo provoque ou estimule novas situações, acontecimentos ou significados. Na ausência do texto dramático ou de um contexto narrativo previamente delineado, o dispositivo oferece-se como uma presença aberta, uma matéria prima palpável a ser explorada em sua natureza física e metafísica.

Nos exemplos discutidos, as estruturas cênica, dramatúrgica e cenográfica estão entrelaçadas de maneira indissociável. Elas são resultantes de processos de união de forças entre o dispositivo e os demais agentes da cena, num procedimento semelhante ao observado por Ingold nos processos artesanais de criação, cujas obras não são fruto da forma na mente do criador, mas do “engajamento com materiais” (Ingold, 2013, p. 23). Assim como a encenação, a dramaturgia também expõe ou investiga a fenomenologia da coisa. A vitalidade da cenografia reside, então, em seus materiais, na sua disposição de afetar para além das estratégias retóricas de encadeamento semântico, operando pela ação das imagens, da tridimensionalidade e dos aspectos físicos e metafísicos das coisas e objetos materiais organizados numa sintaxe espaço-temporal. Antes de ser um significado, um espaço dramático ou um mundo ficcional, as coisas e os objetos são uma materialidade. E essa condição transfere o sentido da coisa para sua lógica interna, operada pela sua realidade presencial, cujo poder de afecção torna-se gerador de teatralidade.

CONCLUSÃO

Em *O que é cenografia?*, livro lançado em 2009 pela cenógrafa e professora inglesa Pamela Howard, Lidia Kosovski, orientadora desta tese, definiu cenografia como “uma matéria que amplia a poesia inscrita no gesto do ator” (Kosovski *apud* Howard, 2105, p. 19). Além de Kosovski, outros importantes cenógrafos e pesquisadores de diversas partes do mundo foram convidados por Howard a enviar suas respostas à pergunta que fornece o título ao livro. Para o espanhol Ramon Ivars, “cenografia é o material tangível dos sonhos” (Ivars *apud* Ibidem, p. 22); o americano Rajesh Westwerberg afirmou que cenografia é “a alquimia dos elementos sensoriais para o espetáculo” (Westwerberg *apud* Ibidem, p. 23); já o canadense Michael Levine definiu cenografia como “a manifestação física do espaço imaginário” (Levine *apud* Ibidem, p. 19). Boa parte dos depoimentos colhidos por Howard toma como base uma questão que atravessa e orienta o entendimento de cenografia adotado nesta pesquisa: a ideia de uma “matéria”, ou de uma fisicalidade espacial e tangível que se relaciona com o ator, com a cena, com o público e com o processo de efabulação e de imaginação. Ao tomar a materialidade física e palpável do dispositivo como foco de investigação, esta tese trilhou caminhos ainda pouco explorados na busca pela demonstração e compreensão do papel ativo desempenhado pela cenografia contemporânea junto às noções de teatralidade e performatividade. Como fechamento desse percurso investigativo, gostaria de resgatar algumas constatações e apontar alguns desdobramentos teóricos no que tange às relações entre cenografia, semiótica, fenomenologia, teatralidade e performatividade.

Uma primeira constatação diz respeito ao vínculo da materialidade da cena com a noção de teatralidade. Vimos que o processo de “reinvenção” da teatralidade que ocorreu no começo do século XX foi sobretudo um processo de emancipação do teatro em relação ao texto e sua afirmação como uma forma de arte autônoma. Em resposta à crise da linguagem e da representação que se instala no teatro naturalista, a teatralidade afasta-se do mundo mental da literatura para se entrelaçar de modo indissociável à noção de performatividade, produzindo os novos paradigmas que governaram o pensamento e a prática teatral no último século. A investigação das origens do conceito de “performativo” junto aos estudos de J.L. Austin no campo da linguística jogou luz às ambiguidades e contradições que

marcam a relação entre ambas as noções. Compreendeu-se que tanto a teatralidade quanto a performatividade estão ancoradas na realidade presencial da cena, mas enquanto a teatralidade convoca os corpos fenomenal (aquilo que se dá a ver, a ouvir e a sentir) e semiótico (aquilo que se dá a ler) a trabalharem conjuntamente na busca pela ilusão e pela instalação de uma realidade alterna, a performatividade opõe-se à natureza ficcional e efabuladora da teatralidade, privilegiando a *apresentação* em relação à *representação*.

A observação da história do teatro moderno nos mostrou que esse processo de emancipação da teatralidade de sua verve literária encontrou no pensamento e nas práticas espaço-visuais um de seus operadores centrais. Como demonstrado através de Appia, Craig, Meyerhold, Brecht e Kantor, a cenografia afirmou-se como uma das principais ferramentas na construção de uma teatralidade ancorada na performatividade da cena, redefinindo sua função em direção a uma autonomização do dispositivo. A partir da reação das vanguardas à estética naturalista, o dispositivo cenográfico passa a celebrar sua presença como tal, corroborando a consolidação de uma teatralidade na qual a negociação entre o real e o mimético assume novas formas. A função tradicionalmente atribuída à cenografia de se criar uma *aparência de realidade* converte-se no desejo de se mostrar a *realidade por trás da aparência*, exibindo-se a materialidade que dá suporte à camada semiótica ou a própria a natureza performativa do dispositivo cenográfico. Demonstrou-se que o século XX assistiu, então, a um gradual processo de “empoderamento” do caráter fenomenal da cenografia, que passou a ser apropriada por muitos artistas como uma ferramenta indispensável ao processo do fazer teatral, ainda que esse teatro permanecesse ancorado a uma dimensão narrativa ou dramática.

A partir dessa percepção, uma abordagem fenomenológica do dispositivo cenográfico se impôs a esse percurso investigativo que, na busca pela compreensão da cenografia como agente performativo, enfrentou a tarefa de se examinar como as coisas performam e como elas agem no contexto da realidade material da cena. Esta tese esforçou-se, portanto, em abrir uma via de análise da cenografia para além do tradicional enfoque semiótico orientado pelo texto. A realização de tal tarefa, entretanto, enfrentou desafios consideráveis. Como demonstrado no terceiro capítulo, a grande maioria dos pesquisadores interessados pelo papel ativo desempenhado pelo dispositivo adota o exame do texto dramático como

metodologia de estudo. O mesmo se verifica com aqueles que buscam focar o espaço cênico através de uma perspectiva fenomenológica, ainda que tal enfoque realizado a partir do mundo mental da literatura apresente limitações ou contradições. Fez-se necessário, portanto, importar algumas linhas de pensamento do campo da antropologia e da filosofia, como a Teoria do Ator-Rede ou as teorias do afeto ligadas ao campo da fenomenologia para que algumas categorias de análise pudessem ser criadas e algumas questões pudessem ser respondidas.

O vocabulário emprestado da Teoria do Ator-Rede deu apoio à formulação de um entendimento próprio do que seria uma *função performativa* do dispositivo, diferenciando-a do papel semiótico tradicionalmente atribuído à cenografia, a que propus chamar de *função referencial*. Enquanto a função performativa está associada ao papel ativo desempenhado pela cenografia na realidade fenomenal da cena, a função referencial está atrelada ao universo ficcional evocado pela encenação, podendo referir-se a um papel meramente ilustrativo, a que chamei de *função referencial descritiva*, ou a um papel ativo desempenhado pelo dispositivo no curso de uma ação que ocorre no plano ficcional, a que chamei de *função referencial performante*. Através dessas categorias, buscou-se construir um pensamento alinhado às reflexões desenvolvidas no primeiro capítulo em torno da noção de performativo, cuja natureza autorreferencial entra em choque com a ideia do referente externo que tradicionalmente sustenta a perspectiva semiótica.

A busca pelo reconhecimento da atividade do dispositivo no plano fenomenológico conduziu a pesquisa a uma investigação das relações que se estabelecem entre as noções de *presença* e *afeto*, temas que remontam às reflexões de Austin a respeito do ato performativo. Logo no primeiro capítulo, já se esboçou uma reflexão sobre a relação entre tais conceitos. Vimos que foi a partir dessa relação que Michael Fried, num dos ensaios mais polêmicos publicados no âmbito das artes visuais do século XX, enxergou no objeto minimalista “um efeito ou uma qualidade teatral – uma espécie de presença de palco” (Fried, 2002, p. 131). Para o ensaísta, uma coisa é dotada de presença quando ela exige do observador que a leve em consideração, que a leve a sério, e, estando *consciente* da coisa, *aja* de acordo com essa condição (Fried, 2002, p. 146). Conforme examinado no segundo capítulo, essa mesma reflexão teria levado Adolphe Appia, décadas antes de Fried, a defender uma “atuação” do dispositivo cenográfico a partir da “afirmação de sua própria existência”

(Appia, 1960, p. 30). Assim como o objeto minimalista buscava, de algum modo, afetar o espectador, ou, como sugere Fried, “confrontá-lo”, os espaços rítmicos de Appia, com a presença tridimensional de suas formas puras, deveriam se “opor” às formas orgânicas dos atores no palco, provocando-lhes reações e respostas e, com isso, ganhando uma certa qualidade vital.

No terceiro capítulo, constatou-se que esse intercâmbio de forças entre corpos e objetos observado por Appia ou Fried dialoga diretamente com as teorias contemporâneas sobre o afeto. Vimos que, para Sara Ahmed (2010), o processo de afecção é um processo de “avaliação” que se desenvolve a partir de uma relação de espacialidade. Segundo a autora, “somos movidos pelas coisas. E, ao sermos movidos, fazemos as coisas” (Ahmed, 2010, p. 33). Na mesma linha, Brian Massumi postula que o afeto, como potencial, está no acúmulo sempre crescente de relações de força gerado pela capacidade de um corpo de afetar e de ser afetado. Para se investigar os reais poderes do afeto, de acordo com o autor, é preciso investigar como um corpo transforma “suas afecções (seu *ser* afetado) em ação (capacidade de afetar)” (Massumi, 2002, p.2). Compreendeu-se, portanto, que é através de sua capacidade de afetar que os corpos e as coisas agem, provocando reações e respostas tanto no plano corporal quanto mental.

As reflexões em torno da noção de afeto jogaram luz ao entendimento de como se opera a função performativa da cenografia no âmbito da realidade corpórea do evento teatral. A partir de diversos exemplos da cena contemporânea, foi proposta uma análise das relações de afeto (e das forças de ação) que se estabelecem entre o dispositivo e os demais agentes da cena a partir de duas perspectivas: a *dimensão física da matéria* (na qual os atributos físicos ligados à materialidade concreta são vistos como agentes de afecção) e aquilo que chamei de *dimensão metafísica da matéria* (associada à maneira como a carga antropológica incorporada à materialidade das coisas e objetos provoca algum tipo de resposta). Embora ambas as camadas de afecção trabalhem sempre de forma simultânea e entrelaçada, já que o afeto, como nos mostrou o pensamento herdado de Espinosa, refere-se a uma modificação que ocorre simultaneamente no corpo e na mente, a proposta de abordá-las separadamente teve o intuito de demonstrar, de forma mais didática, uma espécie de vitalidade da matéria derivada de sua capacidade de provocar reações motoras e psíquicas.

A partir das reflexões e categorias de análise formuladas ao longo deste percurso investigativo, é possível extrair algumas breves conclusões a respeito das relações que se estabelecem entre a cenografia contemporânea e as noções de teatralidade e performatividade. Se a teatralidade, na perspectiva que se abre a partir do teatro moderno, resulta de um campo de percepções e sensações somado à construção de uma realidade ficcional, pode-se afirmar que o dispositivo cenográfico seria tão mais “teatral” quanto mais exercesse suas funções referencial e performativa de forma conjunta e entrelaçada. Nessa perspectiva, a “teatralidade” do dispositivo estaria, por assim dizer, no somatório das funções referencial e performativa, na sua capacidade de exhibir-se conjuntamente como espaço real/palpável e espaço alterno/imaginário, ou como “coisa/objeto performer” e “coisa/objeto personagem”.

Vimos que é através da *metáfora explícita*, quando as imagens do significante e do significado coexistem na percepção do espectador, que a ocorrência da teatralidade ganha maior força, já que tanto a dimensão real quanto a ficcional colocam-se vivamente presentes. Desse modo, enquanto nas produções de caráter realista, o dispositivo, na condição de artifício, esconde-se sob o véu da ilusão, nas práticas cujo processo de efabulação ocorre em congruência com a autonomia da materialidade do dispositivo, a teatralidade parece alcançar sua maior potência. Nos exemplos de *EuCaio*, *Burning Doors* ou *Ignorância* (práticas de caráter híbrido que se inscrevem no chamado “teatro performativo narrativo” – Dias, 2015), observamos que o dispositivo é capaz de se transformar nos mais variados ambientes ficcionais sem que sua materialidade se apague diante do signo evocado pela narrativa. Essa conclusão aponta para o poder que a narrativa (verbal ou cênica) possui de instaurar o processo de semiotização de modo a inscrever, no dispositivo, a ilusão.

Mas, na medida em que as práticas teatrais contemporâneas se afastam do texto dramático, da efabulação ou da ficcionalização, e passam a se caracterizar pela textualidade cênica e pela ausência de um contexto narrativo, o que se verifica é a emergência de uma teatralidade ainda mais radicalmente ancorada no terreno da performatividade. O desinteresse por tramas ou personagens fictícios, o domínio do “desempenho” e da própria materialidade das ações ou a busca por uma experiência real em detrimento do desejo de efabulação que caracterizam o chamado teatro performativo criam um novo paradigma no qual a noção de dramaturgia se amplia de modo a abarcar a própria materialidade da cena. Conforme demonstrado no último

capítulo, a dramaturgia contemporânea que se constrói junto ao processo de escrita cênica extrapola a dimensão ontológica do texto escrito para se assumir como um “modo de estruturar os sentidos do espetáculo” (Pais, 2004, p.74). É a partir desse paradigma que surge uma nova teatralidade, na qual a materialidade dos objetos e/ou do corpo do performer toma o lugar da ficção que a narrativa criava. No teatro performativo, como nota Silvia Fernandes, o que acontece com os corpos, coisas e objetos em cena torna-se a narrativa em si, constituindo processos em que o jogo e a autorreferencialidade se afirmam para o espectador, de modo que, “em sua fenomenalidade, o aparecer aí da coisa é a sua teatralidade” (Fernandes, 2013, p. 121).

Através de exemplos variados, vimos que esse novo entendimento de teatralidade, totalmente ancorado na dimensão performativa da cena, reverbera no pensamento e na prática da cenografia, que frequentemente se assume como instrumento de escrita *cênica e dramática* – estratégia herdada do pensamento visionário de Kantor e, ainda mais remotamente, de Craig. Filiada ao mundo dos sentidos visual, sonoro e tátil, essa teatralidade performativa solicita do dispositivo sua realidade corpórea como uma presença aberta, cujo potencial de afecção físico e metafísico pode tornar-se a fonte primordial da dramaturgia, tal como observado em *I cut my skin*, *Home*, *Sleep No More* ou *Fauna*. Num contexto em que a dramaturgia é entendida não mais como “imitação de ações”, mas como uma “tessitura de ações no espaço e tempo da cena” (Caetano, 2006, p. 147), o dispositivo passa a ser reivindicado na matéria concreta de que é feito para que ele revele uma potência performativa traduzida pela sua capacidade de afecção.

Desse modo, a função performativa do dispositivo vai ao encontro das recentes reflexões de Joslin Mckinney e Scott Palmer em torno da noção de *cenografia expandida*, cuja natureza está mais ligada à ideia de *afeto* do que de *efeito* (Mckinney; Palmer, 2017, p. 10). A performatividade apreciada torna-se aquilo que Karen Barad (2013, p. 822) chama de “materialidade discursiva”, uma espécie de dramaturgia do material ou uma experimentação da coisa: o carvão de *EuCaio*, a lama de *Tom na fazenda*, as cordas de *Burning Doors*, as cadeiras de *Ignorância* ou os calçados, o tapete e o sal de *Fauna* apresentam-se como experiência de tatilidade, de grão, de pó e textura, um discurso sobre a sensação de contato entre substância maleável e pele sensível, sobre cinza seca escorrendo através dos

dedos, a abrasão áspera do sal, a viscosidade da lama, a resistência da corda, o peso das cadeiras, a história dos calçados e assim por diante. Traços de afecção, movimento e fluxo: de um lado os gestos manuais e corporais dos performers e do outro os padrões de fluxos oriundos da combinação de forças físicas e metafísicas da matéria. A experiência sobrepõe-se ou alinha-se à produção de significado, de maneira que a teatralidade do dispositivo resulta, em muitos casos, fundamentalmente de sua natureza performativa, e não mais do somatório das funções referencial e performativa que caracteriza o teatro de caráter ficcional ou dramático.

É nesse sentido que a diferenciação entre *performativo* e *performante* se faz necessária. As teorias que enxergam os objetos como agentes “performativos” a partir de uma perspectiva literária, como as análises de Sofer a respeito do trono de *Macbeth*, de certa forma, investigam um potencial performativo do objeto que o próprio autor explorou no momento de criação do texto. Mas essa exploração se deu de modo abstrato, mental, imaginário. Ou seja, o que se explorou foi a *ideia* do trono como objeto performativo ou como elemento fetichizado, e não o trono em si. São ideias ou imagens que têm vida autônoma em relação às sua concretização, cuja substância está no campo do imaginário. Nas dramaturgias contemporâneas que se desenvolvem no âmbito do teatro performativo, entretanto, essa exploração acontece de modo concreto, físico e palpável. E é justamente em função desse processo de experimentação concreta, de manuseio, de descoberta da matéria como “fluxo de produtividade” (Ingold, 2013), que a tarefa do cenógrafo, alinhada à ideia de *Bühnenbauer*, ou de “construtor de cena”, proposta por Brecht, passa a ser a proposição de *dispositivos processuais* que se converterão numa cenografia performativa somente após os diversos processos de apropriação e experimentação junto aos demais agentes da cena e, finalmente, junto ao público.

Essa relação indissociável entre a cenografia de caráter performativo e a cena aponta ainda para algumas últimas reflexões. Se a força performativa do dispositivo depende de processos de apropriação e de experimentação para sua manifestação, é porque a performance da cenografia não reside propriamente no design concebido pelo cenógrafo, mas no fluxo de forças que se cria junto aos demais agentes da cena. Além disso, se a performance da cenografia está condicionada à performance do ator e dos outros agentes da cena, pode-se afirmar também que a performance

do ator, em muitos casos, está profundamente atrelada à performance do dispositivo. Conclui-se, daí, que a presença do dispositivo em cena se torna, em larga medida, indispensável ou insubstituível. Numa montagem cujo dispositivo cumpra uma finalidade fundamentalmente descritiva, como em *The Parisian Woman*, a substituição do dispositivo, ou de partes dele, por outra coisa (por exemplo, um sofá por outro modelo de sofá) provavelmente terá pouco impacto na encenação e nenhum impacto na dramaturgia, cuja natureza desfruta de uma autonomia literária. Já os dispositivos de caráter marcadamente performativo tendem a se tornar indispensáveis ou mesmo insubstituíveis na medida em que sua materialidade passa a constituir uma parte integrante do sentido global da obra. Por isso, uma montagem de *I cut my skin* sem as máquinas-instrumentos de madeira (ou de *Burning Doors* sem as cordas e ganchos, ou de *Home* sem a casa modulada, ou de *Fauna* sem os sapatos, etc.) torna-se absolutamente inviável ou impraticável.

Todas essas constatações convergem para as reflexões recentes de Maaïke Bleeker (2017, p. 128) de que a maneira como o dispositivo na cena performativa produz sentido é inseparável da maneira como a performance se materializa na relação com os elementos em cena. Para Bleeker, o *design da performance*, expressão em voga nas discussões sobre a cenografia contemporânea, não se refere a uma prática de se inscrever na matéria um significado, nem de unir entidades independentes, mas um procedimento de criação de intra-ações que permitem que a matéria se manifeste no ato da performance (Ibidem, p. 128). É, portanto, através da *materialidade relacional* de seus elementos, e não do seu significado num mundo ficcional, que o dispositivo se torna uma *fonte de ação*, convertendo-se em ferramenta de escrita cênico-dramatúrgica, já que a ação e o fazer estão no centro da cena performativa.

O desenvolvimento deste estudo caracterizou-se pela preocupação constante, calcada em pesquisas e investigações interdisciplinares, com o reconhecimento do papel ativo desempenhado pelo dispositivo no evento cênico. As análises debruçaram-se sobre a teatralidade performativa como fruto de uma tensão entre o real e o mimético, entre a percepção sensorial e a construção imaginária. Entretanto, a riqueza e complexidade do tema não caberiam, em sua plenitude, no escopo de uma tese. Ao tomar a materialidade do dispositivo como eixo de reflexão, a pesquisa

deixa algumas questões importantes para serem examinadas como desdobramentos futuros.

Uma delas diz respeito às recentes reflexões em torno da noção de presença na cena contemporânea. Como se introduziu neste estudo, os teóricos alinhados à crítica pós-estruturalista da arte da performance refutam a ideia do “ao vivo” ou da “autopresença” como fatores fundamentalmente significativos na experiência do espectador, entendendo que as formas de presença “virtuais” que integram a cena, fruto das técnicas de reprodução que se difundiram nas práticas contemporâneas, teriam status semelhante à materialidade fenomenológica da autopresença. No campo da cenografia, a utilização frequente de recursos multimídia na constituição do espaço cênico tem despertado a atenção e o interesse de diversos acadêmicos e pesquisadores. Nos seus estudos mais recentes, Arnold Aronson, para citar apenas um exemplo, criou a expressão “desmaterialização do palco” para se referir aos processos de transformação observados na cenografia contemporânea em virtude da crescente apropriação de tecnologias de projeção e veiculação de imagens. Um desdobramento natural desta pesquisa, portanto, estaria associado à investigação da teatralidade e performatividade da cenografia contemporânea a partir dos novos paradigmas associados à virtualização ou desmaterialização do espaço cênico. Ainda que, numa primeira vista, tal abordagem pareça conflituosa com a perspectiva da presença fenomenológica adotada neste estudo, um desdobramento nessa direção parece-me não apenas necessário como também complementar às questões aqui analisadas, visto que, como nota Rancière (2012, p. 9), “no mundo onde a percepção é mediada por tecnologias de imagens, a própria imagem se faz presença”. Nesse sentido, seria importante investigar como se opera o potencial performativo dessa cenografia “desmaterializada”.

Outro caminho frutífero vai na direção das práticas interessadas pelo uso de locações reais (espaços urbanos ou alternativos) em detrimento dos palcos convencionais dos edifícios teatrais. Experiências de *site-specific*, instalações urbanas performáticas e as *promenade productions* são alguns exemplos de práticas cênico-performáticas contemporâneas que se expandiram nas últimas décadas, repercutindo na noção de teatralidade e impactando profundamente no próprio entendimento da noção de cenografia. Não por acaso, esse tema tem ocupando boa parte da agenda dos principais fóruns internacionais sobre o espaço cênico, a

exemplo da Quadrienal de Praga. Estudiosos do panorama nacional e internacional, como André Carreira (2009), Lidia Kosovski (2000), Marvin Carlson (1998) ou Dorita Hanna (2008) já se debruçaram sobre tais paradigmas. Mas a questão específica da noção de performatividade aplicada às práticas em locações reais parece ainda incipiente, tendo se aprofundado pela primeira vez num artigo publicado por Kathleen Irwin em 2008, intitulado *The Ambit of Performativity: how site makes meaning in site-specific performance* – obra que me estimulou a publicar um trabalho também sobre este tema logo no começo do percurso desta tese (Andrade, 2016). Entretanto, dada a importância da questão para a cena contemporânea, as reflexões nesse campo me parecem longe de estarem esgotadas.

Além desses dois eixos de investigação, que despontam como percursos promissores, outras questões relevantes para os temas da performatividade e teatralidade merecem ser aprofundadas em desdobramentos futuros. Por se tratar de uma pesquisa eminentemente teórica e de escopo abrangente, fez-se necessário elencar alguns operadores centrais que pareciam mais pertinentes para a comprovação das hipóteses levantadas. Privilegiou-se, assim, as noções de *presença* e *afeto* como operadores teóricos principais, em detrimento de outras ferramentas igualmente relevantes para os debates em torno da noção de performativo. A questão da *temporalidade* ou a questão da *recepção* focada no espectador, por exemplo, ocuparam uma posição periférica no pensamento que se construiu ao longo deste estudo, embora sejam ambos instrumentos teóricos vigorosos para o debate acerca das noções de teatralidade e performatividade. Nesse sentido, as perspectivas de aprofundamento do tema a partir de tais operadores apontam também para caminhos de investigação promissores. Além disso, ao partir da emergência do teatro moderno como recorte histórico, o estudo abdicou de investigar as diferentes manifestações de teatralidade e performatividade da cenografia em outros períodos da história, tema que se coloca como desafio a ser enfrentado.

Mesmo que, ao fim deste percurso, várias possibilidades fiquem em aberto, acredito que a pesquisa respondeu de forma coerente às questões que afloraram do meu olhar como cenógrafo e que deram impulso a esta tese. Ao intercruciar uma abordagem histórica com exemplos contemporâneos tomados das cenas local e internacional, tendo como foco a realidade material da cena, a metodologia utilizada

nessa trajetória revelou-se eficaz na construção de um olhar, no meu entender, necessário para as questões que atravessam as práticas atuais em cenografia, bem como para as discussões sobre performatividade e teatralidade. Afinal, se a teatralidade contemporânea se oferece como uma articulação da materialidade da cena em função de um propósito experiencial, e não puramente narrativo, pensar a cenografia como signo é uma economia paradoxal do seu sentido, ou da sua verdadeira função. Assim, acredito que este trabalho cumpriu seus objetivos ao ampliar os espaços de discussão e reflexão sobre a cenografia a partir de suas perspectivas na contemporaneidade, contribuindo para a consolidação da área como campo teórico de investigação, ou como um polo de diálogo dentro das teorias do teatro.

REFERÊNCIAS

- AHMED, Sara. Hoppy Objects. *In*: GREGG, Melissa; SEIGWORTH, Gregory J. (Ed.). *The Affect Theory Reader*. Durham; London: Duke University Press, 2010. p. 29-51.
- ALEXANDRE, Marcos. Os caminhos de Ignorância revisitados em cena pelo Quatroloscinco – Teatro Comum. 2016. Disponível em: <http://www.horizontedacena.com/os-caminhos-de-ignorancia-revisitados-em-cena-pelo-quatroloscinco-teatro-comum/>. Acesso em: 18 out. 2018.
- ALTER, Jean. *A Sociosemiotic Theory of Theatre*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1990.
- ANDRADE, Eduardo. Espaço performativo, espaço assombrado: processos de citação, iteração e as negociações com a memória do lugar. *O Percevejo Online*, v. 8, nº 1, p. 73-89, jan.-jun. 2016.
- APPIA, Adolphe. For a Hierarchy of Means of Expression on the Stage. *In*: COLLINS, Jane; NISBET, Andrew (Ed.). *Theatre and Performance Design: A Reader in Scenography*. New York; London: Routledge, 2010. p. 85-88.
- APPIA, Adolphe. How to Reform our Staging Practices (1904). *In*: DRAIN, Richard. *Twentieth Century Theatre: A Sourcebook*. New York: Routledge, 1995. p. 237-239.
- APPIA, Adolphe. *The Work of Living Art: A Theory of the Theatre*. Coral Gables: University of Miami Press, 1960.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução e comentário de Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poetica, 1993.
- ARONSON, Arnold. *Looking into the Abyss: Essays on Scenography*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2005.
- ARONSON, Arnold. The Dematerialization of the Stage. *In*: ARONSON, Arnold (Ed.). *The Disappearing Stage: Reflections on the 2011 Prague Quadrennial*. Prague: Arts and Theatre Institute, 2012. p. 84-95.
- ARONSON, Arnold. Their Exits and Their Entrances: Getting a Handle on Doors. *New Theatre Quarterly*, Cambridge, v. 20, nº 4, p. 331-340, Nov. 2004.
- AUSLANDER, Philip. *From Acting to Performance: Essays in Modernism and Postmodernism*. New York: Routledge, 2002.
- AUSTIN, John Langshaw. *Quando dizer é fazer*. Tradução de Danilo Marcondes de Souza Filho. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.
- BABLET, Denis. *Edward Gordon Craig*. Translated by Daphne Woodward. New York: Theatre Arts Books, 1966.
- BABLET, Denis. *Revolutions in Stage Design of the 20th Century*. Paris; New York: Leon Amiel, 1977.

- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BARAD, Karen. Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter. *Signs*, Chicago, v. 28, nº 3, p. 801-831, Spring 2003.
- BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- BARTHES, Roland. Seven Photo Models of Mother Courage. *The Drama Review – TDR*, v. 12, nº 1, p. 44-55, Fall 1967.
- BAUGH, Christopher. Brecht and Stage Design: The *Bühnenbildner* and the *Bühnenbauer*. In: THOMPSON, Peter; SACKS, Glendyr (Ed.). *The Cambridge Companion to Brecht*. Cambridge: The Cambridge University Press, 2006. p. 235-253. On-line.
- BAUGH, Christopher. Richard Wagner, Georg Fuchs, Adolphe Appia, and Edward Gordon Craig. In: ARONSON, Arnold (Ed.). *The Routledge Companion to Scenography*. New York: Routledge, 2017. p. 363-384.
- BAUGH, Christopher. *Theatre, Performance and Technology: The Development of Scenography in the Twentieth Century*. New York: Palgrave Macmillan, 2005.
- BEGLEY, Varun. Objects of Realism: Bertolt Brecht, Roland Barthes, and Marsha Norman. *Theatre Journal*, Baltimore, v. 64, nº 3, p. 337-353, Oct. 2012.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1988. p. 165-196. (Obras escolhidas I).
- BENNET, Jane. *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Durham: Duke University Press, 2010.
- BERNSTEIN, Ana. Atos da fala, representação teatral e teorias da performance. *Folhetim: Revista do Teatro do Pequeno Gesto*, nº 20, p. 59-71, jul.-dez. 2004.
- BERNSTEIN, Ana. Francesca Woodman: fotografia e performatividade. In: CHIARA, Ana; SANTOS, Marcelo; VASCONCELLOS, Eliane (Org.). *Corpos diversos: imagens do corpo nas artes, na literatura e no arquivo*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2015. p. 119-140.
- BILL, Gelsey. Driving Deeper into That Thing: The Humanity of Heiner Goebbels's *Stifters Dinge*. *The Drama Review – TDR*, v. 54, nº 3, p. 150-158, Fall 2010.
- BISHOP, Claire. *Installation Art and Experience*. London: Tate Enterprises, 2005.
- BLEEKER, Maaïke. Thinking That Matters: Towards a Post-Anthropocentric Approach to Performance Design. In: MCKINNEY, Joslin; PALMER, Scott (Ed.). *Scenography Expanded: An Introduction to Contemporary Performance Design*. London; Oxford; New York; New Delhi; Sydney: Bloomsbury, 2017. p. 125-135.
- BLEEKER, Maaïke. *Visuality in the Theatre: The Locus of Looking*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2008.

BOGATRYEV, Petr. Semiotics in the Folk Theatre. *In*: MATEJKA, Ladislav; TITUNIK, Irwin R. (Ed.). *Semiotics of Art: Prague School Contributions*. Cambridge: MIT Press, 1976. p. 33-50.

BONDER, Nilton. *Tirando os sapatos: o caminho de Abraão, um caminho para o outro*. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

BONFITTO, Matteo. *Entre o ator e o performer: alteridades, presenças, ambivalências*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

BRAUN, Edward. *Meyerhold: A Revolution in Theatre*. London: Eyre Methuen, 1995.

BROWN, Bill. Thing Theory. *Critical Inquiry*, Chicago, v. 28, nº 1, p. 1-22, Aug. 2001.

BUTLER, Judith. *Excitable Speech: A Politics of the Performative*. New York: Routledge, 1997.

BUTLER, Judith. Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory. *In*: CASE, Sue-Ellen (Ed.). *Performing Feminism, Feminist Critical Theory and Theatre*. Baltimore; London: Johns Hopkins University Press, 1990. p. 270-282.

CAETANO, Nina. A textura polifônica de grupos teatrais contemporâneos. *Sala Preta – Revista de Artes Cênicas da USP*, São Paulo, v. 6, p. 145-154, 2006.

CARLSON, Marvin. *Places of Performance*. London; Ithaca: Cornell University Press, 1989.

CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. São Paulo, Editora Unesp, 1995.

CARLSON, Marvin. *Theatre Semiotics: Signs of Life*. Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press, 1990.

CARLSON, Marvin. *The Haunted Stage: The Theatre as Memory Machine*. Ann Arbor: University of Michigan, 2001.

CARREIRA, André. Ambiente, fluxo e dramaturgias da cidade: materiais do Teatro de Invasão. *O Percevejo Online*, v. 1, nº 1, p. 1-10, jan.-jul. 2009. Acesso em: <http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/482/402>. Disponível em: 18 fev. 2019.

CINTRA, Wagner Francisco Araujo. *No limiar do desconhecido: reflexões sobre o objeto no teatro de Tadeusz Kantor*. 2008. 587 f. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

COLLINS, Jane; NISBET Andrew (Ed.). *Theatre And Performance Design: A Reader in Scenography*. London; New York: Routledge, 2010.

CORREIA, André Brito; PAIS, Ana. O discurso da cumplicidade: dramaturgias contemporâneas. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, nº 69, p. 164-168, 2004.

CRAIG, Edward Gordon. *On the Art of the Theatre*. London: Butler and Tanner, 1957.

CRAIG, Edward Gordon. *Scene*. New York: Benjamin Blom, 1923.

CRAIG, Edward Gordon. *Towards a New Theatre*. London; Toronto: J. M. Dent & Sons, 1913.

CRIMP, Douglas. *On the Museum's Ruins*. Cambridge: MIT Press, 1993.

DELGADO, Maria M.; HERITAGE, Paul. *Diálogos no palco*. Tradução de Joseane Araújo et al. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1999.

DERRIDA, Jacques. Assinatura acontecimento contexto. In: DERRIDA, Jacques. *Margens da filosofia*. Tradução de Joaquim Torres Costa e Antonio M. Magalhães. Campinas: Papirus, 1991. p. 349-373.

DIAMOND, Elin. *Performance and Cultural Politics*. New York: Routledge, 1996.

DIAS, Juarez Guimarães. Uma pesquisa em cena: memorial de criação e processo de formação do ator no solo *EuCaio*. *Lamparina: Revista de Ensino de Artes Cênicas*. v. 2, nº 7, p. 80-89, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A pintura encarnada* seguido de *A obra-prima desconhecida*, de Honoré de Balzac. Tradução de Osvaldo Fontes Filho e Leila de Aguar Costa. São Paulo: Escuta, 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo, Editora 34, 2010.

DIEGUES, Ileana. Um teatro sem teatro: a teatralidade como campo expandido. *Sala Preta – Revista de Artes Cênicas da USP*, São Paulo, v. 14, nº 1, p. 125-129, 2014. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/81758>. Acesso em: 18 fev. 2019.

DOMINGOS, Clovis. Um teatro dos afetos. 2016. Disponível em: <http://www.horizontedacena.com/um-teatro-dos-afetos/>. Acesso em: 21 fev. 2019.

DORT, Bernard. A representação emancipada. Tradução de Rafaella Uhiara. *Sala Preta – Revista de Artes Cênicas da USP*, São Paulo, v. 13, nº 1, p. 47-55, jun. 2013.

DUBATTI, Jorge. *O teatro dos mortos: introdução a uma filosofia do teatro*. Tradução de Sergio Molina. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2016.

ELAM, Kleir. *The Semiotics of Theatre and Drama*. London: Routledge, 2002.

FABIÃO, Eleonora. Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. *Sala Preta – Revista de Artes Cênicas da USP*, São Paulo, v. 13, nº 1, p. 235-246, 2008.

- FÉRAL, Josette. Les paradoxes de la théâtralité. *Théâtre/Public*, Paris, nº 205, p. 8-11, automne 2012. (Entre-deux. Du théâtral et duperformatif).
- FÉRAL, Josette. Performance e performatividade: o que são os performance studies. *In: MOSTAÇO, Edécio et al. (Org.). Sobre performatividade*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2009. p. 49-86.
- FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. *Sala Preta – Revista de Artes Cênicas da USP*, São Paulo, v. 8, 2008.
- FÉRAL, Josette. Performance and Theatricality: The Subject Demystified. *In: MURRAY, Timothy (Ed.). Mimesis, Masochism, and Mime: The Politics of Theatricality in Contemporary French Thought*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1997. p. 289-300.
- FÉRAL, Josette; BERMINGHAM, Ronald P. Theatricality: The Specificity of Theatrical Language. *SubStance*, v. 31, nº 2-3, Issue 98-99, p. 94-108, 2002. Special Issue: Theatricality. Disponível em: www.jstor.org/stable/3685480. Acesso em: 18 fev. 2019.
- FERNANDES, Sílvia. Performatividade e gênese da cena. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, v. 3, nº 2, 2013. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/presenca>. Acesso em: 18 fev. 2019.
- FERNANDES, Sílvia. Kantor no limiar do teatro. *Revista Moringa – Artes do Espetáculo*, João Pessoa, v. 7 nº 2, p. 111-122, jul.-dez. 2016.
- FISCHER-LICHTE, Erika. *The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies*. Translated by Mirnou Arjomand. New York: Routledge, 2014.
- FISCHER-LICHTE, Erika. *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*. Translated by Saskya Iris Jain. New York: Routledge, 2008.
- FISCHER-LICHTE, Erika. Reality and Fiction in Contemporary Theatre. *In: BOROWSKI, Mateusz; SUGIERA, Malgorzata (Ed.). Fictional Realities/Real Fictions: Contemporary Theatre in Search of a New Mimetic Paradigm*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2007. p. 13-28.
- FISCHER-LICHTE, Erika. From Theater to Theatricality: How to Construct Reality. *Theater Research International*, v. 20, nº 2, 1995.
- FISCHER-LICHTE, Erika. *The Semiotics of Theater*. Translated by Jeremy Gaines and Doris L. Jones. Bloomington: Indiana University Press, 1992.
- FOSTER, Hal. *O retorno do real: a vanguarda no final do século XX*. Tradução de Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- FOUCAULT, Michel. Outros espaços. *In: FOUCAULT, Michel. Estética: literatura e pintura, música e cinema*. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense, 2006. p. 411- 422. (Ditos e Escritos III).

FREUD, Sigmund. *Three Essays on the Theory of Sexuality*. Translated by James Strachey. New York: Basic Books, 2000.

FRIED, Michael. Arte e objetividade. *Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA: Arte e Ensaios*, Belo Horizonte, nº 9, p. 131-147, 2002. Disponível em: <https://www.ppgav.eba.ufrj.br/publicacao/arte-ensaios-9/>. Acesso em: 23 fev. 2019.

GARNER JR., Stanton B. *Bodied Spaces: Phenomenology and Performance in Contemporary Drama*. Ithaca; London: Cornell University Press, 1994.

GIANNACHI, Gabriella; KAYE, Nick. *Performing Presence: Between the Live and the Simulated*. Manchester; New York: Manchester University Press, 2011.

GOEBBELS, Heiner. Estética da ausência: questionando pressupostos básicos nas artes performativas. Tradução de Rodrigo Carrijo. *Questão de Crítica*, v. VIII, nº 66, dez. 2015.

GOLDBERG, Roselee. *Performance Art: from Futurism to the Present*. New York: Thames and Hudson, 2011.

GOMBRICH, Ernest. Meditations on Hobby-horse. In: COLLINS, Jane; NISBET Andrew (Ed.). *Theatre And Performance Design: A Reader in Scenography*. London; New York: Routledge, 2010. p. 40-42.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. *Entre cenografias: o museu e a exposição de arte no século XX*. São Paulo: Edusp; Fapesp, 2004.

GREGG, Melissa; SEIGWORTH, Gregory J. (Ed.). *The Affect Theory Reader*. Durham; London: Duke University Press, 2010.

GUINSBURG, J.; FERNANDES, Sílvia. *O pós-dramático*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

GRAN, Anne-Brit. The Fall of Theatricality in the Age of Modernity. *SubStance*, v. 31, nº 2-3, Issue 98-99, p. 251-264, 2002. Special Issue: Theatricality.

HANNAH, Dorita. Her Topia: A Dance-architecture Event. In: HANNA, Dorita; HARSLOF, Olav (Ed.). *Performance Design*. Copenhagen: Museum Jussulanum Press, 2008. p. 197-212.

HANNAH, Dorita; HARSLOF, Olav (Ed.). *Performance Design*. Copenhagen: Museum Jussulanum Press, 2008.

HANTELMANN, Dorothea. *The Experimental Turn*. 2014. Walker Links Collection Catalogue. Disponível em: <http://www.walkerart.org/collections/publications/performativity/experiential-turn>. Acesso em: 21 fev. 2019.

HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Tradução de Maria da Conceição Costa. Lisboa: Edições 70, 1999.

HONZL, Jindrich. Dynamics of the Sign in the Theater. *In*: MATEJKA, Ladislav; TITUNIK, Irwin R. (Ed.). *Semiotics of Art: Prague School Contributions*. Cambridge; London: The MIT Press, 1976. p. 74-93.

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

HUCHET, Stéphane. *Intenções espaciais: A PLÁSTICA exponencial da arte 1900-2000*. Belo Horizonte: C/Arte, 2012.

HUCHET, Stéphane. A instalação em situação. *In*: NAZÁRIO, Luiz; FRANCA, Patrícia (Org.). *Concepções contemporâneas da arte*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006. p. 17-45.

INGOLD, Tim. *Making: Anthropology, Archaeology, Art and Architecture*. London: Routledge, 2013.

INNES, Christopher. *Edward Gordon Craig*. New York; Melbourne: Cambridge University Press, 1983.

IRWIN, Kathleen. Scénographie Agency: A Showing-Doing and a Responsibility for Showing-Doing. *In*: MCKINNEY, Joslin; PALMER, Scott (Ed.). *Scenography Expanded: An Introduction to Contemporary Performance Design*. London; Oxford; New York; New Delhi; Sydney: Bloomsbury, 2017.

IRWIN, Kathleen. The Ambit of Performativity: How Site Makes Meaning in Site-Specific Performance. *In*: HANNAH, Dorita; HARSLOF, Olav (Ed.). *Performance Design*. Copenhagen: Museum Jussulanum Press, 2008. p. 39-61.

JACKSON, Shannon. *Performativity and Its Addressee*. 2014. Walker Links Collection Catalogue. Disponível em: <http://www.walkerart.org/collections/publications/performativity/performativity-and-its-addressee>. Acesso em: 21 fev. 2019.

JAEGER, Suzanne M. Embodiment and Presence: The Ontology of Presence Reconsidered. *In*: KRASNER, David; SALTZ, David Z. (Ed.). *Staging Philosophy: Intersections of Theater, Performance, and Philosophy*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2006. p. 122-141.

JAMESON, Frederic. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1997.

JESUS, Paula Bettani M. Considerações acerca da noção de afeto em Espinosa. *Cadernos Espinosanos*, São Paulo, nº 33, p. 161-190, jul.-dez. 2015.

JUNQUEIRA, Fernanda. Sobre o conceito de instalação. *Gávea*, Rio de Janeiro, v. 14, nº 14, set. 1996.

KANTOR, Tadeusz. *A Journey Through Other Spaces: Essays and Manifestos, 1944-1990*. Edited and translated by Michal Kobialka. Berkley; London: University of California Press, 1993.

KANTOR, Tadeusz. *O teatro da morte*. Organização de Denis Bablet. Tradução de J. Guinsburg *et al.* São Paulo: Perspectiva, 2008.

KLOSSOWICZ, Jan. Tadeusz Kantor's Journey. *The Drama Review – TDR*, v. 30, nº 3, p. 176-83, 1986.

KNAPPETT, Carl; MALAFOURIS, Lambros. *Material Agency: Towards a Non-Anthropocentric Approach*. New York: Springer, 2008.

KOBIALKA, Michal. Kantor está morto. Esqueçam Kantor! *Sala Preta – Revista de Artes Cênicas da USP*, São Paulo, v. 5, p. 225-232, 2005.

KOBIALKA, Michal. What Performs: Encountering the Objects, or Let Me Be Touched by that Object. *In: ASTR: PERFORMANCE AND PHILOSOPHY WORKING GROUP*, 2014. Disponível em: https://whatphilosophy.files.wordpress.com/2014/08/kobialka_2014-astr-ppwg-paper3.pdf. Acesso em: 2 ago. 2018.

KOSOVSKI, Lídia. *Comunicação espacial e teatralidade: do cubo cenográfico à cidade escavada*. 2000. 236 f. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2000.

KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. *Gávea: Revista do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil*, Rio de Janeiro, n. 1, 1984.

KRAUSS, Rosalind. *Passages in Modern Sculpture*. New York: The Viking Press, 1977.

ŁARIONOW, Dominika. Tadeusz Kantor's Mannequin and Edward G. Craig's Über-Marionette: An Outline of an Idea. *In: FAZAN, Kararzyna; BURNZYNSKA, Anna Róza; BRYNS, Marta (Ed.). Tadeusz Kantor Today: Metamorphoses of Death, Memory and Presence*. Translated by Anda MacBride. Frankfurt: Internationaler Verlag der Wissenschaften, 2014. p. 79-94.

LATOURE, Bruno. On Actor-Network: A Few Clarifications. *Soziale Welt*, v. 47, nº 4, p. 369-381, 1996.

LATOURE, Bruno. *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network Theory*. Oxford: Oxford Press, 2005.

LAW, Alma H. The Magnanimous Cuckold. *The Drama Review – TDR*, v. 26, nº 1, p. 61-86, Spring 1982.

LAW, John; HASSARD, John. *Actor Network Theory and After*. Oxford: Blackwell, 1999.

LEEPER, Janet. *Edward Gordon Craig: Designs for the Theatre*. London: Penguin, 1948.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

- LEPECKI, André. Moving as Thing: Coreographic Critiques of the Object. *October Magazine*, nº 140, p. 75-90, Spring 2012.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes tropiques*. Translated by John and Doreen Weightman. New York: Atheneum, 1974.
- LEVY, Lia. Conhecimento humano e ideia de afecção na *Ética* de Espinosa. *Analytica*, Rio de Janeiro, v. 17, nº 2, p. 221-247, 2013.
- LIMA, Luiz Costa. *Mímesis: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- LYNCH, Kevin. *A imagem da cidade*. Tradução de Maria Cristina Tavares Afonso. Lisboa: Edições 70, 1988.
- MARTINSON, Karen Jean. Relic, Souvenir, or Just Hair?: Exploring the Complexities of Objects as Actants and Things as Mementos in the Merchandise of El Vez, The Mexican Elvis. In: SCHWEITZER, Marlis; ZERDY, Joanne (Ed.). *Performing Objects and Theatrical Things*. London; New York: Palgrave Macmillan, 2014. p. 173-186.
- MARX, Karl. *O capital: crítica da economia política: Livro I: O processo de produção capital*. Tradução de Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2013.
- MASSUMI, Brian: *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*. London: Duke University Press, 2002.
- MCAULEY, Gay. *Space in Performance: Making Meaning in Performance*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2010.
- MCKINNEY, Joslin; BUTTERWORTH, Philip. *The Cambridge Introduction to Scenography*. New York: Cambridge University Press, 2012.
- MCKINNEY, Joslin. Vibrant Materials: The Agency of Things in the Context of Scenography. In: BLEEKER, Maaïke; SHERMAN, Jon Foley; NEDELKOPOULOU Eirini (Ed.). *Performance and Phenomenology: Traditions and Transformations*. London: Routledge, 2015. p. 1-22. (Routledge Advances in Theatre & Performance Studies Series).
- MCKINNEY, Joslin; PALMER, Scott (Ed.). *Scenography Expanded: An Introduction to Contemporary Performance Design*. London; Oxford; New York; New Delhi; Sydney: Bloomsbury, 2017.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. Tradução de José Arthur Gianotti e Armando Mora d'Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- MOSTAÇO, Edélcio *et al.* (Org.). *Sobre performatividade*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2009.

MONKS, Aoife. Human Remains: Acting, Objects, and Belief in Performance. *Theatre Journal*, v. 64, nº 3, p. 355-371, Oct. 2012.

MÜLLER, Heiner. *Medeamaterial e outros textos*. Tradução de Fernando Peixoto et al. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.

NAHM, Kee-Yoon. Props Breaking Character: The Performance and Failure of Real Objects on the Naturalist Stage. In: SCHWEITZER, Marlis; ZERDY, Joanne (Ed.). *Performing Objects and Theatrical Things*. London; New York: Palgrave Macmillan, 2014. p. 187-199.

O'DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte*. Tradução de Carlos Mendes Rosa São Paulo: Martins Fontes, 2002.

PAIS, Ana. *O discurso da cumplicidade: dramaturgias contemporâneas*. Lisboa: Colibri, 2004.

PEDROSA, Paulo Henrique. Fauna: um teatro performativo da extinção ou uma construção já em ruína. 2017. Disponível em: <https://cenaempauta.wordpress.com/2017/02/21/fauna-um-teatro-performativo-da-extincao-ou-uma-construcao-ja-em-ruina/>. Acesso em: 21 fev. 2019.

PELS, Peter. The Spirit of Matter: Religion, Modernity and the Power of Objects. In: SPYER, Patricia (Ed.). *Border Fetishisms: Material Objects in Unstable Spaces*. New York; London: Routledge, 1998. p. 91-122.

PIETZ, William. The Problem of the Fetish, I. *Anthropology and Aesthetics*, Chicago, nº 9, p. 5-17, Spring 1985.

PIETZ, William. The Problem of the Fetish, II: The Origin of the Fetish. *Anthropology and Aesthetics*, Chicago, nº 12, p. 23-45, Spring 1987.

PAVIS, Patrice. *A encenação contemporânea: origens, tendências, perspectivas*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

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

PINTO, Joana Plaza. O percurso do performativo. *Revista Cult*, São Paulo, p. 35-36, nov. 2013.

QUILICI, Cassiano. O campo expandido: arte como ato filosófico. *Sala Preta – Revista de Artes Cênicas da USP*, São Paulo, v. 14, nº 2, p. 12-21, 2014.

RAMOS, Luiz Fernando. *Mimesis performativa: a margem da invenção possível*. São Paulo: Annablume, 2015.

RAMOS, Luiz Fernando. Por uma teoria contemporânea do espetáculo: mimesis e desempenho espetacular. In: WERNECK, Maria Helena; BRILHANTE, Maria João (Org.). *Texto e imagem: estudos de teatro*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens*. Tradução de Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

- RAYNER, Alice. Presenting Objects, Presenting Things. *In: KRASNER, David; SALTZ, David Z. (ed.). Staging Philosophy: Intersections of Theater, Performance, and Philosophy.* Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2006. p. 180-202.
- REINELT, Janelle G. The Politics of Discourse: Performativity Meets Theatricality. *SubStance*, v. 31, nº 2-3, Issue 98-99, p. 201-215, 2002. Special Issue: Theatricality.
- REIS, Luiz Felip. Heiner Goebbels: polifonia cênica como política da forma. Um gesto estético contra a hierarquia da cena e dos sentidos. *Questão de Crítica*, v. IX, nº 67, abr. 2016.
- RIDOUT, Nicholas. On the Work of Things: Musical Production, Theatrical Labor, and the General Intellect. *Theatre Journal*, Baltimore, v. 64, nº 3, p. 389-408, Oct. 2012.
- ROUBINE, Jean Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- ROZIK, Eli. The Corporeality of the Actor's Body: The Boundaries of Theatre and the Limitations of Semiotic Methodology. *Theatre Research International*, v. 24, nº 2, p. 198-211, 1999.
- ROWELL, Margit; RUDENSTINE, Angelica Zander. *Art of the Avant-Garde in Russia: Selections from the George Costakis Collection*. New York: The Solomon R. Guggenheim Foundation, 1981.
- SÁ, Luiz Henrique da Silva. *Buracos de minhoca, janelas imagéticas, cibercenografia: do espaço ao hiperespaço em dispositivos cenográficos*. 2017. 287 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.
- SAFATLE, Vladimir. *O circuito dos afetos: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. A invenção da teatralidade. Tradução de Sílvia Fernandes. *Sala Preta – Revista de Artes Cênicas da USP*, v. 13, nº 1, p. 56-70, jun. 2013.
- SARRAZAC, Jean-Pierre (Org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. Tradução de André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. *A invenção da teatralidade*. Tradução de Alexandra Moreira da Silva. Porto: Deriva, 2009.
- SCHECHNER, Richard. *Performance Studies: An Introduction*. New York: Routledge, 2013.
- SCHWEITZER, Marlis; ZERDY, Joanne (Ed.). *Performing Objects and Theatrical Things*. London; New York: Palgrave Macmillan, 2014.
- SERRA, Richard. *Richard Serra: escritos e entrevistas, 1967-2013*. Organização de Heloisa Espada. Tradução de Paloma Vidal. São Paulo: IMS, 2014.

SOFER, Andrew. *The Stage Life of Props*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2003.

STALLYBRASS, Peter. *O casaco de Marx: roupa, memória, dor*. Organização e tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

STANISLAVSKI, Constantin. *My Art in Life*. Translated by J. Robbins. New York: Theatre Arts Books, 1948.

STATES, Bert O. *Great Reckonings in Little Rooms: On the Phenomenology of Theater*. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 1987.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno*. Tradução de Luiz Sergio Rêpa. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

TAUSSIG, T. Michael. Maleficium: State Fetishism. In: APTER, Emily; PIETZ, William (Ed.). *Fetishism as Cultural Discourse*. Ithaca: Cornell University Press, 1993. p. 217-247.

THIELMAN, Pamela Kierejczyk. Drawing on the Archive: Using Actor-Network Theory to Study Historical Scenography. *Theatre And Performance Design*, v. 3, nº 1-2, p. 4-16, 2017.

UBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro*. Tradução de José Simões. São Paulo: Perspectiva, 2005.

VELTRUSKY, Jirí. Man and Object in the Theatre. In: GARVIN, Paul L. *A Prague School Reader on Esthetics, Literary Structure and Style*. Washington: Georgetown University Press, 1964. p. 83-92.

WILLET, John. *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*. New York: Hill and Wang, 1964.

WILLET, John. *Caspar Neher Brecht's Designer*. New York; London: Arts Council of Great Britain, 1986.

WORRALL, Nick. Meyerhold's Production of *The Magnificent Cuckold*. *The Drama Review – TDR*, v. 17, nº 1, t-57, March, 1973.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.