

FERNANDO “MARÉS” MOREIRA DE CASTILHO

**ATRAVÉS DAS PAREDES:  
a Cenografia como Escrita Alegórica**

Florianópolis, SC  
2014



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE SANTA CATARINA  
CENTRO DE ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TEATRO  
MESTRADO

**ATRAVÉS DAS PAREDES:  
a Cenografia como Escrita Alegórica**

Fernando “Marés” Moreira De Castilho

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, área de concentração Teatro, Sociedade e Criação Cênica, do CEART/UEDESC, como requisito para obtenção do título de Mestre.

Orientadora: Profa. Dra. Fátima Costa Lima

Florianópolis, SC  
2014

C352a Castilho, Fernando Moreira de  
Através das paredes: a cenografia como escrita  
alegórica. / Fernando Moreira de Castilho. - 2014.  
188 p. : il. color. ; 21 cm.

Orientadora: Fátima Costa Lima  
Bibliografia: p. 162-166  
Dissertação (mestrado) - Universidade do Estado de  
Santa Catarina, Centro de Artes, Pós-graduação em Artes  
Cênicas, Florianópolis, 2014.

1. Cenografia e cenário. 2. Palco italiano. 3. Mimese.  
4. Imagem dialética. I. Lima, Fátima Costa. II. Fernando  
"Marés" Moreira de Castilho. III. Universidade do Estado  
de Santa Catarina. Pós-graduação em Artes Cênicas. IV.  
Título.

CDD: 792.025 - 20.ed.

**BANCA DE EXAME DE QUALIFICAÇÃO DE MESTRADO**  
**Através das Paredes: a Cenografia como Escrita Alegórica**

---

**Professora Doutora FÁTIMA COSTA DE LIMA (Orientadora)**

---

**Professor Doutor STEPHAN ARNULF BAUMGÄRTEL (Membro Interno)**

---

**Professora Doutora ANA LÚCIA DE OLIVEIRA VILELA (Membro Externo)**

---

**Professora Doutora TEREZA MARA FRANZONI (Suplente Interno)**

---

**Professor Doutor FERNANDO CÉSAR KINAS (Suplente Externo)**



## AGRADECIMENTOS

À minha orientadora Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Fátima Costa de Lima, pela sua disponibilidade e segurança na condução do processo dessa dissertação. Sua orientação, ao imprimir a marca da amizade, ofereceu a certeza de um caminho a ser escavado. Ao apresentar o pensamento de Walter Benjamin, mais que uma indicação bibliográfica ela me deu um presente e as bases teóricas que, ao girar, oferecem as passagens entre os apelos do passado e as escutas do presente.

Ao quadro administrativo do PPGT-UDESC pela sempre renovada e pronta escuta às minhas dúvidas e necessidades acadêmicas.

Aos professores do Programa de Pós-graduação em Teatro que a partir das disciplinas e seminários ministrados contribuíram para o desenvolvimento do trabalho.

O Luiz Carlos Mendes Ripper (*in memoriam*), amigo cenógrafo, mestre que me ensinou a pensar a cena como uma escrita e a cenografia como sua frase, passível de infinitas articulações e deslocamentos.

Aos amigos companheiros da companhia brasileira de teatro que motivaram muitas das reflexões acerca do teatro e da cenografia nesse trabalho.

À sensibilidade artística de Nádia Naira, amiga iluminadora que sabe como poucos dar importância e profundidade a um *black-out*.

A Márcio Abreu, amigo encenador que reflete e articula com autenticidade a cena do presente ao recodificar e revalidar constantemente a palavra “jogo”.

A Vânia Rodrigues, amiga companheira, e a Mariah Rodrigues Marés, filha querida, que acompanharam com inestimável paciência o processo da minha escrita.

A Dona Marina Marés mãe e pai que me assiste desde que nasci.

A todos os colegas de profissão que direta ou indiretamente indicaram as frestas e passagens por onde transita meu pensamento sobre o teatro.

Por fim a todos os amigos, independente de vínculos: ao se expressarem em suas singularidades, eles me proporcionam constantemente oportunidades de me enxergar por um filtro prismático e quebrar o caleidoscópio da regularidade da vida.





## RESUMO

Esta pesquisa pretende analisar a cenografia teatral em relação ao espaço cênico enquanto sua imagem e objeto significante. O palco italiano expressa uma forma de representação pautada em padrões clássicos que se tornou hegemônica durante mais de quatro séculos. Enquanto suporte plástico do drama, a cenografia faz a mediação entre texto e visualidade partindo da “mimese” e se abre à análise da perspectiva, da alegoria barroca e da moldura como condição cênica e arquitetônica. O conceito de “alegoria” é o centro irradiador da linguagem da cenografia de palco italiano e seu espaço; e o conceito de “imagem dialética” arremata a crítica. As cenografias do espetáculo *Vida e Esta Criança* (companhia brasileira de teatro, Curitiba, 2010 e 2012)<sup>1</sup> são analisadas a partir destes conceitos e no contexto da história e da teoria do teatro e da arte.

**Palavras-chave:** Cenografia. Cenário. Palco italiano. Mimese. Alegoria. Imagem Dialética.

---

<sup>1</sup> Consultar informações visuais sobre os espetáculos em: [www.companhiabrasileira.art.br](http://www.companhiabrasileira.art.br), [www.companhiabrasileiradeteatro.blogspot.com.br](http://www.companhiabrasileiradeteatro.blogspot.com.br), <https://www.facebook.com/Companhiabrasileiradeteatro> e <https://www.facebook.com/estacrianca>



## ABSTRACT

This research aims to analyze the theatrical stage design in relation to the scenic area as image and significant object. The Italian stage expresses a kind of representation grounded in classic patterns which became hegemonic through more than four centuries. As drama's plastic fundament, set design mediates text and visibility based on the key-concept of "mimesis" and offers itself to analysis from the perspective of the baroque allegory and the concept of "frame" as scenic and architectural condition. The concept of "allegory" is the radiating center of the scenographic language in use on Italian stage and its space; and the concept of "dialectical image" concludes his critique. The scenography of *Vida* and *Esta Criança* (**companhia brasileira de teatro**, Curitiba/Brazil, 2010 and 2012) are analyzed from these concepts in the context of history and theory of theater and arts.

**Keywords** : Set design. Scenario. Italian stage . Mimesis. Allegory. Dialectic Image.



## SUMÁRIO

|   |            |
|---|------------|
| <b>Introdução - APONTAMENTOS METODOLÓGICOS: O QUE SE MOVE É O MUNDO .....</b> | <b>15</b>  |
| <b>Capítulo 1 - CENOGRAFIA: ENTRE “O REAL” E “UM REAL”</b>                    | <b>27</b>  |
| 1.1 MIMESE, ESPAÇO E CENOGRAFIA.....  | 28         |
| 1.2 PINTURA E PERSPECTIVA .....   | 40         |
| 1.3 ALEGORIA BARROCA E CENOGRAFIA NA PERSPECTIVA BENJAMINIANA .....           | 53         |
| 1.4 QUADRO E JANELA, MOLDURA E <i>FRAME</i> .....                             | 66         |
| 1.5. SOBRE O PALCO.....   | 76         |
| <b>Capítulo 2 - PAREDE, ALEGORIA E MOVIMENTO.....</b>                         | <b>87</b>  |
| 2.1. CENOGRAFIA COMO ALEGORIA .....   | 88         |
| 2.2 <i>ÁGON</i> : ESPAÇO PERDIDO NA ORIGEM?.....                              | 96         |
| 2.3 TRÂNSITOS ENTRE CENOGRAFIA E POLÍTICA .....                               | 108        |
| 2.4 <i>VIDA</i> , UMA ESPACIALIDADE MOVENTE .....                             | 117        |
| 2.5 DIMENSIONALIDADE E MOVIMENTO .....  | 126        |
| 2.6 “QUEM BRILHA?”.....   | 132        |
| <b>Capítulo 3 - PAREDE, CENOGRAFIA E IMAGEM DIALÉTICA .....</b>               | <b>139</b> |
| 3.1 CENOGRAFIA E IMAGEM DIALÉTICA .....                                       | 140        |
| 3.2 FORMA E FORMALISMO .....  | 150        |
| 3.3 IMAGEM DIALÉTICA E CENÁRIO .....  | 154        |
| 3.4 ESPECIFICIDADE DE LOCAL OU LOCALIDADE ESPECIFICADA .....                  | 160        |
| 3.5 ESPAÇOS MEMORATIVOS .....   | 165        |
| <b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>   | <b>173</b> |
| <b>REFERÊNCIAS .....</b>  | <b>181</b> |
| <b>ANEXOS .....</b>   | <b>187</b> |



## Introdução

# APONTAMENTOS METODOLÓGICOS: O QUE SE MOVE É O MUNDO

*“Qualquer imagem do passado se arrisca a desaparecer irrevogavelmente num presente que não lhe reconheça significado atual.”*  
*Walter Benjamin, teses Sobre o Conceito de História*

Se considerado o universo inteiro como alegoria, pode-se dizer que das relações entre os corpos que o constituem nascem os movimentos. Contudo, as esferas celestes se movem conformando um equilíbrio instável e precário e seus movimentos são herança e escombros de uma explosão e posteriores colisões. Nesse sentido, a cenografia do universo é composta de sobras, cacos cósmicos, um lixo que renomeamos, remontamos e transformamos em outras cenografias.

Se, no início, uma configuração, uma montagem e escolhas de posições geraram uma espécie de sopro a que chamamos “movimento”, já ali estaria expandida e gravada na opacidade leitosa da singularidade primordial a pronúncia adâmica que Walter Benjamin reconhece como nomeação das coisas: “O ato adâmico da nomeação está tão longe de ser jogo e arbitrariedade que nele se confirma o estado paradisíaco por excelência, aquele que ainda não tinha de lutar com o significado comunicativo das palavras”. (Benjamin, 2011, p. 25). Poeira cósmica a ser reciclada, constelações que desenham em seus extremos brilhantes as pistas dos fenômenos e das ideias, são elas as pedras que recontam em fragmentos o *big-bang*, a primeira catástrofe universal.

Essas são imagens para um método de pesquisa da cenografia como alegoria. Nas palavras com que Walter Benjamin (2011) encerra o capítulo Alegoria e Drama Trágico de seu livro Origem do Drama Trágico Alemão, a alegoria é apresentada como proposição estética da arte contemporânea, estabelecida na tensão entre linguagem e escrita. No tempo que urge na sequência de “agoras”<sup>2</sup> que se presentifica, no caso dessa dissertação, na cena teatral, a alegoria é o meio atuante que

---

<sup>2</sup> Sobre o *Jetztzeit*, ou “tempo de agora”, Benjamin esclarece no tópico *Teoria do conhecimento* de seu livro sobre as passagens de Paris: “Todo presente é determinado por aquelas imagens que lhe são sincrônicas: cada Agora é o Agora de uma determinada cognoscibilidade. Nele, a verdade está carregada de tempo até o ponto de explodir” (Benjamin, 2007, p. 504-505).

salva do esquecimento do significado cultural de algo, na cena. Nessa passagem e nesse movimento, a afinidade eletiva da alegoria enquanto escritura torna-se algo diferente (*allos*= outro, *agoureein* = falar) dela mesma e passa a buscar, enfim, uma cenografia que se proponha como escrita alegórica.

Uma citação de Birken feita por Benjamin informa que “todos os eventos naturais deste mundo poderiam ser o efeito ou a materialização de uma ressonância ou de um som cósmicos, até mesmo o movimento dos astros” (Ibidem, p. 232). Num mundo assim concebido, o que se representa e se apresenta o faz “apesar de si através da animação das criaturas e das coisas numa coreografia para a vida” (Ibidem). A cenografia teatral correspondente seria a grafia tensionada de elementos escolhidos, nomeados e colocados em distensão temporal com relações dramáticas. Os mesmos que serão, depois, reconhecidos como elementos cenográficos.

Na vida enquanto ideia, os fenômenos estariam virtualmente dispostos numa espacialidade que se expande, nomeadas como infinitas paredes em que cada uma delas não reflete essa mesma ideia (a qual tampouco confirma as paredes), mas cria por alusão um potencial de representabilidade (Lehmann, 2007, p.397). Esse potencial é reconhecido ao se estabelecer um paralelo com o conceito benjaminiano de “traduzibilidade” (Benjamin in Branco, 2008, p. 26-27), que mostra que alguns textos possuem esse predicado mesmo que nunca venham a ser traduzidos: isso os torna memoráveis. E, quando lembrados, retornam à linguagem atual com a memória da linguagem primordial, numa reatualização. (Duarte, 2001, p. 385).

Segundo Hans-Thies Lehmann, a representabilidade “é uma dimensão essencial do teatro” (Lehmann, 2007, p. 401) e sua condição de existência. Concordando com Lehmann sobre o teatro ser antes situação que representação, aceitamos que o arranjo cênico se manifeste através de “uma realidade apenas da *chegada*, não da presença” (Ibidem, p.400). Essa realidade de chegada se esbate na cenografia de maneira prismática e ela, enquanto projeto e processo, potencializa graus de representabilidade espacial. Por fim, palco e cenário se tornam cenografia a partir dessa potência em sua aparição, na “chegada” da cenografia. A presença final do cenário e do palco, pois, se confirma na dimensão de representabilidade: enquanto corpos significantes da cena, eles provocam aquele “circuito incandescente” (Müller apud Lehmann, 2007, p. 401) de que fala Heiner Müller. Queima a “beleza” contida no valor de “verdade” como “conteúdo do belo. Mas este não aparece no desvelamento – e sim num processo que



se poderia designar analogicamente como a incandescência do invólucro [...] um incêndio da obra, no qual a forma atinge seu mais elevado grau de luz”. (Didi-Huberman, 1998, p. 173).

Na ideia “definível como a configuração daquele nexos em que o único e extremo se encontra com o que lhe é semelhante” (Benjamin, 2011, p. 23), o sentido de representação se confirma como imanente à condição vivente. Nela, cada significação tenta encontrar suas possibilidades representacionais e nada do que se possa ver e entender como “natural” foge ao compromisso com o mundo circundante. O “natural” seria apenas um lugar ideal cujo espaço e tempo teriam uma mesma medida. E o ato da nomeação não seria escolha ou premeditação, já que não envolve intencionalidade: a mera nomeação já é, pois, uma ideia, mas trata-se de uma ideia perdida. Não resta à linguagem humana nada mais que procurar o nome das coisas, uma tarefa impossível, mas incontornável, da linguagem.

Dentro da concepção benjaminiana da linguagem, ao se relacionar com o mundo o homem adquire a capacidade da nomeação: nessa relação de proximidade com as coisas e a natureza, a linguagem se contradiz entre a predicação das coisas e seu uso instrumental e, como caminho para o entendimento, tenta constantemente reunir sujeito e objeto. O trabalho das e nas palavras se dá na linguagem, e a luta por tornar clara qualquer significação só pode ocorrer numa apresentação expositiva e insistente rememoração. Nelas, o nome não deve ser procurado como foco de origem dos fenômenos, “posto que o nome é o que sempre já significa”(Schneider, 2006, p. 321). A apresentação expositiva, então, tenta sanar uma perda anterior à contradição da linguagem e à consciência: a perda da significação descompromissada.

Não se pretende, pois, procurar nenhuma verdade nesta dissertação. Se objetiva, sim, um método com que lidar com fenômenos e conceitos do mundo da cenografia. A imagem de espaço cósmico original como cenografia não pretende “deificar” uma origem do universo, mas contemplar dialogicamente uma universalidade que deve ser perturbada para que não permaneça uma ideia inalcançável, como um buraco negro no centro de uma constelação. Imersos no espaço do pensamento, é o brilho dos conceitos que operam na reflexão sistemática em que “os elementos se podem conceber como pontos em tais constelações, [e] os fenômenos estão nelas dispersos e salvos” (Benjamin, 2011, p. 23).

O objeto desse estudo é a cenografia teatral como ideia. E, como ideia, ela é palavra e conceito que carrega a possibilidade de sua representação por imagem. O caminho (ou método) é acompanhado de

um fôlego particular, como se ao caminhar fosse necessário parar e a parada se constituísse como alavanca para uma nova partida. Esse método de trabalho se apresenta como alegórico, metafórico e alusivo, onde a forma procura fissuras discursivas, fugas e deslocamentos do discurso, das reafirmações e dos compromissos com a sequência temporal ininterrupta que aprisiona a forma e a encanta. Sua potência é de “chegada” à representação figurativa de algo além da forma que não exclui sua condição significante, mas a torna cifra para a aparição da imagem como “outra”.

No espaço “entre”, onde o “ritmo da respiração” (Ibidem, p. 16) do pensamento e da escrita possa trabalhar, a validade do método reside nas considerações que surgem da contemplação do objeto. Segundo Benjamin,

na observação de um único objeto, os seus vários níveis de sentido, ela recebe daí, quer o impulso para um arranque constantemente renovado, quer a justificação para a intermitência do seu ritmo. E não receia perder o ímpeto, tal como um mosaico não perde a sua majestade pelo fato de ser caprichosamente fragmentado (Ibidem, p. 17).

Os fragmentos devem constituir o objeto de estudo da cenografia enquanto ideia. Há momentos de descrição: uma descrição refaz uma lembrança. Entretanto, a meta é chegar aos conceitos que mediam o fenômeno e sua aparência fatural com a ideia. Como representação da ideia, o fenômeno se movimenta em direção a uma montagem ou até a uma colagem a se realizar na compreensão do leitor. De acordo com Benjamin, “a representação contemplativa deve, mais do que qualquer outra, seguir esse princípio. O seu objetivo de nenhum modo é o de arrastar o ouvinte e de entusiasamá-lo. Ela só está segura de si quando obriga o leitor a deter-se em ‘estações’ para refletir” (Ibidem, p. 17). Seguindo esse ponto de vista, a estrutura dessa dissertação tentará ser conduzida com um movimento de construção e de busca constante de estabelecer as conexões entre o lido e aquilo que vai se conformando, no ato de leitura, como conhecimento.

De modo semelhante, a cenografia pode ser entendida como disposição espacial onde fluem e figuram outras instâncias nem sempre concretas, mas ocorrências perceptivas da imagem. O vazio da

cenografia está repleto de pontes, de ligações que se fazem e desfazem na temporalidade do fato teatral, uma ideia a que sua representação fatural é levada a coincidir, conceitos que a permeiam e que se tornam imagens pela sobreposição e tensionamento dos fragmentos na concretude da cena. Logo, como recurso de escritura, de grafia da cena, a cenografia se afasta da representação imediata tanto quanto da mimese da representação.

Esta dissertação procura ler o que seria a “imagem dialética” na cenografia. Segundo Benjamin (2007), acatando o Pretérito e movendo o Agora, a imagem dialética seria mais do que sua aparência evidente. Ela age sobre a percepção que, tal qual uma concavidade receptiva com resíduos e forma, acaba por cristalizar o objeto ou fenômeno sob o impulso de um “lampejo”, a fim de formar uma “constelação”:

Não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança sua luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal e contínua, a relação do ocorrido com o agora é dialética – não é uma progressão, e sim uma imagem, que salta. Somente as imagens dialéticas são imagens autênticas (isto é: não-arcaicas), e o lugar onde as encontramos é a linguagem. (Benjamin, 2007, p.504)

Luiz Costa Lima (1980) analisa o conceito de “*mímesis*” como representação que procura a semelhança com seu modelo, ao invés de diferenciá-lo no contexto representativo. Em *A Doutrina das Semelhanças* (1994), Walter Benjamin dispõe a questão mimética como constante transformação de onde “emerge o semelhante, num instante, com a velocidade do relâmpago” (Benjamin, 1994, p.112). Como produto elaborado da faculdade mimética, a linguagem semiotizada produz um “arquivo completo de semelhanças extra-sensíveis” (Ibidem). Utilizando os conceitos citados como recursos expressivos e da linguagem propriamente cenográfica vai-se tentar, nesta dissertação, contextualizar a cenografia numa perspectiva de desencanto da aparência para tratá-la “a um tempo imagem fixada e signo fixante” (Benjamin, 2011, p. 196): mais do que imagem-signo do que se quer

conhecer, a cenografia pode ser “em si mesma objeto digno de conhecimento” (Ibidem).

Lembrar pode ser um modo de viver, e a teoria pode confirmar a prática de uma vida que se reflete dentro dela como tentativa da memória em persistir. A qualidade mesma da memória é a persistência: ela quer viver novamente, não como passado, mas sendo um agora que a escrita torna presente no momento em que o passado ressurgue como um raio que clareia, num átimo, o mundo. No caso específico pesquisado nessa dissertação, a cenografia se cristaliza na imagem-ícone da parede cuja imagem, em meu trabalho de cenógrafo<sup>3</sup>, acompanha minha prática cenográfica.

---

<sup>3</sup>Fernando Marés, autor desta dissertação, atua profissionalmente como cenógrafo desde 1981. Sua formação ocorreu em processo autodidático, com destaque para o aprendizado junto ao cenógrafo Luis Carlos Ripper. Em 1981, seu projeto foi escolhido para a montagem de *Ponto de Partida*, de Gianfrancesco Guarnieri, no Centro Cultural Teatro Guaíra. De 1988 a 1990, trabalhou no Centro Técnico de Artes Cênicas – RJ da FUNDACEN, no atendimento a casas de espetáculo e com grupos de pesquisa das técnicas da cena. Na década de 90, em Curitiba, trabalhou com diversos diretores teatrais em montagens como *Despertar da Primavera* e *Lulu*, de F. Wedekind; *O Processode Franz Kafka* e *O Vampiro e a Polaquinha*, com direção de Ademar Guerra, em produções para o Centro Cultural Teatro Guaíra, no Teatro de Comédia do Paraná e Balé Guaíra. Ainda para o CCTG, desenvolveu o projeto de adaptação técnica, cenografia e figurino de quatro ônibus para o projeto *Trilhas da Cultura*. Em 2000, no Ateliê de Criação Teatral em Curitiba coordenou a *Oficina de Cenografia*. Em 2003, expôs trabalhos dos alunos na *PQ2003 - Praga*, na Seção de Escolas de Cenografia. Cenografou *Os Incendiários*, direção Felipe Hirsch na Sutil Comp. de Teatro, *O Cão Coisa*, direção de Aderbal Freire, *Fragmento b<sup>3</sup>*, direção de Fernando Kinas, *Menos Emergências*, dir. de Márcio Mattana e *O Pupilo, Quer Ser Tutor*, direção Francisco Medeiros. Nos últimos sete anos tem colaborado com a Companhia brasileira de teatro, de Curitiba: cenografou *O Que eu Gostaria de Dizer, Descartes, Vida, Oxigênio* (2010); *Isso te interessa?* (2011); e *Esta criança* (2012), todas com direção de Márcio Abreu. Recebeu vários prêmios, dentre eles, nove troféus *Gralha Azul/Prêmio Governador do Estado*, e *Direção de Arte no Festival de Cinema e Vídeo de Goiás* (curta-metragem *Encontro*, com direção de Marcos Jorge. Foi indicado ao *Prêmio Sharp de Cenografia* de 1998 pelos cenários de *Burguês Ridículo*, com direção de Guel Arraes. Recebeu quatro prêmios *Café do Teatro*, votado pela classe artística do Paraná. Em 2011, foi indicado ao *Prêmio Shell* pela cenografia de *Vida*; e em 2012, ao prêmio *Questão de Crítica* pela cenografia de *Oxigênio*. Em 2013, recebeu *Prêmio Shell de Cenário* por *Esta Criança*.

A parede aparece como um recurso dentro e através do qual os conceitos se integram. O interesse nas paredes, minhas imagens teatrais prediletas, refaz um itinerário personalizado num pretérito que permite falar na primeira pessoa. Minha cenografia lida com esses objetos, sempre superlativos: paredes ou muros, eles são divisas entre cenas e entre corpos. Na dissertação, a parede é motivo e imagem para a teorização, o foco do presente que se converte em ponto de fuga para a busca do tempo de execução de uma arquitetura provisória, dramática e plástica, uma arquitetura cujas paredes jamais poderiam perdurar, a não ser na lembrança.

Parede como monumento que teima em se levantar perante o drama. Paredes que se movem e escorrem como imantadas por situações limite. Paredes apenas indicadas pela fina lâmina de uma mesa que delimita a cena. Paredes que descem e se impõem espacialmente. Elas caem e se dão como rubricas, se apropriam de um momento cênico para demonstrar a incerteza da razão que teima em considerá-las apenas como abrigo e anteparo de nossas relações. Mundos, paredes e coroas de papelão são lembranças cenográficas, mas também memórias cênicas que ultrapassam nossa modernidade retrocedendo à racionalidade do palco italiano como paradigma sempre presente. Queimam rápido e se deve agir tanto com a presteza do alquimista que, ao analisar a estrutura da matéria a transforma em conhecimento, como do mineralogista que escava em direção as camadas mais profundas em busca do tempo-espaço perdido.

As mitologias que cercam ainda hoje nosso imaginário podem e devem ser suplantadas pela razão que, como mostra Kracauer (2005), ainda não se realizou nesse mundo. Somente assim se pode falar de “razões”, no plural, mesmo aquelas as quais Benjamin destacou na nascente modernidade e se tornam diariamente simulacros de outras. A mercadoria que seus produtos, os objetos efêmeros, talvez possam “ser”, seus valores e significados, escorre pelas mãos. No teatro, a cenografia pode olhar os “ornamentos da massa” de frente e de perto demonstrar a sua “platitude vazia e exterior” (Kracauer, 2005, p.103).

Alvo constante de teorias e questionamentos enquanto herança de um colonialismo cultural, o palco italiano deixa seus rastros sob as representações contemporâneas. Suas ruínas são o que importa, por significar um aprisionamento, uma clausura do drama que resguarda relações e interioriza sentimentos entre suas paredes. Dessas quatro paredes, a mais aberta e invisível é a que se sente mais sólida: a “quarta parede” se encarrega de mostrar e de vigiar essas relações e sentimentos. Essa moldura que se impõe ante a visão nos olha como uma sentinela

kafkiana<sup>4</sup> e nos coloca constantemente num lugar de espera e passividade. Mas, dentro dela, no espaço que contém as formas animadas da representação, qualquer imagem permit e ou procura uma fuga pela vibração sonante da linguagem. O que esta dissertação busca é essa relação agônica entre palco e cenografia, e da cenografia com o mundo.

O fechamento da representação nos leva a falar de paredes, a rever a função do palco e a querer sair dali. O que resta dele? O que fazer com o palco que nos resta? Talvez tentar penetrar na profundidade de paredes cenográficas que se expandem, que deslizam e que se abram, que se tornem permeáveis e venham em nosso socorro como alguém que vem de longe, como um *deus ex-machina* numa moto a toda velocidade que chega inesperadamente para levar a teatralidade para um “outro lugar”.

Esta dissertação de mestrado se estrutura em três capítulos, permeados de algumas descrições de imagens que, se pretende, possam aludir e introduzir temas. O capítulo 1 - intitulado *Cenografia entre “o real” e “um real”* -, aborda o palco e suas relações com alguns conceitos da tradição teatral. A cenografia, cujo destino parece ter sido uma constante afirmação e reduplicação dos referentes textuais, se atualiza como arte que afirma sua especificidade ao negar a condição de similitude adquirida na teoria e na história do palco italiano. Suporte e enquadramento, mesmo impositivos, nesse quadro dão condições para uma tarefa contra discursiva: contra o aprisionamento da obra à sua superfície, pretende-se analisar alguns conteúdos que constituíram

---

<sup>4</sup> Como a sentinela kafkiana, a boca do palco mostra sua profundidade à espera que alguém possa ver nessa “obscuridade”, alguma “gloriosa luz” que possa ser possível trazer a acessibilidade do olhar, no mínimo até o limite de sua moldura. A boca de cena permanece sempre aberta, afora as cortinas, é uma imagem que conchama à entrada, ela é por si inquietante, uma sedução inquietante. A porta aberta na parábola de Kafka, ao ficar nessa condição, segura toda a vida do “homem do campo” e se confere a propriedade de impor sua “lei” como algo inalcançável, como uma predestinação. Aqui como no palco quanto mais a espera em olhar, ou a “desatidão” em conhecer, mais sua “lei” se impõe, talvez por falta de um confronto a dialética contida nessa sua condição de “aberta” se imponha como barreira. O antídoto da “quarta parede” se toma em pequenos frascos. Ver é a palavra chave da parábola. Ver dentro ou na dialética do palco sempre aberto, ver diante e adentro e junto ler. Como propõe Benjamin, a leitura que o astrólogo faz é uma só, mas em duas camadas sobrepostas: “o astrólogo lê no céu a posição dos astros e lê ao mesmo tempo, nessa posição, o futuro ou o destino” (Benjamin, 1994, p.112).

tradicionalmente a cenografia e moldaram sua imagem clássica. O referente de “lugar” contido nas prerrogativas dessa encenação limita a expressão cenográfica à localização tornada primordial. Seus imperativos estéticos atrelam-se à similitude, aos efeitos de verossimilhança e à ilusão. As observações desses conceitos, princípios e normatizações de uso se esbatem nas obras e em seus estilos, quando o gênero e seus predicativos configuram cada época da história do teatro. Técnicas como a perspectiva e recursos de moldura mediam a ficcionalidade e a imaginação, e insistem em manter-se em nosso presente. Princípios que estratificam a arte da representação alavancam a expressão cênica e a técnica como operativa dentro do palco à italiana cujo esplendor como máquina teatral sobrevive na imagem espetacular de ostentação cenográfica.

Essa dissertação referir-se-á também à questão sobre como a cenografia se manifesta a partir de uma leitura da mimese configurada em estritas adequações entre o referente, a forma e o espaço. A partir do conceito de “*mimesis* da representação” em Luiz Costa Lima (1980), se tenta entender o espaço da cenografia clássica como constituinte de um “dispositivo” teatral. Na visão de Giorgio Agamben (2009), o dispositivo comanda a representação como seu operador. O espaço do palco como suporte e moldura da cena transita entre o uso da perspectiva, o ilusionismo e a verossimilhança, sempre colado na *mimesis*<sup>5</sup> (no sentido estrito de imitação). A relação entre o poder e o teatro que nasce dentro do palco italiano e sua representação na história do teatro é colocada em cheque sob a perspectiva da apropriação de um discurso e de afastamento da cena clássica fechada.

Como base teórica, o barroquismo da cena é analisado em aproximação à leitura de Walter Benjamin que, no livro *Origem do Drama Trágico Alemão*, discorre sobre a característica ostentação e o excesso do teatro do século XVII. E, principalmente, fundamenta a questão da “alegoria”, conceito fundamental no segundo capítulo e para o raciocínio metodológico do trabalho. O barroco na cena e seus desdobramentos, enfim, fornecem as bases para refletir sobre a importância do espaço teatral e da cenografia.

Nessa perspectiva, a racionalidade estética renascentista enquanto condicionante perceptiva mostra outro tipo de cena: fechada, nela a identificação imediata conduz o palco a desaparecer em prol da visualidade excessiva e do efeito. A sua crítica levanta questões que transitam entre pintura e cenografia, como o recurso à moldura enquanto

---

<sup>5</sup>Doravante denominada com o termo “mimese”.

anteparo da obra comum às duas artes, tendo seu ápice no naturalismo do cenário gabinete<sup>6</sup>. São estas passagens necessárias para o comentário da cenografia contemporânea, que tanto ecoa a tradição quanto a modernidade que a refuta.

No capítulo 2 – intitulado *Parede, Alegoria e Movimento* -, o objetivo é cotejar a categoria de alegoria vista em seu nível ontológico, “pois concernente à própria natureza da obra de arte” (Kothe, 1976, p. 41), como recurso de escritura usado pela cenografia. Esse conceito deverá ser trabalhado se observando um recurso de movimento usado na cenografia do espetáculo *Vida* (2009)<sup>7</sup>, cuja parede de fundo se desloca na extensão do palco em direção à sua profundidade. O conceito de alegoria utilizado no contexto da expressão artística pode ser auferido à cenografia como recurso apropriado pela arte contemporânea nas análises de Kátia Muricy (2009) e Craig Owens (1989), que referendam seus comentários em Walter Benjamin.

Retornando à imagem benjaminiana da constelação, uma ideia se manifesta no espaço criado pelos extremos de seus vértices propondo imagens à decifração. Entendida a cenografia desse modo, ela será considerada como meio gerador de imagens com “possibilidade de um estabelecimento de realidade na própria visão”. (Lehmann, 2007, p. 400). Segundo Hans-Thies Lehmann,

talvez a imagem também seja uma forma de representação de alguma outra coisa, ou seja, o modelo de concepção de uma realidade que escapa a qualquer apreensão imediata ou definitiva, com base na qual esse modelo é interpretado como algo de visível, embora essa realidade não tenha nenhuma aparência visível. (Ibidem, p.139).

Em “A Paris do Segundo Império em Baudelaire” (1995), Benjamin afirma: “Aquilo de que se sabe que logo não mais se terá diante de si, torna-se imagem” (Benjamin apud Duarte e Figueiredo,

---

<sup>6</sup>O cenário em gabinete é originário da cena *parapettata* do Barroco. Espaço fechado nas três laterais do palco e com um contra plano que perfaz um teto, enquanto no Barroco ele é construído pela montagem de telas pintadas com a técnica *trompe-l'oeil*, no teatro realista sua construção se esmera em detalhar um ambiente de interior burguês, sua arquitetura e objetos do mobiliário.

<sup>7</sup>*Vida* é uma produção da **companhia brasileira de teatro**, dirigida por Márcio Abreu. Estreou em 2010, no Teatro José Maria Santos em Curitiba, Paraná.



2001, p. 369). Nesse contexto inseguro e fugaz onde o *spleen* benjaminiano se manifesta como “o sentimento que corresponde à catástrofe em permanência” (Ibidem), se pretende mostrar que, ao se afastar na sua representação do imediatismo mimético e da mera aparência, a cenografia contemporânea pode dizer “o outro”, revelando pertinência diante do mundo e sua linguagem.

Esse “o outro” é transitório, líquido, não permanente. Nele, algo sempre está na eminência de cair, de entortar, de se mover. Uma imagem que, como cenografia do mundo, foge dos olhos, escapa e torna-se efêmera pela contingência das relações e das coisas em ruínas. Mas, ao “dizer o outro” (Kothe, 1976, p. 35), a cenografia pode reter da teoria da alegoria de Benjamin “essa confluência entre a transformação do real/ruína (vale dizer: da história) em uma escritura imagética, hieroglífica” (Duarte e Figueiredo, 2001, p. 369) inscrita ou reinscrita nas paredes expandidas do espaço-tempo poroso. Se esse palimpsesto que acata tais inscrições e reinscrições pode ser visto como um “agora” cênico, a cenografia autotestemunha e dá suporte às reflexões desse trabalho.

O capítulo 3 – intitulado *Parede: Cenografia e Imagem Dialética* –, propõe tratar desse último conceito a partir da cenografia do espetáculo *Esta Criança*<sup>8</sup>. Seu cenário resulta uma forma em paralelepípedo com inclinações e deslocamentos de seus planos que avançam sobre a plateia. Conforme Benjamin, uma imagem dialética possui um caráter de ambiguidade. Essa ambiguidade é analisada como passagem e ruptura de um modo de ser representativo. Na cristalização imagética a forma nos olha, como sugere Didi-Huberman, de posse de uma espécie de “memoriabilidade” desconcertante. A ambiguidade de sua presença como imagem não pede uma transcrição, mas uma produção, uma constituição. Ao contrário de uma representação do “como foi”, ou de uma mimese da representação (Lima, 1980), a imagem dialética benjaminiana se instaura como “a cesura no movimento do pensamento” (Duarte e Figueiredo, 2001, p. 372). O que disso provém é reminiscente sem ser uma cópia. Essa imagem se manifesta como alusão: paralisada perante a visão, torna-se hieróglifo, a escritura “desordenada” de uma historicidade progressiva. Ela é limite, mas um limite congelado numa tensão. Trata-se de uma espécie de estiramento espacial. Como parede, ela poderia ser elástica e tornar

---

<sup>8</sup>*Esta Criança* é uma produção da **companhia brasileira de teatro** e de Renata Sorrah Produções Artísticas, com direção de Márcio Abreu. Estreou no teatro do CCB, Rio de Janeiro, em setembro de 2012.

dúbia a percepção, desafiando as certezas categóricas dos sentidos do espectador.

Na memória involuntária de Proust, Benjamin vai buscar um limiar que, manifesto entre o despertar e o rememorar do sonho, perfaz o tempo de uma vida, mesmo que onírica. Mas a escritura do sonho não se concretiza, exatamente: antes, é uma fugaz percepção, um “agora” que “estrutura para Benjamin, o reconhecimento de uma imagem do passado” (Ibidem, p. 373) no contexto da vigília.

Através da parede de *Esta Criança*, as imagens procuram uma maneira teatral de dramatizar uma ideia por sua deformação, pelo desnivelamento e pela produção perceptiva. Benjamin chama de paralisação do pensamento a faculdade das imagens dialéticas que, conformadas numa constelação tensionada, pedem uma decifração, uma escavação à procura de semelhanças. Essa não se dá de imediato, mas espera pela salvação dos fragmentos e dos silêncios da linguagem – no caso desse trabalho, da linguagem cenográfica - que avia um mosaico pouco a pouco construído pela investigação crítica.

Em *A Doutrina das Semelhanças* (1994), Benjamin afirma que a faculdade mimética se articula pela experiência da semelhança. Rarefeita pelo tempo, essa experiência, se resgatada pela linguagem, busca um novo reaparecer. A linguagem como “um arquivo de semelhanças” (Ibidem, p.111) é o meio pelo qual se tenta rearticular a faculdade mimética de um determinado objeto e trazê-lo à percepção. Nesse movimento que denota um mergulho em direção ao objeto, à sua materialidade de coisa, na direção de “correspondências extra-sensíveis” (Ibidem). A linguagem diz além do que se percebe à primeira vista: ela dialetiza a percepção exigindo dela certa vidência que, como a dos antigos astrólogos, busca uma essência perdida, escondida ou apagada. A transitoriedade da linguagem procura imagens perdidas, as rouba, resgata e mimetiza em busca de semelhanças esquecidas, apagadas, maquiadas, mimetizadas apenas na superfície.

De tal investigação pretende se ocupar a presente dissertação.

## Capítulo 1. CENOGRAFIA: ENTRE “O REAL” E “UM REAL”

*“Ora, a expressividade é um mito:  
ela nada mais é que a convenção da  
expressividade.”*  
Roland Barthes

Esta dissertação se abre apontando alguns vetores para um alvo preciso: o palco italiano. Com isso, ela pretende que os conteúdos se movam no entorno filosófico desse espaço, tendo como objetivo revisar suas propriedades representativas que se tornaram historicamente hegemônicas. Como um corpo que ainda conserva seus predicativos clássicos, injunção a ser reconsiderada sistematicamente, credita-se a ele um valor signifiante *a priori* a ser criticado. A cenografia, aqui, se apresenta como a linguagem cênica que contém, juntamente com a encenação, os mecanismos para tal releitura levando em conta que, na relação histórica entre palco e cenário, seus objetos devem partir para uma confrontação produtiva. A forma cenário e a forma palco, antes de se fundirem num realismo que trafega pela comodidade da mimese da representação, podem se articular e opor em uma reflexividade constitutiva. A cena contemporânea, que não demarca previamente seus espaços, os apresenta como significantes próprios a fim de que os sentidos sejam mais compartilhados e menos impostos.

O espaço italiano como lugar da cenografia clássica é o fator de fricção crítica que move o trabalho. Nesse contexto, se efetua uma apresentação de conceitos contidos nesta teoria. A “alegoria”, através das reflexões de Walter Benjamin (2011) é o conceito que fornece base teórica à dissertação: seu estudo é central neste pensamento sobre a cenografia. O conceito de “mimese” se faz quadro e moldura representativa da imagem cênica. Profundidade, verossimilhança e perspectiva são as categorias destacadas do *Quattrocento* italiano: a noção de espaço na representação pictórica se esbate na modernidade quando de seu desmonte a partir do Impressionismo.

Para o estudo do quadro cênico, a imagem pictórica é utilizada como meio operativo de aferição de comodidade do cenário plantado como paisagem em recuo. Como passagem inconclusiva, se procede por fim uma reflexão sobre o palco italiano que se estende à modernidade na cenografia e ao contexto teórico do segundo capítulo.

## 1.1 MIMESE, ESPAÇO E CENOGRAFIA

O teatro na modernidade se alinha aos esforços contra convenções e normatividades da estética clássica quanto à forma como subsidiária de um conteúdo e da visão hegemônica do espaço de representação pautado na perspectiva linear. Essa posição crítica é acompanhada pela cenografia que passa pelo desapego de certa nostalgia da figuração: a paisagem descritiva de um contexto dramático que levou e ainda leva a um esforço de superação conceitual. Essa dissertação pretende falar dessa especificidade a partir de uma visão iconoclasta que recusa apresentações panorâmicas como as que se vê em certas publicações de arte: menos expressão de criação e mais interstícios de linguagem, um caminho torto a se pavimentar nesse primeiro capítulo. Para tanto, a cenografia e seu reflexo iluminado pelo espetacular aparece como Medusa a ser abatida. Liquidar a imagem da cenografia como motivo alegórico primário: daí deriva o conteúdo do subcapítulo.

A herança de uma estética normativa pautada na ideia de imitação e de racionalidade pelo escalonamento de planos espaciais modelou o fazer cenográfico. Nessa via, a representação pela imagem com íntima relação com o conceito de mimese e as suas variações é observada dentro de um contexto de superação em que estamos ainda mergulhados, cômicos de que os eixos espaciais precisam de muitos deslocamentos e variações nos limiares entre o palco e a plateia. Nesse contexto, a passagem do primeiro classicismo firmado no racionalismo cênico se esbate no barroco da cena como oposição e fuga de certo engessamento cenográfico. Tal confronto se materializa em movimento cênico, profundidade e elevação que operam um resgate do sentido de espacialidade como expressão, de cena como jogo lúdico e de ampliação técnica do palco.

Originadas na valorização da natureza como referencial absoluto em que “o mundo está bem feito e devemos zelar para que o nosso fazer imite sua perfeição” (Lima, 1980, p. 58), as variações formais e estéticas que alcançam a nossa modernidade alçaram o limiar do naturalismo nas artes como solução representativa. No naturalismo, a ideia de natureza é encarada como uma categoria laboratorial e o homem é qualificado como mais um dos objetos a serem estudados. Mas o naturalismo, mesmo sobrecarregado dos utensílios retirados da realidade, colocou uma questão fundamental ao denunciar, ao menos indiretamente, as simulações e futilidades representativas da cena, as confusões entre “convenção e facticidade, estilização e estereótipo” (Roubine, 2003, p.

117). Um dos corolários dessa questão se concentra na intersecção entre o real e sua facticidade, e entre o ficcional e sua representação, o que permite que a discussão expanda as possibilidades da arte do teatro e da cenografia como linguagens não demarcatórias de um discurso pessoalizado, ao

deslocar as fronteiras estabelecidas que separam dois universos para sempre complementares, porém irreduzíveis um ao outro, o “real” e o “representado”. E, ao fazê-lo, testemunhar, para retomar a célebre fórmula de André Breton, que essa demarcação movente é um “limite, não uma fronteira.” (Ibidem, p.120)

Sobre o papel das representações na modernidade, a certeza da disponibilidade do mundo como referencial seguro e constante passa a ser relativizada na linguagem. Nesse contexto, certa atmosfera agônica se instala como frente persuasiva das condições do decalque mimético. Como observa Costa Lima: “Contra essa certeza, hoje se contraporía a frase de Mallarmé: ‘A natureza muito raramente tem razão, a tal ponto que se poderia quase dizer que habitualmente a natureza está errada’”. (Lima, 1980, p. 80)

Falar de cenografia é falar de imagens, principalmente daquelas não dadas e daquelas que, quando dadas, guardam em si a tarefa de fazer surgir “outro” lugar. Nesse processo não identitário, mas perceptivo, anunciam-se imagens que flutuam como barcos num quadro impressionista. Rarefeitas e nebulosas, essas imagens vagam à espera de uma luz que as movimenta na condição de modestos signos: porque “o centro orgânico foi removido” (Kracauer, 2009, p. 99) da sua expressão, resta certa obliquidade dos mastros que se oferece à percepção pautada “não segundo as leis da natureza” (Ibidem), mas “segundo as leis fornecidas por um saber condicionado pela época e concernente à verdade” (Ibidem).

Ao se olhar em profundidade o palco antevê-se, a partir da imagem que investe alusivamente a uma realidade, a procura do que resta de verdade no horizonte da obra. Se estabelece um raciocínio sobre a cenografia: ao se afastar do caminho da visão clássica da *imitatio* (“imitação”), esse raciocínio toma consciência de que o imaginário pode ser ilimitado e não sujeito ao pensamento mitológico que conduz as épocas e as criações atreladas à ideia de natureza. A arte, ao se rebelar

contra a “onipotência da natureza” (Ibidem, p. 96) e contra a ideia de organismo, se aproxima do exemplo do conto de fadas de Kracauer.

Segundo o autor, a fábula ativa a mais pura razão sobre a ordem natural, pois sua estrutura e narratividade se completam ao subverter e dissolver a ideia de natural na procura da verdade como foco de aproximação da materialidade. Luiz Costa Lima, ao investigar a mimese, estabelece que “nossa imagem do mundo deixou de ser pré-orientada pela ideia de organismo” (Lima, 1980, p. 57). Dessa afirmação, o autor parte para estabelecer as pontes necessárias e conflitantes entre arte e vida, onde o poético da arte se aparta da necessidade de sublimação da realidade. Aqui, a razão subverte a si mesma por procurar não uma racionalidade, mas a razão que percebe que

O *pathos* dos tempos modernos da autêntica produção humana na arte e na técnica provém da obstinação contra a tradição metafísica da identidade entre ser e natureza, identidade cuja consequência precisa era a determinação da obra humana como imitação da natureza (Ibidem).

Essa consciência não exclui a realidade do mundo, mas a toma num processo agônico de oposição e confronto que destacam o mundo como uma espécie de base de dados onde importa o que restou dos “conteúdos significativos da realidade” (Kracauer, 2009, p. 95). E, nesse processo, opera uma tentativa de tornar a razão realizável para além da imitação, onde “o real” se mostra “um real”, referendado por uma linguagem dialógica. Ao se colocar para além da condição imitativa, a questão da representação requer também uma referência, mesmo que aquém de uma objetividade. Nesse caminho, deve-se procurar entender qual é o papel da mimese e como ela ocorre nas representações sem, contudo, desvalorizar seu potencial de mediação pela simples reduplicação de dados na obra.

O relativo na arte, enquanto fenômeno ocasionado entre o observador e a obra ou a “verdade da percepção” (Aumont, 2004, p. 153), é borrado pelo imediatismo da forma afirmada em sua exterioridade pela similitude a uma aparência que a realidade já contém. Assim entendida, a forma artística corre o risco de uma paralisia produtiva no resfriamento da reflexão. Como sugere Jacques Aumont, ao contrário, representar seria um ato denotativo que provoca uma experiência que se desdobra entre dois sujeitos: o objeto observado e o

observador, num espaço. Logo, representar não deve se fundar na analogia estrita com o objeto, mas na intersecção entre o olhar e o que se mostra. A obra será entendida como uma intermediação entre dois corpos significantes: o objeto em si e sua forma que se refaz a cada instante pela percepção que a exercita e reconstrói incessantemente numa certa temporalidade.

Dito assim, a obra é um poço, uma fonte que se derrama ante o olhar. Sua potencialidade não deve desperdiçar, mas concentrar em sua forma todos os fenômenos possíveis no contexto a que se destina. Enquanto mata a sede motivada pela curiosidade e prazer causados pela matéria de sua configuração, a obra irriga a vontade de saber e de conhecimento possíveis em seu fenômeno. A partir dessas considerações, a presença da mimese é uma operação na relação entre a obra de arte e o observador. O objeto da arte e sua relação com a exterioridade social e suas articulações, se conjugam entre as condicionantes reais em que se encontra o observador e a realidade em que a obra se dá e se constitui como linguagem.

Segundo Costa Lima (1980) a ideia de *imitatio*, derivada da mimese em Aristóteles, é produto de uma leitura enviesada. A herança dessa leitura perfaz todo um percurso binário que tortuosamente age pela ideia da semelhança sensível, cuja tendência é a aproximação do objeto de arte ao modelo. É ao contrário, porém, que a mimese deve exercer uma função mediadora frente aos dados do real: na arte, essa função remete à intensificação da diferença com a realidade. Essa consciência de mediação da mimese que opera pela diferença traz a possibilidade de se afastar de um juízo estético segundo o qual “definir as propriedades da experiência estética” (Ibidem, p. 60) bastaria para tornar o “objeto mimético o caso particular de uma lei” (Ibidem). O que Costa Lima propõe é que a experiência estética, mesmo atuando por identificação, “embora não absoluta” (Ibidem, p. 62), seja ativa e crítica em que o significante se imbuí de valor artístico “enquanto a situação histórica permitir a alocação de um significado ficcional, sendo próprio do ficcional permitir a descoberta, na alteridade [...] de uma semelhança com a cena dos valores de quem o recebe” (Ibidem).

A cenografia tributária da cena atrelada à dramaturgia se confirmou na história do teatro do Ocidente como localizadora do lugar da ação e dos meios físicos e materiais solicitados pelo texto. O dogma da regra das três unidades, o espaço do palco como templo do ilusionismo e como moldura que reduplica o real, a questão da *imitatio* advinda da mimese, a imposição de um verismo cênico e da simulação, todos se constituem como as regras e parâmetros na representação de

cunho realista. A essas imposições ela se adéqua e se desenvolve desde o advento do palco à italiana. Permeado pelo classicismo e formalismo como ideologia estética, o aristotelismo do século XVI impôs controle sobre a produção dramática através das regras de construção textual e de motivos que idealizam e conduzem à estética da bela natureza nas artes.

Costa Lima fala da subjetividade como fator que atua sobre a realidade e se reflete na arte desde a ideia de forma clássica. E impõe o modelo representativo com

espaços e áreas simbolicamente privilegiados. Em nossa cultura – se é que apenas nela – a área da linguagem é uma delas e, no seu interior, o recorte abarca o poético, assim como o museu é o recorte da área da visualidade e a sala de concerto, o recorte da área da audição. Os campos recortados, enquanto encarnações do simbólico reconhecido gozam do privilégio da separação (Ibidem, p.72).

Com essa declaração, o autor esclarece uma função relativa ao campo da linguagem poética que, no caso da cenografia ou das artes do espaço, apela não à justificação de uma condição, mas à afirmação pela diferença. A justificação seria, nesse contexto, uma via suspeita que, ao fazer uma aproximação forçada com a realidade, se alinha pela ideia de imitação. Desse modo, ela confirma uma das origens do palco como instituição totalitária. Nessa via, a arte tende a se interpor como verdade ao mundo, configurada como imagem idealizada, sublimadora ou ratificadora da realidade. Sua forma pronta e acabada é produzida somente entre o subjetivismo do autor e a obra. Retirada de um espaço de convivência, nesse processo particular ela é devolvida ao social como uma possível verdade.

A cenografia seria apenas um dos produtos desse discurso. Para pensar a cenografia contemporânea, contudo, deve-se fugir do vício de considerá-la responsável pela organização espacial e de localização, função tradicionalmente atribuída a ela. Convém, também, se afastar de sua condição de utensílio/máscara da cena, provedora de um lugar para a ação com sentido pragmático. Esse desmerecimento em ser apenas decorativa e funcional reduz seu campo de existência e atuação.

A unidade de lugar “inventada por Castelvetro e entusiasticamente apoiada por estudiosos posteriores, é uma criação do teatro de ilusão dos tempos modernos” (Mc Leish, 2000, p. 53). Já o drama grego não consistia numa sequência de construções e de



referências materiais, mas se integrava à unidade de ação e de tempo numa coesão com o material que o poeta organizava dentro da tragédia. Como se refere Benjamin ao tema do teatro grego, a unidade de tempo se aproxima de um congelamento – o do trágico – “período alargado em que os heróis emergem do mundo dos mortos” (Benjamin, 2011, p.119). Seu espaço de acontecimento, o anfiteatro, era uma arquitetura e uma cenografia amalgamados no caráter judicioso. O termo “cenário” já destaca aquela circunstância de “paragem no decurso do tempo” (Ibidem, p.120), onde a elocução e sua réplica encontram referência no lugar e num lugar a partir desse referendo.

Se a cenografia fosse considerada arte autônoma, talvez tivesse sido por Platão expulsa da *polis* por sua condição de imitação em terceiro grau, já que imita o que já está imitado pelo drama escrito e que o teatro trata de imitar num contexto dramático na cena. Considerada como impura, pois relativa à imitação em terceiro grau de algo já feito e determinado pela Natureza ou por Deus, a cenografia como outras artes, seria banida pelo prazer proporcionado, tanto quanto por trazer - segundo Platão - benefícios à *polis*. Afinal, “um artista, segundo ele, é o terceiro na fila para o trono da verdade” (Ibidem, p. 11). A arte, nessa espécie de linha platônica da progressão imitativa, pode gerar a degradação moral que será, posteriormente, contrariada por Aristóteles: para ele, há possibilidade do drama grego e das artes visuais produzirem prazer pela observação, análise e confrontação com o objeto artístico. A procura do conhecimento na arte constitui “um saber, mas um saber que não é fim em si mesmo nem sequer um conhecimento buscado em vista da ação moral (como o saber prático), mas antes em prol do objeto produzido” (Reale, 2003, p.107).

Dentre as categorias que implicam diretamente a de representação, a mimese, “o processo principal das artes” (Aristóteles, 2001, s/p), ocupa a centralidade do problema por tratar da maneira como se dá a transposição de um dado do real para o campo da arte. Para os gregos, “era uma questão menos de doutrinação moral que de imitação (seletiva) da realidade” (Ibidem). Ou ainda, de como se dá a transposição de um caractere já constituído para uma imagem a ser destinada à percepção. De acordo com Aristóteles, o instinto de imitação surge na infância: “As artes imitam as pessoas fazendo coisas” (Ibidem) e imitam também as coisas usadas pelas pessoas. As diferenças que se estabelecem entre as artes ou entre as imitações feitas por elas são “os meios de imitação, os objetos imitados e as maneiras diferentes pelas quais elas imitam as mesmas coisas” (Ibidem).

Pode-se localizar a cenografia na “Poética” de Aristóteles. Na fala sobre a terceira diferença, dos modos e maneiras de se imitar uma mesma coisa, conforme Aristóteles o autor tem duas estratégias: “1. Narração, ou inteiramente na primeira pessoa ou como faz Homero, assumindo diferentes personagens; 2. apresentar os personagens como se eles vivessem e se movessem diante de nossos olhos” (Ibidem). Como se necessita de um espaço próprio para que esses personagens atuem o “como se”, é de se supor que o lugar também se faça “como se”, o que leva a supor o cenário como lugar da verdade dentro do objetivo específico de tornar sua configuração crível. Mesmo que nenhuma edificação ocorra ou se faça necessária, se deve perguntar sobre qual é a sua verdade, a sua disposição ou a sua forma.

Considerar a mimese situando-a segundo a caracterização grega das artes não pragmáticas sugere que essas não possuem um fim em si ou não são aplicáveis como extensão utilitária: dão-se pela imitação ou recriação de algo da natureza. Conforme Aristóteles, “Algumas coisas que a natureza não sabe fazer cria-as a arte, pelo contrário, outras as imita” (Aristóteles apud Reale, 2003, p.108). As “belas artes” ocorrem operadas pela mimese de uma ação, coisa ou fenômeno, “reproduzindo ou recriando alguns aspectos da mesma, com material moldável, com cores, sons ou palavras, e cujos fins não coincidem com os da simples utilidade pragmática” (Reale, 2003, p. 108.). Logo, segundo Giovanni Reale, a mimese aristotélica não se pauta pela simples imitação dos dados do real, mas “as recria de certo modo segundo uma nova dimensão” (Ibidem). Essa dimensão inusitada da obra via verossimilhança propõe um contrato, uma convenção entre obra e espectador como possível de ser validada por este, pois a obra é vista como um organismo onde “cada uma das partes tem o seu sentido em função do todo de que é parte” (Ibidem, p. 110).

A mimese, segundo Mc Leish, “significa pôr na mente de alguém, por um ato de apresentação artística, ideias que levarão essa pessoa a associar o que está sendo apresentado à sua própria experiência prévia” (Mc Leish, 2000, p.18). Se na “Poética” a mimese é apresentada como imitação de um referente, real ou abstrato, esse entendimento oferece antes um deslocamento do real e dele o afasta na medida em que é a criação de algo (*téchnê*). O objeto artístico, pelo uso adequado (segundo Aristóteles) do “ritmo, linguagem ou melodia” (Ibidem, p.16) cria uma tensão entre as instâncias do artista da obra e do ouvinte. A imitação de ações humanas como base única e indissolúvel no drama ático é o controle necessário e eficaz para que a unidade dramática se

consERVE pulsante durante o tempo da apresentação condicionando a mimese à situação, ao enredo (*mythos*) e à fábula encenada.

Quando se relaciona modelo e objeto se parte, por tradição, do princípio de que existe certa semelhança entre o produto da arte e um referente externo, seja ele fornecido pelas relações humanas ou com as coisas. A aparência, então, muitas das vezes chega ao paroxismo de se confundir com o real que a antecedeu. A equivalência acentuada entre modelo e obra oferece tão somente uma reafirmação, que transita do reconhecimento imediato da forma à sua identificação. Na obra de arte assim considerada, o real está figurado explicitamente e de maneira tão evidente que o percurso para sua apreensão se reduz: o “verismo” imita e gera impedimentos ao cercar e, paradoxalmente, cercar a percepção de muitas certezas. A cumplicidade de uma contradição entre obra, artista e observador é enfraquecida pela identificação, por faltar à obra uma crítica ou ironia constituintes da própria forma.

Costa Lima (1980) confere à ideia de mimese dois vetores constitutivos: a semelhança e a diferença. Antes de concentrar no estudo da diferença, vale esclarecer que, para a cenografia – e para o teatro -, a questão da unidade de lugar transita entre a idealização do referente e sua representação concreta. Na chave clássica, as variações de similitude que ocorrem no intervalo entre elas tendem a se aproximar do modelo ou a dele se afastar, por contraste. Ao introduzir a ideia da diferença como vetor de complementaridade à semelhança, admite-se que a obra é moldada por variação entre as duas. A mimese pode ser localizada numa intersecção em que várias possibilidades imagéticas podem ser pensadas. A mimese constitutiva da arte é colocada em movimento pelo observador. E, na facticidade da obra, são permutados conceitos e representações de um contexto cultural e ideológico em que se cria, por ocupação espacial, uma moldura de apreensão. A obra carrega uma ideia de moldura, como passagem virtualmente estruturada pela percepção, matéria a ser analisada na sequência desse capítulo (ver subtítulo *Quadro e janela, moldura e frame*).

A cenografia se dá como parte de um contexto significante: o palco é, por tradição, seu suporte e espaço de ocorrência cujo sentido tanto se desgasta quanto se refaz a cada obra. Desgaste pelo uso acomodado de seus partidos ou renascimento, recarga de sentido sobre as convenções que o enrijecem. Mas, cada palco é ou pode ser *sui generis* em suas circunstâncias: as semelhanças - herança de um modelo hegemônico - se reproduzem, mas dentro de cada situação certas heterogeneidades ocorrem. Essas diferenças que passam pela sua

arquitetura são refletidas necessariamente na área expressiva do palco e em sua relação com a plateia.

A observação constante dessa particularidade torna as cenografias sempre únicas e fonte de diversidade. O olhar ingênuo que trata o palco como vitrine visual apresenta os cenários apenas para a observação do gosto. Muitas vezes, esse olhar rouba o palco pela reduplicação, atitude de desgaste que leva a percepção a despossuir o espaço de seu potencial dramático. Ao roubar o palco, a troca deve ser imediata, como se fosse preciso devolver em dobro o produto do roubo. A obra e sua linguagem devem conter a essência do roubo, o ato em si. Na arte, roubar é um ato de produção, um crime-linguagem onde a moldura não é concreta, mas se coloca como constituinte e atuante da obra.

Prosseguindo, o espaço ocupado pela obra se constitui como o liame entre o observador e a obra, como um terreno e suporte, como mediação que se ocupa do espacial e do temporal da percepção. De acordo com Costa Lima, a relação de passagem da obra à realidade, assim como sua recodificação pelo leitor-espectador, é atribuída à mediação da mimese que opera conferindo *status* de obra artística ao objeto visto. A qualificação desse objeto como artístico se dá pelo reconhecimento e pela aferição de significado cujo suporte é a cognição. Mais do que um recurso externo ao homem, ela é uma de suas características constituintes.

À diferença como fator de mimese se pode acrescentar a noção de “distância irônica”: “A *mimesis* cria uma distância irônica entre o que está sendo apresentado e nós, os observadores” (Mc Leish, 2000, p. 16). Essa condição causada pelo arranjo particular proposto pela obra, pelo seu *mythos* ou enredo, leva a um reconhecimento “e isso nos permite entrar na experiência em nossos próprios termos, equilibrar o sentimento subjetivo e a avaliação objetiva” (Ibidem). Nesse sentido, o conceito de *mythos* pode ser pensado em relação ao espaço cenográfico como “sequência de eventos descritos” (Ibidem, p. 36) em que a cenografia dimensiona e organiza as partes. Em sua apresentação e localização numa cadência específica, se singulariza um enunciado que equilibra dois atuantes: obra e audiência. A arte se dá nessa intersecção, acontece na confrontação entre observador e objeto gerando uma imagem que provoca reconhecimento e sentimento de prazer.

Nessa intersecção entre a obra, o espaço e seu entorno oferecem as condições para que ocorra uma ficcionalidade. Na obra, “por ser uma forma *sui generis* de comunicação” (Lima, 1980, p. 77), a ficção não é suprida de todo: permite que suas margens sejam trafegadas numa

intermediação ativa, as bases materiais sustentam a percepção e se chega a um entendimento pela rememoração constante. As figurações que provém do cotidiano, as certezas e as dúvidas, as afirmações e as negações são materiais de interatividade para possíveis superações existenciais através das trocas simbólicas. Uma imagem pode, em seu universo narrativo, estabelecer inúmeras trocas, reverberar para além da obra e ecoar no tempo e no espaço da vida. Entre o representado (do que se fala) e a representação (como se fala), esse processo temporal reconstrói incessantemente o mundo, tanto aquele mundo reduzido e destacado pela representação quanto o mundo da cotidianidade, presente e partícipe no tempo ficcional no representado. A “distância irônica”, ao operar dialeticamente a percepção, gera um reconhecimento e uma ideia de montagem, ou uma necessidade de produção.

O homem, segundo Costa Lima, é “animal simbólico” (Ibidem, p. 68). Essa premissa pode orientar qualquer sistema de representação, pois cada um deles “supõe tanto uma classificação dos seres, quanto formas de relacionamento entre os seres” (Ibidem, p. 70). A cenografia possui um papel específico dentro de um desses sistemas: o do teatro. Exercendo uma mediação espacial entre os sujeitos reais reunidos em seu espaço, atuantes e espectadores, ela promove processos identitários e críticos. A espacialidade proposta pode ser um retrato e uma afirmação de estabilidade, mesmo que momentânea, em que as trocas simbólicas ocorrem; ou, ao contrário, um recurso de colocar essas trocas em cheque. Contrariamente, num contexto simulador a representação procura pela realidade como espelho ou simulacro: a imagem cola a referência, afastando a noção aristotélica de mimese. O espaço da sua cena, o palco e por contiguidade o prédio, trazem uma referência da realidade, mas sua expressão na cena tem valor próprio e extra-histórico por estar inserido num recorte e numa moldura que se dá a ver. Como moldura, o teatro trata da simbologia do real como matéria para uma remontagem com grandeza própria e específica, cujo valor de universalidade não é “nem o valor do verdadeiro histórico nem o do verdadeiro lógico” (Reale, 2000, p. 111), mas opera com probabilidade de fingimento que permite a ocorrência da denegação.

Segundo Anne Ubersfeld, “é como se houvesse para o espectador uma zona dupla, um espaço duplo” (Ubersfeld, 2005, p.22). Nessa zona, a verossimilhança torna-se uma questão de localização e de compromisso que coloca o tema em condições de ser aceito como possível. Como objeto “não-real”, o teatro e a cenografia se tornam assunto, tema, que a denegação permite ser visto e discutido com bases reais.

A verossimilhança muitas das vezes é confundida com o termo ilusão ou “teatro de ilusão” (Ibidem, p. 23). A extrema aproximação com a realidade que o teatro naturalista propõe faz com que o nível da verossimilhança se torne um bloco compacto. Nesse teatro, a aproximação forçada com o real e as gradações que retornam ao receptor como diferenças a serem processadas se reduzem a quase zero, e “a ilusão transborda sobre a própria realidade” (Ibidem). Portanto, a verossimilhança, o verossímil ou então “certa concordância” com o que se vê não dependem exclusivamente da imitação que enquadra de maneira impositiva uma imagem e reafirma uma visão de mundo. A verossimilhança, então, pode ser vista como elemento de “distanciamento” no sentido brechtiano: como recurso que leva o espectador a ser produtivo, além da passividade.

A verossimilhança enquanto caminho perceptivo é motivo decorrente da mimese e sua presença. Segundo Ubersfeld, assim se justifica a “*imitação* dos seres e de suas ações, enquanto as leis que os regem aparecem em um distanciamento imaginário” (Ibidem, p. 22). Esse distanciamento se torna produtivo não porque o objeto cenário e sua cena é menos assemelhada ao real, mas o usa como base para uma crítica. Ou melhor, usa-o como recurso simbólico dentro de uma linguagem específica a “ver funcionarem as leis que o regem em sua realidade imperiosa” (Ibidem).

O esquecimento do palco como lugar cênico afasta o espectador e o espetáculo pelo fechamento da quarta parede no “teatro de ilusão”. Se esquecer da dialética possível do palco, o lugar cênico, em troca da cena em si que o ocupa de maneira imperiosa é ir contra sua natureza como arte: “é no ponto máximo da identificação do espectador com o espetáculo que aumenta a distância entre o espectador e o espetáculo, arrastando no revide a maior distância entre os espectadores e sua própria ação no mundo” (Ibidem, p.23). Esse é um limiar do teatro e da cena, o ponto equidistante das relações entre palco e sala.

O que interessa, nesse momento, é a aproximação entre duas representações: a poética, “como produção simbólica, da ação social, simbolicamente investida” (Lima, 1980, p. 74), e sua contrapartida como forma aberta em que se pode interceder em favor de uma ficção. A cenografia, ao oferecer um lugar simbolicamente estruturado para que o corpo atue no espaço do teatro, confirma esse simbolismo como proveniente do social, ao mesmo tempo em que espacialmente assume e manifesta a ambiguidade dessas relações. O ato de inscrição do objeto e de certa equação espacial é um ato em que a identificação foge da passividade contemplativa.

Aristóteles, quando afirma que “a alma distingue tanto pelas sensações quanto pela razão” (Rosenfeld in Gumbrecht e Rosa, 1999, p. 238) e que o intelecto deve “estar em atividade por si próprio” (Ibidem), esclarece que o ato de ver e perceber se dinamiza entre o intelecto que percebe a forma e o sentimento ou sensação que emanam desse ato. A tragédia e sua “forma própria – isto é, o sistema de relações significantes entre as figuras” (Ibidem, p.239) provocam a admiração pelo choque dos fatos, o que leva ao “efeito próprio” (Ibidem) e ao “prazer próprio” (Ibidem) com que o intelecto e a sensação realizam a relação de dinamismo e complementaridade originados na surpresa: “A sensação de choque é o corolário afetivo da atividade livre do intelecto que não é subjugado pela sensação, mas produz seu próprio afeto ao identificar diversos aspectos (virtuais) de um mesmo objeto observado.” (Ibidem).

O prazer próprio e o efeito próprio da tragédia são causados pela renovação constante do visto. Eles se apropriam continuamente do decurso temporal e da narratividade em ato. Ou, ainda, através do “sistema de fatos”, em aspectos que “não se anulam mutuamente” (Ibidem), mas se entrelaçam. O objeto tende a ser concentrado em uma série de relações significantes cuja vibração intermitente é dada às sensações e ao intelecto do observador. Da forma partem os sinais como fonte das atividades perceptivas “que repousam num ver-e-ver (a mesma coisa) diferentemente” (Ibidem).

A cenografia parte da necessidade de criação e elaboração de um objeto específico - o cenário - cujas elocuições no espaço-tempo espetacular podem ser consideradas como “surpresa de ver não um objeto concreto dado, mas diversos aspectos do mesmo objeto (a mesma ação aparecendo sob perspectivas diversas que lhe conferem um valor diferente)” (Ibidem, p. 240). Essa exploração do significante em busca da sensação aberta ao movimento da imagem se rebate cenograficamente sem distinguir-se da cena compartilhada. Mas, o objeto em si carrega esses preceitos que podem encontrar na ideia de forma própria um desvio. (Tema retomado nos capítulos seguintes dessa dissertação).

A proximidade e distância entre os corpos reunidos no espaço fazem deste um lugar de luta no contexto espetacular pelas trocas simbólicas, confirmadas, negadas ou restituídas ao uso. Essa reunião singular de confronto e percepção contém as condições do surgimento da imagem cênica como conhecimento. Essa imagem díspar produzida em conjunto parte de cada olho e corpo que, na diversidade do auditório, resgata e afirma o semelhante em suas diferenças. Cada imagem tem seu oposto e sua lembrança, restos da vida que transparecem na arte. Tudo o

que representa, representa algo e está contido em índices de realidade que atuam pela mimese em seus vários graus na representação não de um modelo afirmativo - como num empirismo voltado à comprovação científica -, mas da capacidade da arte em retornar ao mundo como virtualidade significante.

A cenografia teatral, condicionada à presença do humano, carrega o caráter intrínseco de “ser vivo” que confere a validade do espaço palco-sala em suas relações de proximidade e afastamento. O movimento de choque e de acomodação que a obra causa provoca um contínuo entre confirmações e dúvidas. Nesse contexto de incertezas, as temporalidades estabelecem pontes entre “o real” da cena e da sala, e a ver “um real” na ficção.

A percepção colocada em alerta pela cenografia confere seus índices da imagem na denegação entre a elocução verbal e a plástica, e a cenografia se coloca como presença ativa através de sua imobilidade aparente. O que ela diz? É o que se deve perguntar. O que ela diz, interessa?

Talvez ela não deva dizer, mas apenas expor-se, concentrada na representação de si mesma como forma minimamente representativa. Abre-se aqui um grande leque de possibilidades: de um barroquismo declarado pela multiplicidade imagética a um minimalismo cuja depuração formal se comporta como um “um real” em aparência. A localização como meta traz um passado já experimentado, como lembrança que não age e que não é usada como impulso para sua recodificação. Apenas localizar: eis a *imitatio* agindo tortamente a confirmar a realidade.

Ou, como afirma Costa Lima, se opondo a ela como uma estranha tautologia em que a arte se reflete em si mesma.

## 1.2 PINTURA E PERSPECTIVA

Uma imagem: duas pirâmides cujos picos se tocam. No ponto de convergência, coloca-se uma cadeira confortável. Nesse local privilegiado, o espectador é idealizado. O príncipe, representante do poder na terra, é o centro de toda a representação. Arranjo confirmado por uma sociedade que se julga em renascimento constrói para si. Ele é a medida e o motivo de uma ficção e demonstra, pela posição que ocupa, como um só portador da vontade, do discurso e da política, de e para muitos.

Os raios que se prolongam a partir do vértice das pirâmides se esparramam sobre dois lugares. Da praça e da cidade convergem



confirmações de seu poder. Da urbanidade nascente, do lugar onde a vida segue e se desenvolve os raios convergem na figura do príncipe. No ponto central desse vértice, outra pirâmide faz irradiar a partir daquele lugar de privilégio as dramaturgias possíveis: os reflexos do real em cenários, cenas e situações. Emanações passam pelo olho real e preparam o grande inventário da herança à italiana.

Com essa imagem, Duvigneau (1966) descreve o painel não só da perspectiva no teatro, mas um novo sentimento de espaço no contexto social e político do Renascimento. O novo mundo seria a passagem não só do plano ao profundo da cena, mas de uma distribuição de valores equivalentes entre os seres: divino, humano e natureza, vistos em oposição e complementaridade. De acordo com Francastel (1990) a representação pela imagem fixou o homem como centro euclidiano da cena e se afastou “da ideia de que o mundo era uma representação concreta do pensamento de Deus à ideia de que o mundo era uma realidade em si” (Francastel, 1990, p. 102).

Perspectivar, além de uma técnica, é uma manifestação, atitude que caracteriza uma leitura ampliada e distanciada do mundo: “essa tridimensionalidade da perspectiva, rompendo barreiras simbólicas, precede a derruba das muralhas medievais e um novo planejamento urbano renascentista” (Sant’Anna, 2000, p. 43). Um ponto de fuga e um rebatimento de planos, um motivo e uma referência que se equilibram entre a idealização e a realidade são os limites físicos e conceituais em que se insere uma imagem perspectivada. Nas palavras de Hocke (1986), o homem renascentista poderia ser denominado como um *Deus in terris* capaz de produzir e de se representar em harmonia com a natureza.

A noção e mais ainda a experiência comum de um novo olhar sobre o espaço, sua interpretação e representação avessa à certa topologia e coesão espacial medieval, traz a vista num processo ascendente e formador de uma civilização o fundo da cena rebatido em planos. Os “longes do mundo” nos termos de Francastel, se mostram como a paisagem a ser decifrada, como conquista e aferição frente a natureza e o mundo como mito criado por Deus. Essa maneira nova de interpretar, ver e revelar recria o espaço da representação na pintura conduz, no teatro, ao surgimento do espaço frontal à italiana, modelo de teatro interno e fechado ao exterior, materialização arquitetônica do cubo como modelo teórico à profundidade aparente.

Surgem um conceito de espaço e um modo de olhar que, a partir do século XIV evolui sob a égide da perspectiva linear. E, depois, a tentativa moderna de dissolução e desarticulação deste espaço a partir

do século XIX, notadamente na pintura, que articula um novo paradigma espacial de composição e estrutura do espaço pictórico a partir do Impressionismo. Como esclarece Francastel,

A visão cúbica [...] era antes de mais nada, uma visão distanciada do mundo. A visão moderna é uma visão dirigida para a descoberta de um segredo nos detalhes. Não se trata mais de localizar silhuetas umas em relação às outras, mas de estabelecer um nexo de reflexão direta entre um detalhe e uma sensação irradiante. Essa atitude contenta-se, logicamente, com fundos abstratos e closes; ela substitui por um espaço polivalente e incomensurável a visão habitual do homem renascentista, que era óptica e distanciada. (Francastel, 1990, p. 130)

Esta posição atribui à cenografia moderna um contexto não romântico, pela depuração formal, pelo uso da luz e da técnica na busca de um “espaço arquitetônico”, de uma imagem coesa e arbitrada pela síntese entre as linguagens que a compõem. Cenógrafos como Adolphe Appia (1862-1928) e Edward Gordon Craig (1872-1966) são precursores de uma ideia de espaço que ultrapassa a paisagem pintada e o fundo cênico. Trocar a cena sobrecarregada de utensílios por uma nova qualidade estética, estilizada e purificada na geometria da forma, reconduz a cenografia e a direção teatral a enxergarem o palco como espaço técnico e artístico voltado para a experimentação. Trocas de cenas ininterruptas, mobilidade e dinamismo, plasticidade e formalismo são preceitos que levam ao conceito de dispositivo cenográfico e a uma nova imagem cênica.

Talvez o mais fundamental seja o de uma nova ordem espacial desvinculada dos padrões hegemônicos da estrutura que conserva a profundidade como valor referencial na pintura e à reduplicação de um espaço interior burguês como predominante na cena teatral. Quando a cena se afasta do verismo naturalista, ela trata de ocupar o palco por meios não figurativos, “compor” a encenação e refundar uma visualidade atribuindo novos valores aos objetos. Essa atitude passa pela escrita de uma nova semântica visual que manifeste menos sentidos já esperados e mais a renovação do arsenal mítico da cena, mantendo vínculos entre a pintura e a cenografia, mas em certa reateatralização do espaço que tanto se insurge contra o suporte quanto o ressignifica espacialmente, dando ao olhar oportunidades para enxergar diferente.

A relação entre pintura e teatro sempre existiu - na troca de temas, de referências e de técnicas -, o que é evidente também no que tange ao espaço. As duas artes se aproximam também no uso de procedimentos do olhar e na materialidade da linha, cor, volumes e atmosfera em relação espacial. Francastel salienta que o teatro da Idade Média havia fragmentado a presença de um fundo fixo referenciado na parede ornamental de origem romana, e aponta o teatro do Renascimento como a ocasião em que essa parede volta a ser presente como anteparo da cena. O caso exemplar é o Teatro Olímpico de Vincenza, que Andrea Palladio (1509-1580) projetou em 1583, considerado um protótipo dos espaços à italiana. Nesse contexto, o palco italiano reconduz à finitude espacial ornamental como suporte de descrição do mundo. Lugar mundano da situação do homem, seu anteparo - o fundo do palco - necessitará sempre de um complemento cenográfico para o caráter ornamental dessa parede-fundo.

Ao emparedar a cena, a possibilidade pictórica da profundidade aparente se torna necessária como representação, quase como um recurso primário para apresentar o contexto da ação, com sentido de duplicidade.

A pintura cenográfica é produto do meio pictórico, de seus recursos técnicos, expressivos e operacionais. A sua efetiva aparência se baseia na tela pintada e nas linhas de fuga, sendo que o arsenal cênico que a suplementa (telões, bastidores, fundos, fugas, painéis, etc.) são adaptações e desmembramentos da tela de fundo. Segundo Francastel, os princípios da pintura a partir do século XV seriam: “fixação do olho em um ponto fixo; a duplicação redutiva, em profundidade do espaço; e a noção do caráter finito do espaço” (Francastel, 1990, p. 257). A medição e o escalonamento transferem ao plano do quadro uma composição organizada de uma narração do mundo, um tipo de raciocínio transferido para dentro do cubo da caixa cênica.

Divisão de planos, relações entre a figura e o fundo, graus de grandeza dos elementos, atmosfera e ritmo, enquadramento e profundidade como efeito, são essas algumas das propriedades. Entre o plano da tela e o volume do palco, a profundidade perspéctica é o espaço virtual onde se organiza a cena. Como recurso cenográfico e cênico ela convencionou o uso do espaço na gradação de seus planos, nas relações entre personagens, movimentação coreográfica e das cenas estratificadas a visão. O ponto central, a melhor visão ou o ponto do príncipe denotam o caráter aristocrático do teatro para o balizamento da imagem e a coordenação da relação objeto de cena-posição corporal do ator em relação às linhas e planos escalonados. Suas propriedades

perfazem um itinerário clássico e se distendem por quatro séculos, fazendo do palco italiano o lugar teatral hegemônico a cristalizar um sentido compartilhado e consensual de "cena à italiana". Essa cena depende de um ponto de foco central e da profundidade como meio. A aplicação prática dos princípios da perspectiva, o ilusionismo da cena em profundidade e a sensação de verdade que se confirma no verossímil atribuem ao palco uma espetacularização própria.

A cenografia clássica se firma através de uma produção eclética com variações tanto temático-históricas quanto formal-estilísticas que acompanham sua história. Essa cenografia se torna hegemônica e emblemática de uma "imagem cênica" que valida a afirmação de Benjamin de que o palco recebe a vocação a "certa ostentação" (Benjamin, 2011, p. 121). O destino barroco se anuncia na predestinação de ser a arte incumbida de pintar os cenários de uma cena à italiana. Como refere o autor: "Desde o Renascimento e de Vitruvius que ficara convencionalizado que o drama trágico deve ter como cenários palácios majestosos e pavilhões em jardins principescos" (Ibidem, p. 92). Na filiação ao teatro, a cenografia se firma como mandatária de sua visualidade ao mesmo tempo em que inventa as máquinas que a acionam e estabelece as coordenadas de sentido espacial e das convenções de seu uso.

A perspectiva é denominada por Vitruvius em *De Architectura* (século I d.C.) como *Scaenographia*<sup>9</sup>. Foi descrita por Sebastiano Serlio (1475-c.1544) em relação ao teatro como a "sutil arte da perspectiva", um modo representativo significativo de uma situação dramática, de seus motivos e suas ações "sobre os corpos levantados do plano" (Folena, 1977, p. 22-23). Do olho como ponto focal, um vértice ótico de linhas sobre um plano predomina na construção da representação espacial da pintura do *Quattrocento*, século em que se inicia um processo de deslocamento das relações espaciais na composição e consequente abertura visual à profundidade.

---

<sup>9</sup> "Assim tem início o *Secondo Libro da Perspectiva* de Sebastiano Serlio, que assimila o termo "cenografia" à palavra "perspectiva": "Ercole Bottrigari, por exemplo, chama "'*perspectiva*' à sistematização perspéctica do palco cênico, e '*sopraperspettiva*' o conjunto dos elementos que, colocados por cima do palco, constituem a cena[...] A operação perspéctica ('perspectiva') explica-se através de três momentos fundamentais: a *Ichonografia*, isto é, a determinação da planta perspéctica do objeto que se apresenta frontalmente ao olho; a *Ortografia*, ou seja, a representação do lado do objeto que se apresenta frontalmente ao olho; a *Scenografia*, isto é, a realização tridimensional do objeto encurtado perspetivamente" (Folena, 1977, p. 22).

Segundo Pierre Francastel (1990), a representação perspéctica foi, na pintura do *Quattrocento* italiano, um ponto de chegada das pesquisas geométricas da época: “o ponto final lógico do sistema de projeção linear das coordenadas verticais e longitudinais do espaço sobre uma superfície plana” (Ibidem, p. 35) e que seculariza um novo modo de perceber e representar o espaço. Ápice técnico de um pensamento geométrico-matemático, a perspectiva surge num contexto de afirmação humana transposta à especulação plástica. Sua ocorrência na arte dramática passa pelas artes renascentistas da pintura e da arquitetura que procuram novo procedimento para elaborar e confeccionar suas obras.

Localizar a cenografia clássica é aproximá-la do contexto da espacialidade pictórica que se firma no século XV não só fundamentada no surgimento da nova maneira de expressar e figurar os corpos, mas depositária de uma ordem material de objetos que a pintura do *Quattrocento* reordenou simbolicamente. O material do teatro medieval produzido pelas confrarias suplementa a pintura: objetos ícones ou adereços significativos desse teatro são absorvidos na pintura do período como recurso visual da composição. Próximos da leitura comum e já vivenciados por ele, esses objetos e adereços são repostos em cena pela pintura:

A pintura italiana do *Quattrocento* é feita com um “material” de objetos integrados numa “montagem” simultaneamente figurativa e teatral que serve, num segundo tempo, de modelo para a encenação, depois, também, de contexto imaginário para a visão dramática do novo homem – que não mais se contenta com fazer em seu círculo a peregrinação da vida, mas que se lança de corpo e alma na grande aventura: a descoberta dos horizontes do mundo e do coração. (Ibidem, p. 257)

Embora venha a se tornar hegemônica, a nova configuração espacial da perspectiva transita em graus variados na pintura do século XIV. De acordo com Pierre Francastel, esse período é rico de possibilidades, leituras de mundo e experimentos anteriores à afirmação de um pensamento perspético como técnica e aplicação estética corrente. O mundo da época se torna figurável: nos círculos mais esclarecidos, passou a existir a possibilidade de certa ordenação espacial e crença em

seu ponto de vista. Nasce um modo analítico que modifica a ideia de natureza e reorganiza as peças teatralmente como narração de um fato apreensível. Num contexto de passagem, o *Quattrocento* caracteriza em suas obras o “princípio de balizagem em profundidade de um espaço convencional” (Ibidem, p. 41) e de chegada a um “sistema mental de representação” (Ibidem) quando insere na imagem o objeto próximo da vida e o aproxima na pintura de uma nova ideia de espaço.

A visão do arquiteto Brunelleschi é fundamental como o primeiro momento de realização dos pressupostos perspécticos na construção da cúpula da catedral de Florença, no início do século XV. Segundo Francastel, essa obra manifesta a primeira aplicação da geometrização do espaço e de visualização concreta das suas possibilidades na feitura de uma obra: “Para Brunelleschi, o espaço deixou de ser o cubo de ar que uma abóbada encerra entre suas paredes; ele possui uma qualidade homogênea e se encontra em todo lugar, é, ao mesmo tempo continente e conteúdo, envolve e é envolvido” (Ibidem, p. 9). A cúpula se torna, pois, o exemplo a ser seguido tanto pela arquitetura quanto pela pintura, onde as relações entre as coisas díspares e sua localização escalonada em planos começam a ser articuladas a fim de conformar um novo espaço de representação: “A Idade Média tinha concebido o edifício como um invólucro; o Renascimento irá encará-lo como a materialização de um sistema aberto de planos e linhas, simultaneamente envolvente e envolvido” (Ibidem).

Esse espaço se conforma como imagem num processo que atravessa o século XV até atingir o seu ápice na normatização redutora de Alberti. A partir da publicação de seu tratado *De re aedificatoria* em 1485, Alberti usa a palavra “janela” como artifício retórico para determinar uma lógica estrita ao uso perspéctico na representação denominado, a partir de sua teorização, como “perspectiva linear”. Francastel esclarece:

Baseado em um conhecimento refletido das leis de Euclides – codificação das regras de visão operacional “normal” da humanidade o método exige que as imagens, daí em diante, se inscrevam dentro da janela de Alberti como se fosse no interior de um cubo aberto de um lado. Dentro desse cubo representativo, uma espécie de universo reduzido, reinam as leis da física e da óptica de nosso mundo. (Ibidem, p. 22)

Sem oporem-se uma visão à outra, tanto a visão de Brunelleschi quanto a de Alberti traduzem as contradições do tempo na evocação dos “longes do mundo” (Ibidem, p.37) e a normatização se ramifica em diversas leituras e aplicações pictóricas. A representação da extensão espacial no século XV faz transitar entre si duas concepções e vontades a respeito do conceito de “extensão”: a impossibilidade de reduzir o espaço infinito e a redução e duplicação matemática do espaço aberto num cubo fechado (relação escalonada dos planos). Essa última predomina como base e modelo espacial, não sem antes ser experimentada em inúmeras variações onde o fundo e o primeiro plano existem como imagem, mas sem escalas matemáticas ordenadas.

Logo, antes mesmo de se tornar norma, duas concepções pictóricas se manifestam na composição cenográfica da pintura do *Quattrocento*. De um lado, a segregação dos planos na superfície conforme “um tratamento inteiramente arbitrário e irrealista da perspectiva” (Ibidem) que seleciona os motivos e o fundo da composição; e, de outro lado, a que seleciona os motivos do tema principal e a situação, montados e inseridos “como vistas fragmentárias das partes distanciadas da paisagem” (Ibidem), como aparecem na utilização cenográfica da *veduta* como referência de paisagem inserida num vão, a abertura do plano lateral ou do fundo que secciona a composição.

É curioso constatar que a segregação do espaço, bem como a *veduta*, derivam da cenografia, ainda que não diretamente. Entretanto, a segregação dos planos é mais nova do que a *veduta*. Sabe-se, com efeito, que desde o período helenístico, o ilusionismo pictórico tinha servido para dar vida ao muro rígido da cena antiga. (Ibidem, p. 39)

O termo “cenografia” se refere, nesse contexto, à imagem arquitetural ou de localização interna ao quadro que, antes de opor a linguagem cenográfica ao teatro, agrega seus valores a ele. Como elemento composicional, dramático e de descrição de contexto da fábula, a *veduta* se torna um recurso de flexibilização da estrutura espacial e temporal da cena, tanto abrindo à visão um mundo aparte do primeiro plano quanto sugerindo um “além da cena” presente como comentário da situação.

Essa ideia de “montagem” - a composição figurada em camadas - onde a *veduta* ocorre se afasta do realismo e da ilusão premeditada. A

montagem demonstra o valor do signo pictórico apreensível em imagens com forte teor de experiência social; e do mito que, como transposição simbólica, evidencia a busca de uma retórica pictural. Nesse processo, a imagem se afasta progressivamente dos planos para evidenciar um rasgo na paisagem que se insinua por trás da massa de figuras. Desse modo, a montagem permite à observação operar “uma unidade intelectual sem introdução de nenhum padrão figurativo comum de grandeza ou de medida” (Ibidem, p. 37). As relações entre massas e volumes se equilibram numa composição onde há perspectiva e seus preceitos são experimentados. Mas, ela é inconclusa enquanto norma.

O exemplo e a referência desse incipiente pensamento moderno na cenografia é o “giottismo” em seu uso dos planos, nas relações entre objetos e na profundidade como signo e não como norma. A referência ao pintor Giotto (1267 – 1337) se deve à perspectiva ainda não ter sido implantada como técnica hegemônica e à maneira como o artista se insere nessa passagem por retomar elementos da arte anterior relendo seus predicados no presente da obra. As características destacadas se referem menos à expressão e mais à composição do que, nos quadros de Giotto, se refere à cenografia e a encenação: elementos independentes da perspectiva como norma estabelecida se aplicam na teatralidade, no sentido medieval das cenas. “Inspirada em grande parte na utilização do material da cena medieval e antiga e por formular algumas regras de envolvimento de grupos” (Ibidem, p. 20), sua pintura destaca as estruturas das mansões e as representações sacras. As soluções intermediárias - ou de épocas de transição, como na passagem do século XIII ao XIV - são momentos em que, segundo Francastel, se fundem e confrontam estilos confirmados e novas propostas técnicas e formais numa época que busca variações do profundo na tela e a norma - não respeitada ou ainda não difundida - é usada como recurso secundário. Os artistas enfrentam a contradição entre a prática e a norma: “confrontaram amplamente sua experiência pessoal com as soluções familiares às gerações anteriores” (Ibidem, p. 37).

Segundo Francastel, “O teatro, as liturgias públicas e a pintura do *Quattrocento* possuíam um fundo comum de acessórios materiais que lhes serviam de signos de reconhecimento consagrados pelo uso e igualmente familiares a todas as classes da sociedade.” (Francastel in Lima, 1980, p. 91). Nesse contexto, o espaço pictórico de Giotto constitui um ponto de chegada: na parede monumental, o uso do *tromp l'oeil*, do nicho e de aberturas atuam como ritmo contraposto à rigidez da arquitetura. O pintor reparte com artistas da época esses procedimentos cenográficos e a utilização da arquitetura como fundo da



cena medieval. As telas de Giotto articulam-se frente a uma parede cenográfica que remete a arquitetura de “lugares” e agrega tablados superpostos em camadas, uma possibilidade cênica que provém do uso urbano.

Antes do advento da perspectiva linear, a relação figura-fundo na pintura pode ser descrita como contiguidade de planos achatados ou próximos onde o espaço entre os corpos é íntimo. Tensionar suas posições em favor do drama, o pintado é compartimentado em quadros que se interligam como passagens entre figuras e cenas. O motivo central se sobrepõe ao fundo, restando a este último pouco espaço na composição: ele se torna um envoltório para destacar o motivo, criando a forma coesa do espaço interno. A cena do teatro medieval é compacta, plena de motivos e sufoca o mundo substancial, mas formalmente rica em detalhes que sugerem o mundo medieval às suas costas, como suporte e origem cênica do palco como caixa-*container* de cenas de interior. Como estruturas, as mansões e carros se apresentam ao público expostas ao olhar como quadros que encerram a situação em blocos. Seu efeito é intensificado na figura em penitência como tema enfatizado à visão. Sua arquitetura teatral é imóvel, mas dinamizada pela audiência e pelo contexto aberto de sua localização, como esclarece Bornheim:

o notável em todo o passado anterior ao advento do palco italiano é que se verificava, de algum modo, um entrelaçamento por assim dizer ativo entre o espectador e a realidade cênica; e o lugar em que se podia medir tal vinculação definia as maneiras como se instauravam os diversos estilos de arquitetura teatral (Bornheim, 1992, p. 197).

Entre a cena da tela e a cena do teatro, os motivos se intercalam e fundem. A cena do teatro é ressignificada na cena pictórica, e vice-versa. No caso de Giotto (e outros como Fra Angélico e Ucello), a cenografia está presente como elemento agregador das figuras e constituidora de um mundo a ser refeito.

Francastel observa que não existe exatamente ruptura entre as gerações e sim uso comum que não significa semelhança, mas troca de linguagem e acréscimo de sentido. Os acessórios do teatro e seus elementos cenográficos foram apropriados na pintura menos como cópia e mais como sentimento de mundo: desde a parede monumental da cena antiga - fundo cenográfico e arquitetônico - às reproduções miniaturizadas e ornamentadas da cena medieval e as decorrentes da

cena pictórica da renascença, o espaço fechado é um endereço cênico a predominar na imaginação secular. A pintura passa da cena medieval encerrada no carroção decorado para a cena em que o cubo aberto na face voltada ao espectador se confirma aos poucos. Nas obras de transição, a concentração cênica chama o olhar para o reconhecimento de um bloco narrativo, mas os objetos escolhidos são como que fragmentos na composição que podem ser lidos de modo independente, como pequenas narrativas para, a seguir, serem recompostos na totalidade da imagem. Nisso se destaca a possibilidade da cenografia se recompor e ser tributária de procedimentos pictóricos. Através de Giotto, da maneira como ele edifica o quadro como forma única em que pequenos mundos são relacionados entre si, o pintor cria outra cenografia e outro espaço que é ressignificado e ressignifica os elementos de figuração da época e os mitos anteriores.

Portanto, o elemento teatral sofre, no pictórico, uma transposição que revalida seu uso, além de fixar uma iconografia e um simbolismo: uma coluna, uma rocha e um arco são figuras que carregam um significado épico e mítico, mas sua retomada na pintura “faz entrar no mundo cristão todo o mundo da Antiguidade pagã. As obras são concebidas como reuniões de painéis figurativos carregados de significação emblemática” (Ibidem, p. 97). Como alegorias de “lugares”, elas agregam valor sógnico ao conjunto da obra. Potencializadas no presente da obra, as obras tornam-se estratégia que, com o tempo, se estende à tradição e à história teatral. Essa estratégia ganha força no Barroco como elemento recorrente da cenografia onde a ruína e o sentimento de transitoriedade da vida são mostrados no espaço cênico. O entendimento barroco sobre o espaço não se opõe à racionalidade renascentista, mas a confirma e extrapola pela via negativa que destaca o fragmento como vestígio de época.

Além disso, os fundos urbanos, ou as “vistas de arquitetura” da cenografia clássica que representam a cena cidadina ou campestre escalonada e simétrica já é fruto da perspectiva linear figurada no telão pintado. O interesse do espectador é dirigido ao ponto focal da perspectiva, aplicada inicialmente sobre uma tela escalonada, um princípio que se mantém e se desenvolve até o teatro do século XIX. A cenografia, colocada convencionalmente a meio caminho entre a boca de cena e o fundo do palco, constitui uma tela que localiza a ação e é motivo iconográfico para a cena convencional de primeiro plano. A tela evolui para uma sequência de bastidores - comuns no teatro barroco - onde “o espaço cênico era organizado como uma sucessão de zonas paralelas, entre as quais se privilegiava a do primeiro plano entendida

como abertura-moldura e introdutora no conjunto, delimitando um quadro de fundo tratado com meios francamente pictóricos” (Folena, 1977, p. 110).

Quanto às cenas trágica, cômica e satírica, elas acompanham o tema central e a situação não como cópia da realidade ou realismo direto, mas como transposição temporal de um modelo e de seus elementos significativos para o contexto presente: “Assim a arquitetura antiga ora foi utilizada como elementos, colunas, arcos, etc., cuidadosamente medidos, ora como contexto característico convencional” (Francastel, 1990, p.40). Colocar um referencial urbano próximo à realidade social não converte, porém, a cena em realismo ou imitação, mas se enquadra num contexto comum da época que virtualiza e aproxima o antigo como referente ideal de civilização. Esse procedimento não tem a ver com a reduplicação da realidade, mas com a estilização da imagem em uma fórmula que regula a representação. E, de acordo com Francastel, toda a representação pictórica se articula como signo para leitura e decodificação.

O espaço renascentista se constitui paulatinamente: a pintura inventa a arquitetura quando idealiza a paisagem urbana a surgir, mas é menos realista que projetiva. A arquitetura renascentista nascente motivada pela perspectiva se torna “focal” dentro de uma nova ideia de urbanidade que é imaginada, a princípio, pelos artistas: por exemplo, Piero Della Francesca já havia pintado *A cena cômica* (1460) que Sêrlío reescreve no século XVI como uma visão ideal da nova praça aberta e planejada. Embora se diga que, ao introduzir prédios da época dentro de um contexto idealizado na antiguidade, a cenografia busque a realidade próxima, ela o faz menos com fidelidade realista e mais como inserção do pensamento que promove uma aculturação do antigo.

O que ocorre na sequência perspéctica é uma constante separação planificada onde se organizam quadros a partir de um alongamento de linhas focadas no olho e definidas na chegada a um limite ocular, o último plano ou a linha do horizonte. Com isso, a representação ganha racionalidade representativa de infinitude no finito do quadro e no palco. Contudo, adverte Francastel, “a geometria veio fornecer meios, não para a compreensão abstrata de uma realidade teórica, mas para o arranjo de um novo material imaginário” (Ibidem, p. 42).

A perspectiva, enquanto causa técnica da ilusão de profundidade, se manifesta num contexto lógico construtivo e que organiza seus elementos, temas e situações em relações espaciais e cenicamente hierarquizadas. Em paralelo, pode-se dizer que certa temporalidade narrativa se estabelece, decorrente das relações espaciais que transferem

ao olhar uma participação contemplativa. Mas, a hegemonia de certas manifestações da arte pautada no escalonamento de planos independe do suporte: o modo de ver e interpretar o mundo, suas relações e mitologias são reconfiguradas gradualmente. Da poesia e da filosofia às artes figurativas e científicas, a natureza se explica cada vez mais pelo ponto de fuga ao infinito e se reparte entre o próximo e o longe como princípio perceptivo. A partir do *Quattrocento*, uma ideologia visual modela as maneiras de se mostrar o homem, as coisas e suas mitologias. A razão, como base teórica e operacional, propõe um modo de fazer e de interpretar o mundo em que o espaço perspectivado surge como modelar e constitutivo. Conforme Francastel:

O Renascimento acentuou o conflito entre Deus e o universo: ele foi, antes de tudo, dualista. Ele caminha no sentido da representação de um espaço figurativo de um universo onde, sob o olhar de deus, mas em harmonia com ele, homens e objetos deslocam-se segundo regras fixas. O fundamento da representação do espaço do Renascimento é a crença na realidade das leis do mundo exterior. (Ibidem, p. 131)

A visualidade contemporânea, porém, se opõe à modernidade artística que problematiza o espaço regular clássico da composição referendada no escalonamento dos planos. Sua crítica se volta, num primeiro momento, ao tema na pintura e à autonomia representativa do artista como manejador da obra. O Impressionismo é apontado como o movimento que origina esse movimento ao tematizar a realidade próxima e a natureza como motivos aliados à questão da cor e da luz, uma atitude que questiona, mas preserva algo do sentido clássico na composição. Conforme Francastel,

Esse impressionismo iniciante proporciona um novo estilo de figurar o espaço, mas não uma nova forma de vê-lo. Ele torna possível a integração de novos elementos do espaço sensível, mas não subverte o sistema figurativo, nem tampouco a distância psíquica – condição necessária [...] para o surgimento de uma nova linguagem. (Ibidem, p. 124)

Desse modo, se do movimento impressionista não surgem soluções, ele avança e passa a considerar perguntas básicas sobre a constituição de um novo espaço.

Desse embrião de novos estilos, a diluição atmosférica e as linhas construtivas encaminham o deslocamento do ponto de vista central e a “elaboração de uma nova escala de valores” pictóricos que transitam entre a realidade objetiva e as estruturas em profundidade. O processo deflagrado pelo Impressionismo se reparte na arte do final do século XIX em três categorias que, apontadas por Francastel, inserem tentativas de ultrapassar a noção do cubo como janela representativa. Entre a triangulação do espaço, o espaço imaginário e o espaço próximo, assim como das experiências de profundidade, se firmam alguns procedimentos testados ainda pelo movimento impressionista.

A abordagem da perspectiva baseada em Francastel mostra que existe menos rupturas do que se imagina com a ideia de um espaço de representação, que elas se articulam como saltos temporais que certas épocas efetuam e que as épocas de passagem, portanto, tanto afirmam quanto negam seus limites estéticos. O espaço aberto e de contingência existencial do teatro medieval (mundo finito e coeso com a imagem divina) processa passagens que levam ao espaço fechado e dialógico entre ser divino e seres humanos. Um fechamento progressivo (mundo infinito descrito em espaço fechado) leva ao século XIX, onde a representação do espaço passa do olho que vê à distância para a paisagem como elemento do humano, convertendo-se em espaço em que se enxerga o homem no detalhe, sendo o fundo mero reflexo de seu interior.

Quando a composição se rebela contra a forma centrada e a ilusão de profundidade dada como suficiente, ocorre um retorno às faces próximas e seus detalhes num contexto de equilíbrio precário. Referências como essas serão retomadas no terceiro capítulo, onde se analisa a cenografia de *Esta criança*, o que permite intuir recorrências da forma como sintomas reincidentes em contextos e situações diferentes.

### 1.3 ALEGORIA BARROCA E CENOGRAFIA NA PERSPECTIVA BENJAMINIANA

De acordo com Gerd Bornheim (1992), com o retorno da cultura clássica ocorre uma inversão de valores relativos ao espectador. Do racionalismo e normatividade da época derivam obras com destaque formal e simétrico onde “já não é mais o sujeito que encontra a sua

medida no objeto, posto que devesse dobrar-se à sua presença, e sim, o objeto é que passa a sofrer a ação do sujeito” (Bornheim, 1992, p. 196). Nesse contexto de mudança onde se observam os ecos da forma medieval – mito como promessa e transcendência - se deslocando para a maneira clássica como definitiva e coesa diante da natureza - mito como imagem simbólica - se segue na análise da contradição barroca - mito como fuga - que recorre a alegoria como escrita e expressão de maneira oposta ao simbólico.

A alegoria ao mostrar a face escondida da razão proporciona a passagem de uma imagem escondida, da alma - mito - expresso materialmente na cena que se apresenta. Enquanto meio nessa paisagem, a cenografia promove uma imersão na fabricação do extra-sensível no sensível. Nessa oposição entre o momentâneo do símbolo e a progressão do alegórico que prediz a condição de movimento se introduz o conceito que fundamenta o capítulo 2 e essa dissertação, ou seja a alegoria como técnica e escrita: expressão na linguagem ligada à ideia de artifício na cena.

A frase conclusiva de Benjamin (2011), “O deus do novo palco é o artifício” (Benjamin, 2011, p. 79) possui uma dialética que se aplica tanto à representação do mito quanto à sua configuração expressiva e técnica dentro de um contexto cênico proveniente da estrutura de linguagem do drama trágico analisada pelo autor. Nessa via se lê a afirmação de Benjamin como emblema da cenografia do barroco menos por ter galgado sua auto-suficiência como máquina representativa e mais por destravar e colocar em movimento a cena como trânsito reflexivo e lúdico da linguagem teatral. A obra *Origem do Drama Barroco Alemão* destaca inúmeras passagens em que a análise crítica dessa dramaturgia expõe a cenografia sobre o palco italiano. Recorrer à essa obra permite estabelecer vínculos necessários com o tema da dissertação: a cenografia e a sua implantação como linguagem cênica. Nessa via, se pretende apontar as conexões entre a teoria, a linguagem e a forma externalizada na cena desses pressupostos e vinculá-los ao desenvolvimento técnico do palco como meio de processar a informação textualizada.

O Barroco é uma evidência das contradições decorrentes da visão idealizante do Classicismo, cuja ideia central “a teoria da arte dos séculos XIV a XVI entende por imitação da natureza a imitação da natureza criada por Deus” (Benjamin, 2011, p. 191). A Igreja da Contra-Reforma, nas palavras de Carpeaux pelo estilo jesuítico centrou esforços na reconstrução e instalação templos, estilo que, nos países católicos, tornou-se um “sistema de civilização” (Carpeaux, 1990, p. 09-29). O teatro jesuíta é, nesse contexto, medida das inovações técnicas sobre o

palco por recorrer a um sem número de efeitos para prender a atenção do fiel, pois “Trata-se de uma arte que é muito mais da imagem do que da palavra” (Rosenfeld, 2004, p. 58). A temática religiosa se configura como modelar no sentido edificante e ornamental, se constituindo em obras plásticas devidamente organizadas. Elas criam tensão nas relações entre razão e transcendência, entre arte e religião, evidentes nas obras que se desdobram do primeiro classicismo “como uma pesada camada de estuque ornamental” (Benjamin, 2011, p. 75).

A análise benjaminiana entende que a planificação cenográfica do teatro medieval se baseava na temática religiosa. A cena correspondente buscava a comunhão como motivo; e a purgação. Se expressando através de motivos figurados do divino em sequencialidade horizontal, o movimento se encontra expresso na multidão que segue a cena em regime processual. Os quadros vivos são como figuras de uma coletânea mística posta à vista. No Barroco, a imagem do mito se reascende originada nessa iconografia: as “reverberações medievais reanimaram-se” (Ibidem, p.239). O movimento se desloca do observador para a cena como possibilidade de imagem. No palco se transpõe pela técnica a cena que expressa a magia e o sobrenatural pelo artifício. Essa ostentação cênica em que milagres e magias fabricadas rivalizam com Deus se oferece como suplemento espiritual e acaba por dar relevância à imaginação como recurso constitutivo da obra.

Depois da Contra Reforma, a visão mundana na representação é a possibilidade de alegorizar o divino pela técnica que permite a sucessão espacializada dos quadros como figuração encenada. A técnica disponível no palco se suplementa na constância dessa possibilidade. A magia como artifício só é possível de ser encenada distante do fiel: o teatro barroco se calca na premissa do ótico que pede um afastamento corporal e uma aproximação ocular - se torna alegoria em movimento - sua escrita discorre sobre o mito, o encenando dentro de uma simultaneidade. “Na alegoria há sequência de momentos, progressão: ela compreende em si o mito [...] cuja essência se exprime mais perfeitamente na progressão do poema épico” (Muricy apud Benjamin, 2009, p. 178). Movimento cênico e progressão temporal nesse caso são transferidos à encenação como fatores constitutivos da cena e a cenografia barroca inaugura uma nova época sobre a cena: ela é o meio técnico/artístico onde se manifestam aquelas prerrogativas.

Na cenografia da época, o excepcional e o insólito da cena refletem a necessidade de afirmação do sujeito no mundo e como antítese na sua opulência visual pode ser caracterizada como uma “paracenografia” se comparada à noção clássica de rigidez representativa.

Caráter que se acentua ao dispor sua imagem como ilusão aliada a pressupostos formais e estéticos onde a expressividade e a imaginação são promessas cênicas. Seguindo a via maneirista da época guiada pelo conceito de “artifício intelectual” (Hocke, 1986, p. 248) a cenografia segue a arte maneirista do século XVII onde os elementos da obra são constituídos de coisas díspares, em oposição e contraditórias; e se dão ao observador pela transposição ou transformação de elementos. Como exemplo a arte de Giuseppe Arcimboldi (1527 – 1593) figura uma imagem humana usando coisas animadas ou inanimadas na composição, suas transposições pictóricas são analisadas como “para-retórica” (Ibidem, p. 247) em que “o outro” se manifesta.

A cenografia adquire, nesse viés, a capacidade de metamorfosear a cena e de propor ao olhar um espaço para a imagem, melhor, ela desloca como máquina a imagem ao olhar do espectador. De acordo com Gustav Hocke,

A partir de 1600, o princípio muito simples de transformações posto em prática pelos “arcimboldescos” vigorou fortemente no teatro, no *ballet*, no carnaval e na moda. Em um *ballet* de Corte apresentado em Bolonha no ano de 1600 e intitulado *A montanha de Circe*, cavaleiros transformavam-se em animais e vice-versa. (Ibidem, p. 247)

Como já observara Benjamin, essas são imagens desconcertantes e em profusão do modo alegórico de ser. Sua aparição cenográfica confere sua riqueza na metamorfose constante. Como a voluta barroca que se repete na arquitetura em sequências, o entusiasmo da imagem cenográfica se intensifica pela repetição do traço e pela dispersão dos motivos no espaço do palco. Ela cresce ao infinito pela alusão temporal e pela ilusão programada ao enfatizar e ilustrar a motivação dramática; e se minituariza em detalhes, motivo da dramaturgia que é refletido na cena: “A miniaturização lúdica do real e a introdução de uma infinidade reflexiva do pensamento na finitude fechada de um espaço de destino profano” (Benjamin, 2011, p. 81).

No palco fechado onde se assiste à história encenada necessita desde sempre da suplementação técnica e de operação pra se mostrar seu movimento constante ao olhar. Logo, se estabelece uma maneira artificializada para a cena tendo como suporte técnico a maquinaria: devido a diversidade temática, de locação e de motivos, a necessidade



do efeito se confirma. A sobrevida cenográfica depende da busca de procedimentos relativos à técnica e a normatização de uso na caixa cúbica. Suporte da dramaturgia ela a reflete quando miniaturiza o mundo no palco e o expõe nessa concentração lúdica.

Oposta nesse caso à visão clássica presa à convenção na sua expressão, em que o sagrado é tornado imagem, a alegoria do século XVII, diz Benjamin, seria a “expressão da convenção” (p.186) atuada como uma promessa de redenção existencial nunca alcançada. “Expressão, por isso, da autoridade, secreta de acordo com a dignidade da sua origem [sagrada] e pública se tivermos em vista o âmbito da sua atuação e validade” (Ibidem). Nesse âmbito mundano a cena teatral e o palco levam a ver outra antinomia nesse contexto, quando a expressão depende de uma convenção rigorosa para apresentar seu produto. Técnica a serviço da magia ou ainda o divino encenado pelo artifício se torna um paradigma artístico na encenação alegórica. No afastamento de Deus como referência universal, a técnica e a visualidade da cena barroca se voltam sobre si mesmas na representação desse motivo: promessa de redenção nunca alcançada.

O conceito barroco de espaço como fluído e transitório, antes de se opor ao clássico, é mais um desdobramento de suas limitações. Aquele espaço simétrico e fixo onde a forma toma lugar como imutável e absoluta frente à realidade em cada drama, segundo Wölfflin cede lugar, no Barroco, a uma forma em dissolução. Ao procurar “reproduzir, através de meios artísticos, o efeito de sublime; ele tende para o infinito o informe, o inexaurível” (Perniola, 1997, p. 52). O parentesco entre o modo barroco e a cenografia se evidencia no contexto desse período panorâmico - conforme Walter Benjamin - não evita o maravilhoso, mas o acolhe como um último suspiro, o último recurso agregador do divino.

No século XVI, detecta Hocke (1986), a valorização da ideia individual como matriz criativa já se tornara uma tradição; de fato, desde a época medieval, pela releitura dos escritos de Platão.

Segundo Panofsky, o século XVI seculariza a “ideia” platônica, transformando-a em uma faculdade “humana”. A obra de arte é sempre produto de uma ideia do artista e não uma simples cópia da natureza. As ideias são modelos ou concepções que residem no espírito humano, ainda que elas devam ser encaradas como “reflexos” do divino (Hocke, 1986, p.74).

A Academia Platônica de Florença apoiava a posição de que “A arte pode prescindir de um modelo já feito” (Ibidem). Segundo a classificação platônica dos artistas, alguns “são os representantes da *mimetiké techné*, isto é, eles apresentam apenas as aparências do mundo material” (Ibidem) ou uma arte que imita em terceiro grau. Existem “outros, porém, (que) valorizam a ‘ideia’ em suas obras de arte” (Ibidem). Da segunda categoria, os seus defensores passam a valorizar o esforço especulativo da imaginação e a possibilidade de se materializar algo externo ou previamente localizado:

Revelar o mundo subjetivo relacionado com o absoluto metafísico, por oposição ao mundo objetivo da natureza e da matéria, às tradicionais linhas harmônicas, à ordem social e ao seu farisaísmo. (Ibidem, p. 69).

Em referência às artes visuais e sua representação, se constitui algo como um (*Zeitgeist*) espírito do tempo cuja fronteira se hibridiza entre as estéticas do classicismo e do barroco. Na medida em que se acentua a tensão entre natureza idealizada como suporte existencial, aquela natureza se mostra numa contração constante em que “o estudo da natureza ainda procura afastar-se do racional, tornando-se, porém, prisioneiro de modelos mágicos. Quanto maior se torna a segurança do sujeito, tanto mais incerta se torna a natureza, sempre repleta de coisas estranhas e de milagres” (Ibidem, p. 63). Ou de acordo com Benjamin as atitudes de não se limitar à forma como exterioridade no sentido clássico, ou melhor, “desta purificação do pictórico, por um lado, e da renúncia ao desmedido, por outro” (Benjamin, 2011, p. 175) se opõe o movimento alegórico na insurgência do movimento encenado.

Se comparada com a poesia e as artes plásticas da época, a cenografia barroca é uma “*ars inveniendi* [arte da invenção]” (Ibidem, p. 190) e o alegorês, a língua do cenógrafo “capaz de manipular soberanamente modelos. [pois] A imaginação, a faculdade criadora no sentido dos modernos, era desconhecida como medida de uma hierarquia dos espíritos” (Ibidem). Com seu hibridismo cênico entre técnica, magia e ilusão - e talvez justamente por isso -, soube transgredir em seu campo contra os doutrinamentos de certa pureza representativa. Na ambiguidade alegórica como diz Benjamin, há outra esfera onde se sintetizam a intenção teológica e a artística (Ibidem, p. 189) - e nesse ponto de chegada o barroco e seu teatro se mostram com capacidade de

“apreender na *phýsis* sensível e bela o que nela havia de não livre, de imperfeição, de fragmentário” (Ibidem, p. 188). A cena do teatro conduz o espectador nas suas “horas de ócio” (Ibidem) menos pela devoção ao motivo como no teatro medieval e nem como patamar à glorificação dos sentidos como na estética clássica. Na sua opulência visual a cena barroca decodifica as interfaces entre a história como declínio e a falta do suplemento espiritual.

A arte ocidental clássica a partir de uma visão antropocêntrica se manifesta através da imagem formalizada que procura o símbolo como objeto da perfeição: obras constituídas de gradações entre o real como referente, a localização da ação fixam a forma como definidora de um contexto - sem interpor comentário o símbolo se aproxima de uma sentença, categórico e finalista. Nessa visão a cena pode ser lida como centralizada e se repete girando sobre si idealizando a figura humana “na noção de ‘belo indivíduo’, de ‘bela alma’, dotado de uma interioridade não-contraditória” (Muricy, 2009, p. 173). Essa imagem prevalente na cena clássica busca a perfeição entre a forma e o motivo, tendo o cenário como adereço primário de uso instrumental que joga com o sentido virtual da profundidade. A imitação de um referente idealizado conduz para um reconhecimento imediato que confirma a imagem pela busca da verossimilhança como modelo perceptivo. Frente à essa condição repetitiva e recorrente, a noção de alegoria intercala uma oposição expressiva como antinomia representativa: sem ser sentenciosa, se apropria da obra como escrita e como linguagem. Na visão de um mundo transitório, a alegoria se opõe à esperança de apreensão empírica da verdade e da beleza.

O conceito benjaminiano de *Jetztzeit* (“tempo de agora”) pode ser lido como o emblema que coloca em cena de maneira crítica o mundo como alegoria. Procurando fundamentar sua tese Benjamin se refere à oposição entre a plenitude do símbolo e a alegoria que sempre surpreende e, por isso, renova a significação. Materialmente encenada e momentânea no seu aparecer, a imagem da cena barroca se atualiza ao trazer o mítico “no ‘agora’ atual: o simbólico é distorcido e torna-se alegórico” (Ibidem, p.195). O comentário de Muricy explicita essa passagem:

Comentando a tensão entre imanência e transcendência e preocupado em dotar esta de rigor em oposição à transitoriedade da primeira, Benjamin precisa: “[...] o que é barroco é a qualidade agressiva e excepcional do gesto [...]”.

Para resistir à tendência à auto-absorção, a alegoria precisa desenvolver-se de formas sempre novas e surpreendentes [...]. As alegorias envelhecem, porque sua tendência é provocar a estupefação. (Ibidem, p. 186)

A alegoria seguindo o que diz Benjamin cava um abismo frente ao sentido de obra acabada. Do simbólico como figuração do absoluto a alegoria a partir do barroco notadamente pelo drama trágico é a escrita que reconduz a experiência lúdica sobre a arte. Não existe aqui uma negação do símbolo, Benjamin mostra que a intenção de sua crítica é dialética. Entre duas visões teóricas sobre o caráter do símbolo: “caráter momentâneo, uma totalidade momentânea” (Ibidem, p. 178) que prediz o movimento e a visão oposta, que lê o símbolo “como “signo das ideias” - autárquico, compacto, sempre igual a si mesmo” (Ibidem), portanto permanente. Benjamin observa que nessa contradição se apresenta a oportunidade de colocar a temporalidade processual da alegoria como antítese:

A relação entre símbolo e alegoria pode ser fixada com a precisão de uma fórmula remetendo-a para a decisiva categoria de tempo [...] Enquanto no símbolo, com a transfiguração da decadência, o rosto transfigurado da natureza se revela fugazmente na luz da redenção, na alegoria o observador tem diante de si a *facies hippocratica* da história como paisagem primordial petrificada. A história, com tudo aquilo que desde o início tem em si de extemporâneo, de sofrimento e de malogro, ganha expressão na imagem de um rosto – melhor, de uma caveira. E se é verdade que a esta falta toda a liberdade “simbólica” da expressão, toda a harmonia clássica, tudo que é humano – apesar disso, nessa figura extrema da dependência da natureza exprime-se de forma significativa, e sob a forma do enigma, não apenas a natureza da existência humana em geral, mas também a historicidade biográfica do indivíduo. Está aqui o cerne da contemplação de tipo alegórico, da exposição barroca e mundana da história como *via crucis* do mundo: significativa, ela o é apenas nas estações da sua decadência. (Benjamin, 2011, p.176)

Alegoria como claridade e salto no abismo que ela confere - em seu comentário sobre a história assim como em sua presença na cena - as imersões possíveis (dialética entre história e natureza) em busca da significação e do sentido do homem com o mundo circundante. Se a morte é uma contingência, o trânsito da vida à obra passa pelas estações encenadas na história em sua condição de emblema alegórico da natureza. Já contendo em si um comentário, a obra não promete “uma bem-aventurança terrena nem moral das criaturas” (Ibidem, p.181), mas usa a história como emblema da expressão do tempo: “Quem vence é o rosto hirto da natureza significante, e a história fica definitivamente encerrada no adereço cênico” (Ibidem, p. 182).

O sentido temporal entre natureza e história não é, porém, prescritivo, e a alegoria não é ensinamento: “limitando-se, com um aparato teatral rico, à descrição de aparições de espíritos e apoteose de tiranos” (Ibidem, p.77), é justamente por causa disso que a escrita alegórica traz ao presente a condição humana do eterno, mas o “simbólico é distorcido e torna-se alegórico” (Ibidem, p.194). Como encenação, o trânsito da imagem decadente “da história natural” (Ibidem, p. 189) que se coloca acima da idealização arqueológica destaca cenicamente “A empena quebrada, as colunas em pedaços” (Ibidem). Esses elementos cenográficos testemunham a história quando se apresentam alegoricamente em vias de desmorrar sob o efeito da cena.

A “expressão da convenção” se apresenta pelo arcabouço de uma distante e inatingível antiguidade idealizada e se mostra como ruína, revelando a “*facies hippocratica* da história como paisagem primordial petrificada” (Benjamin, 2011, p. 176) ao mostrar sua face como na metáfora de uma caveira; alegoria enigmática e conteúdo formal da história e da existência. Como ruína de um mundo antigo o espaço cenográfico ao se manifestar alegoricamente apresenta uma imagem transitória e caduca, “porque o que ele pretende mostrar não é tanto o todo como a sua construção posta à vista” (Ibidem, p. 191). Essa imagem que se fixa na tensão da natureza pela história na cena é a da transitoriedade oposta à permanência e solidez simbólica.

De acordo com Benjamin, o teatro se afirma como o terreno de uma visualidade que amalgama em si e nos seus procedimentos imagéticos “uma natureza como eterna caducidade” (Ibidem) em que “A quintessência dessas coisas em decadência é o extremo contraste com o conceito de natureza transfigurada, próprio do primeiro Renascimento” (Ibidem). Como uma casca a imagem cênica revela a fragilidade da

existência pelo movimento na paisagem ainda idílica, mas decomposta das estruturas. É a alegoria de um mundo decaído do presente, decalcada na imagem da antiguidade como seu referente ideal em ruínas encenadas. “Com a decadência, e apenas com ela, o acontecer histórico contrai-se e entra no teatro” (Ibidem).

A cena sai de sua imobilidade e rigidez clássica presa às normas da convenção e da harmonia para se expressar pelo movimento dentro de uma imagem de artifício sem por isso se tornar prescritiva, mas comentarista de um mundo sem esperança, ao alegorizar tanto cênica quanto dramaturgicamente valores perdidos ou em dissolução da pós-Renascença. Conforme o comentário de Muricy (2009) a história é um emblema que alegoriza a natureza onde “A fisionomia rígida da natureza significativa permanece vitoriosa e de uma vez por todas a história está enclausurada no adereço cênico” (Benjamin apud Muricy, 2009, p. 180).

Carregada do sentido da finitude e perante ela a imagem cênica barroca defendia o estatuto da melancolia, ao juntar fragmentos como matéria morta os resignificou artificialmente: como aparência as ruínas cênicas se mostraram como construção frágil. A alegoria foi assim a técnica que tentou pela precariedade uma imagem que, conforme Benjamin, “fosse ainda superior, mesmo na destruição, superior à harmonia das antigas” (Benjamin, 2011, p. 190).

Pode-se situar o pensamento benjaminiano a respeito da cena barroca como metateatralidade e jogo cênico. Na cena clássica, a ideia se fixa na produção de forma como signo; em oposição, o drama barroco vê a cena como produto, como peça a ser visitada ludicamente num confronto entre esfera social e estrutura formal. No Classicismo, as produções “podem ser serenas quando a vida é grave” (Ibidem, p. 79); mas, ao contrário, no Barroco elas “podem ser lúdicas quando também a vida, perante uma intensidade orientada para o ilimitado, perdeu a sua gravidade última”. (Ibidem) No Barroco e no Romantismo, a intensidade do mito e a possibilidade de galgar a transcendência artificializa a cena. A alegoria surge como liberdade expressiva do “luto” (*Trauer*) e do “jogo” (*Spiel*) na cena ou “nas formas e nos assuntos da prática artística secular” (Ibidem). Nesse contexto, o espaço fechado do palco serve de moldura eficaz ao *Trauerspiel* encenado:

Uma prática que acentuava ostensivamente o momento lúdico do drama, e só deixou que a transcendência tivesse a sua última palavra no disfarce mundano do espetáculo dentro do

espetáculo. Nem sempre essa técnica é manifesta, apresentando-se um palco dentro do palco ou deixando que a sala seja absorvida pelo palco. Mas a instância salvífica e libertadora, para o teatro da sociedade profana, que assim se torna um teatro “romântico”, reside sempre numa mútua reflexão paradoxal entre jogo e aparência (*Schein*.)” (Ibidem)

Jogo e ludicidade como características que o artifício oferece na convenção espacial se torna expressiva pelo primeiro plano da cena e na proximidade do proscênio. Expressividade latente pela proximidade do personagem sagrado ou profano que sofre a ação. Esse gesto segundo Benjamin é “da mais pura sensorialidade” (Ibidem, p.195) porque está próximo do espectador que assiste à decadência ou martirização para que o entorno e a profundidade cenográfica se constituam como motivos alegorizados. No exemplo dado por Benjamin se configura essa proximidade entre a cena e a plateia como acontecer da história mundana, “Quando o próprio Cristo é empurrado para o plano do provisório, do cotidiano, do precário” (Ibidem).

A movimentação cênica possui desde já duas alternâncias que motivam deslocamentos: entre a ribalta como ação concentrada e a moldura “para acentuar a tensão entre imanência e transcendência” (Ibidem), acontece a fuga para o interior do palco cujo espaço distende a finitude e a cenografia se expande espacialmente e se oferece ao se mostrar como emblema da situação vista. O alegorista é aquele que “arrasta a essência dessa imagem e coloca-a diante dela sob a forma de escrita, como assinatura escrita-por-baixo” (Ibidem, p.196) como motivo e tempo para preparar a volta ao limite da moldura e se espalhar na ribalta, no cotidiano e no precário da vida. Nessa volta, a cena se abre à apoteose:

O gosto barroco da apoteose é o reflexo do seu modo específico de contemplar as coisas. Na onipotência do seu significado alegórico, elas trazem a marca do terreno, demasiado terreno. Nunca se transfiguram a partir de dentro, e daí vem a sua irradiação na ribalta da apoteose. (Ibidem, p.191)

Quando o primeiro plano do palco é mantido em tensão à espera do desfecho, o limite da ação sofre uma inflexão espacial. Se no plano

do prosccênio o fato terreno se converte na medida do homem frente à natureza, a natureza por sua vez sofre uma reviravolta realista por se encontrar próxima ao espectador. Mas não se trata da realidade empírica: a cena crua do primeiro plano é alegorizada a partir de uma figura central (histórico-mítica) rodeada de emblemas (alegorias) que personificam as variações temporais e espaciais contidas no drama. A encenação figura essas visões num equilíbrio precário, sustenta Benjamin, e na dualidade entre significação e realidade se organiza o uso do espaço do palco: “A essência do Barroco é a simultaneidade das suas ações [...] o pano intermédio permitia a alternância entre ações que se passavam à boca de cena e outras que ocupavam toda a profundidade do palco” (Ibidem).

Walter Benjamin mostra uma concepção apurada da cenografia quando localiza a necessidade da imagem cênica no drama pastoril: nos quadros mudos e nas apoteoses, os santos e mártires da cena não transcendem, eles permanecem como cenário ornamentado, como “fantasias sobre a paisagem” (Ibidem, p.91). O autor comenta:

À maneira das representações mudas do teatro jesuíta, **o cenário, por assim dizer, imiscui-se na ação**<sup>10</sup> da *Agrippina*: a imperatriz, embarcada por Nero numa nave que depois se desfaz em alto mar, graças a um mecanismo escondido, é salva, no coro, com a ajuda das sereias (Ibidem, p. 93)

Não há propriamente uma antítese entre natureza e história, mas sim motivos que se estruturam alegoricamente na imagem cênica pelo movimento pragmático das mudanças de quadro e de lugares: “o drama trágico desenrola-se no contínuo do espaço - podíamos, por isso, chamar-lhe coreográfico” (Ibidem, p. 95). A progressão temporal contínua seculariza a fábula e a “a história desloca-se para o centro da cena” (Ibidem, p. 91). A cena se faz de maneira “panorâmica” entre a paisagem (cenografia) de um passado apagado (ruínas) e a inscrição da cena pelo objeto mudo que antes de agir se apresenta como alegoria do processo onde a cenografia se reparte convencionalmente pelo palco (totalidade) para dar conta da profusão das imagens. Desse modo, a cenografia transita entre a convenção cênica da ação construtiva e a expressão dramática, cabendo à alegoria um papel fundamental na constituição de sua imagem. Sua figurabilidade (capacidade de figurar)

---

<sup>10</sup> Grifo do Autor da Dissertação.



pertence à essência do barroco, em consonância com a ostentação construtivista. Entre a imagem escrita no drama e a imagem concreta da cena ocorrem interposições, como numa corrida à forma cujo conteúdo as duas expressam.

A cena acumula: entre a variação de atos e o excesso de objetos, ela dá conta da profusão de imagens onde “Os atos não se organizam sequencialmente uns a partir dos outros, mas dispõem-se antes em terraços, uns sobre os outros” (Ibidem, p. 207). A suplementação visual que ocorre pela cenografia, Benjamin se refere a ela como a qualidade em suprir a palavra nas cenas de interlúdio, como acontecia no drama pastoril. No palco “se acumula toda uma estatutária” (Ibidem); e a alegoria corre em socorro da imaginação trazendo “com grande intensidade, a palavra evanescente de volta ao espaço cênico, para a tornar acessível” (Ibidem).

Do mesmo modo que o lado ornamental do discurso submerge o construtivo, o sentido lógico..., e se distorce em catacreses, assim também o ornamento derivado do discurso obscurece toda a estrutura do drama, sob a forma de *exemplum*, de antítese e de metáfora encenados. (Ibidem, p. 206)

Ao afastamento de Deus como referência universal, a técnica e a visualidade da cena se voltam sobre si mesmas num esforço de superação dos motivos desse afastamento na representação. A formação da linguagem do drama trágico se pauta na imagem materializada em variação espacial e animada através da maximização operacional e técnica do palco pela cenografia. A imagem cênica e cenográfica que suplementa o texto “pode perfeitamente ser vista como o desenvolvimento das necessidades contemplativas inerentes à situação teológica da época” (Ibidem, p. 77).

É dessa maneira que o palco acompanha com a forma o que se lê na dramaturgia, e opera tecnicamente o legado barroco que se observa ainda hoje nos procedimentos cenográficos. Como observa Benjamin, a dramaturgia solicita que sua estrutura linguística seja enriquecida com a imagética alegórica que a complementa e ilustra.

A partir do barroco, a cenografia ganha o pressuposto de escrita alegórica e a oportunidade de ser linguagem visual: se “todos os eventos naturais deste mundo poderiam ser o efeito ou materialização de uma ressonância [...] a escrita nada tem de instrumental, não cai durante a

leitura como escórias. É absorvida no que é lido, como ‘figura’” (Ibidem). A cenografia é o espaço da imagem, a opção do olho no lido. Em seu espaço cênico, a mutação e a metamorfose são duas das grandezas que o estilo barroco deixa de herança à cenografia e a cenotécnica atuais. No âmbito do palco italiano, ambas as expressões cumprem e repartem essa função. Entre a arte da primeira e a técnica da segunda se escreve a cena em inúmeras inflexões que se explicitam na frase benjaminiana: a respeito da alegoria, “é determinante a transposição dos dados originalmente temporais para uma simultaneidade espacial figurada” (Ibidem, p. 77).

Mas, além disso, se volta à ineficiência da linguagem: inconclusiva e partida em suas significações, a linguagem precisa constantemente se insurgir contra ela mesma a fim de superar sua ineficácia. Nesse sentido, a cena e a cenografia barroca submetem sua metamorfose e inconstância ornamental à aparência que esconde a vontade da transfiguração. “É a ideia aristotélica do maravilhoso, a expressão artística do milagre” (Ibidem, p. 253) que se manifesta, da arquitetura à cenografia teatral. O artifício sobe à cena e se manifesta como alegoria “traduzida e acentuada pelos anjos da decoração” (Ibidem, p.253).

O urdimento seria o céu e o palco o trânsito terreno? Espaço, movimento e construção posta à vista na cenografia barroca se traduzem na imagem da varanda sustentada por incontáveis estruturas: “enormes pedestais, as duplas e triplas ordens de colunas e pilastras” ornamentam e demonstram sua transitoriedade de elemento aéreo, tornando evidente “o milagre pairante em cima por meio das dificuldades de sustentação embaixo” (Ibidem, p. 253).

#### 1.4 QUADRO E JANELA, MOLDURA E *FRAME*

Costa Lima esclarece que o valor estético da obra resulta de um contrato ou acordo entre o que ela propõe e a aceitação de sua proposta pelo observador. Por esse caminho, a norma estética confirmada pela ordem social media os valores constituintes da obra, o que faz do valor estético um produto da atividade do receptor. Segundo o autor: “todo juízo analítico, por conseguinte, é passível de reconstituir a representação social de que derivou” (Lima, 1980, p.76). Nesse contexto, Lehmann (2007) trata da ideia de “molduragem” ao se referir à série de normativas que são propostas pelo teatro dramático e pelo palco italiano: sentido de enquadramento, afastamento representativo, imagem metafórica-simbólica, mundo destacado pelo efeito janela,

relação fundo-frente convencional. Contra isso, o autor opõe a diversidade de uso que o teatro contemporâneo faz dela quando, antes de se adequar à moldura, trata de “privilegiar estratégias próprias de molduragem diversificada, mediante as quais o particular é arrancado do campo unitário que a moldura constitui ao circunscrevê-lo.” (Lehmann, 2007, p.269).

Na circunscrição que confirma o teatro dramático, a ideia de moldura - entendida como limite e enquadramento da representação que regula e ao mesmo tempo é regulada pela realidade- age tanto como objeto simbólico de afastamento e aproximação de efeito quanto de confirmação de uma conveniência representativa. Estabelece, pela sua forma, volume e proporções, um “discurso pragmático” (Lima, 2008, p. 76) que, ao se abrir ao espectador, impõe ao mesmo tempo um limite de observação e um parâmetro de aferição seguro sobre a obra.

A boca de cena configura a moldura para a imagem teatral e confirma o dispositivo que se integra nesse discurso pragmático: “se põe a serviço de um tipo especial de ação, i.e., a comunicação” (Ibidem). Ela comunica uma direção à visão por delimitar o início do espaço do palco que acolhe o cenário, preservando e confirmando a ocorrência da imagem no palco interior. Através dessa distância, a boca de cena separa dois mundos. Através dela se interpõe um discurso poético, uma ficção que mediatiza sua objetividade ao aparecer pelo quadro da moldura.

Romper o paradigma de moldura não significa apenas afastar sua condição material. Principalmente, negar sua presença passa por desconsiderar seu simbolismo como quadro e divisa entre espaço ficcional e espaço receptivo, manobra para inúmeras incursões formais e conceituais que atravessaram a modernidade. A partir do século XX, várias iniciativas tentam prover o teatro de uma nova maneira de abordar e de se confrontar com suas convenções e sua linguagem que, “ao se afastar de um discurso com função pragmática promovem a troca por uma função estética” (Ibidem)<sup>11</sup>. A reação que procura rever a

---

<sup>11</sup> Mukarovsky in Lima, 1980, p. 78: “A mudança sobrevinda na relação da obra-signo com a realidade é, portanto, um reforço e um enfraquecimento, ao mesmo tempo. Aquela relação é enfraquecida no sentido de que a obra remete à realidade que representa diretamente; reforçada porquanto a obra de arte como signo adquire uma relação indireta com realidades importantes para o leitor e, através destas, com todo seu universo como complexo de valores. Assim a obra de arte adquire a faculdade de remeter a realidades totalmente diversas da que representa diretamente e a sistemas de valores distintos daquele de que ela saiu e sobre o qual foi construída.”

relação entre a imagem cênica e a realidade factual tenta reverter o quadro jogando com as imposições desse limite para restabelecer a afirmação da sua ficcionalidade perante a realidade em novas bases epistemológicas.

O que as vanguardas tentaram re-equalizar é o sentido de cena teatral - numa revisão dos motivos do uso da convenção -, e o vício representacional que se instalou no dispositivo palco. Como na pintura, o teatro não suporta mais

o dispositivo cênico, a centralização representativa, a partir do momento em que já não encarna um princípio supra-humano – divino ou monárquico -, mas a subjetividade, esse sujeito “livre” a respeito do qual Foucault lembrava que ele era apenas a consequência de uma sujeição cada vez maior.(Aumont, 2004, p.116)

A perspectiva, na necessidade do quadro como partida operacional que delimita a imagem tem condicionado essa visão histórica cujos efeitos resguardam ainda as convenções da cena, por maiores que tenham sido as tentativas de superação, sobretudo pela manutenção de um modelo arquitetônico padronizado.

A discussão sobre a moldura, concretizada na boca de cena da sala do teatro, localiza duas questões relevantes para o teatro moderno e contemporâneo: a teatralidade e a presença, como condicionantes e como condicionadas às convenções promulgadas pela tradição teatral. Na abordagem desses conceitos, pode-se questionar a teatralidade da moldura e até onde essa teatralidade se encarrega de aprisionar a imagem como um recurso totalizador da cena. Pode-se também perguntar como confrontar essa teatralidade com os pressupostos cênicos a fim de produzir-se um efeito de aproximação e de conseqüente presença cênica pelo desnivelamento das relações entre palco e plateia. A sedução pela imagem que a pintura clássica exerce, quando transferida para a cena teatral, mostra um espaço adequado à produção de ilusão do real, o espaço fechado do palco que subtrai da realidade um acontecimento numa sequência episódica.

Os aspectos observados por Jacques Aumont em relação ao objeto “quadro” na pintura são articulados em relação ao cinema com o objetivo de averiguar suas relações enquanto objetos simbólicos. Essas mesmas categorias são aqui analisadas usando-as em relação ao teatro, a nível arquitetônico e cenográfico. Aumont parte do conceito de

“cenicidade” que atribui à pintura como sendo “o jogo dos valores plásticos” (Aumont, 2004, p.109), qualidade que o autor considera inerente: ao dispor os objetos e demais elementos cênicos, a pintura propõe o uso do espaço pelo olhar, um espaço valorado por ritmos e deslocamentos. A cenicidade, portanto é observada na capacidade da cena de teatro ser como o é na pintura: ao mesmo tempo, centrífuga e centrípeta. Aceitando, com Aumont, a gradação desses efeitos tanto na pintura como no cinema, a cena teatral tanto reclama o olhar quanto faz do olho um viajante. Ao olhar a cena, o espectador ativa seu olhar “que aprecia a justa e harmoniosa relação das massas visuais” (Ibidem). Ver e perceber a narrativa cênica promove uma “abertura sobre a vista e o imaginário” (Ibidem, p.113).

O ato de ver é uma questão que transita entre o material simbólico do observador, sua capacidade de articular a linguagem do dispositivo representacional e a ficção que resulta a partir da composição. A imagem que se produz ao olhar a composição perspectivada é regulada pela percepção que (embora se assemelhe àquela que temos da realidade, pois enxergamos em profundidade) estabelece na representação uma moldura, uma passagem para a obra. Logo, ver o espaço, como explica Aumont, não se reduz apenas à racionalidade do objeto de uma pintura: na arte - e no teatro, em particular -, ver o espaço significa observar a construção de “certo número de informações visuais” (Ibidem, p.143) num tempo e contexto destacados do cotidiano. Ou melhor, a percepção se volta a uma especialização espacial. Essa transposição efetuada pelo observador cria o que Aumont chama de “espaço quinesésico”:

Dizer do espaço que ele é visto não é, com efeito, senão uma enorme facilidade de linguagem: o espaço não é um percepto, como são o movimento ou a luz; ele não é visto diretamente, e sim construído a partir de percepções visuais, como também sinestésicas e táteis. (Ibidem, p. 142)

Para refletir sobre a moldura, Jacques Aumont compara três conceitos: “quadro-objeto”, “quadro-limite” e “quadro-janela”. O operador denominado “quadro-objeto” revela um uso comum da moldura na pintura e no teatro. Limite estabelecido entre a obra propriamente dita e seu exterior, a moldura separa o objeto de arte do observador. Pelo recorte, ela estabelece uma série de valorações plásticas através do enquadramento; e pelo destaque da imagem cênica,

regula o campo visual e o tempo de exposição. Nesse contexto, a obra visa a uma existência autônoma que tende a ser finita na sua ocorrência: “O quadro-objeto é uma valorização, e, na forma clássica, um sinal de que a imagem está à venda e se destina a ser levada” (Ibidem, p. 112).

No caso do teatro, a imagem é consumida dentro de um evento social alargado, aquém e além do tempo de sua apresentação. A moldura da boca de cena, na condição de limite físico, cumpre duas funções: ela tanto emoldura a obra, conferindo-lhe *status* de imagem a ser observada, avaliada e percebida; quanto integra palco e plateia por sua condição de arquitetura similar à do quadro integrado ao ambiente, museu ou sala onde está exposto. Nessa interposição, se delimita uma relação de caráter e origem clássicos que diz respeito ao antes, ao durante e ao depois da ocorrência da obra. Entre o pragmático e o panorâmico, enquadra e configura um arranjo espacial de corpos e objetos constituídos por uma narrativa enquanto forma simbólica por excelência da representação humana pelo movimento.

Aumont denomina “quadro-limite” a obra em si, sua materialidade, o que está exposto nos seus limites físicos, do centro às suas adjacências: “Limite físico, esse quadro é também e sobretudo limite visual da imagem; ele regula suas dimensões e proporções; rege também o que chamamos de composição” (Ibidem, p.113). No teatro, isso se verifica na interposição dos elementos de cena, nas relações entre corpos, objetos e demais figuras que estão no quadro mostrado. Segundo Aumont, a pintura

faz da composição uma questão de centralização, de constituição de centros visuais na tela pintada: é a interação dinâmica, e até mesmo conflitante, desses centros entre si e também com esse centro “absoluto” que é o sujeito-espectador que cria, que é, diz Arnheim, a composição. O olho é o instrumento que aprecia a justa e harmoniosa relação das massas visuais, seu peso respectivo, seu afastamento do centro ou dos centros. E, nesse jogo o quadro limite marca o terreno. (Ibidem)

Esse estar no quadro é esmaecido no teatro, pois o não estar pressupõe cena. Ao contrário da pintura, o quadro-limite teatral se torna fluído ao atravessar entradas e saídas cenográficas; e os corpos agentes. A sua potência figurativa seria, como na pintura, evidenciada nas relações plásticas, nos pesos e nas gradações entre seus elementos. Mas, se pode agregar a isso a dinâmica própria do movimento dos elementos

e do corpo no espaço cênico; e a relação desses com o espaço do palco. A composição teatral, nesse aspecto, afasta-se da pintura para aproximar-se do cinema. O lugar teatral é movente, assim como são moventes suas relações.

O quadro-limite tende sempre a ultrapassar a barreira do quadro-objeto. Ele se destaca justamente porque conduza observação para dentro do quadro, da cena organizada e narrada pela interposição espacial contínua. No teatro, se oferece constantemente uma composição à vista. A cena da cenografia, numa visão clássica, pode ser dividida entre o cenário que se mostra como objeto e as atribuições de imagem que, no decurso temporal de sua retórica, constituem o espaço cenográfico. A cenografia “exibe seu *decorum*, sua composição simbolicamente correta: e o quadro limite é o operador desse discurso” (Ibidem), oferecendo passagens para fora da cena.

Dizer que o palco enclausura a imagem cênica seria uma inverdade: no máximo, ele enclausura a cena. Mas, a imagem que se projeta dela constantemente reenvia para o instante seguinte as lembranças e sensações experimentadas. A afirmação da existência de um quadro-limite, nesse contexto, se refere à forma: ao cenário como elemento construtivo que confirma a evidência do quadro-limite não de modo redutor, mas aberto às possibilidades do imaginário, ao fenômeno de sua presença.

Ao romper a clausura tradicional do olhar e do cenário encerrado no e pelo espaço cúbico, abre-se a arquitetura do teatro para que respire. Ela perde sua aura de ser apenas ótica. Sua invisibilidade, frequentemente cegada pela convenção cênica e pela espetacularidade, no sentido de ser uma base ou suporte de visualidades, ganha corpo ao levar o olhar a perceber sua existência justo como esse suporte. A posituação de sua nomenclatura refaz seu signo como imagem cênica, independente dos objetos sobre ele. Desses objetos, os pesos e as medidas se ajustam na imagem cênica como estruturas justapostas e significantes.

Admite-se, pois, a existência de duas entidades espaciais que se comunicam na composição cênica durante a cena. Elas constituem: o espaço cênico, entendido como o espaço que se articula na cena; e o espaço fluído, que se afasta do centro ou dos centros canônicos da representação em direção às bordas. Essas bordas cênicas são propensas a um transbordamento aos bastidores e à plateia enquanto espaços dilatados da arquitetura. Cada uma delas, material e metaforicamente, produz ficcionalidades ativas nas representações.

O terceiro articulador desse raciocínio que envolve pintura e cenografia é o “quadro-janela”, evidente já em sua denominação. O quadro-janela dá acesso à imagem, ele oferece pelo seu sentido formal ou composicional uma articulação ficcional. Aumont afirma que “Fazer uma imagem é, portanto, sempre apresentar o equivalente de certo campo – campo visual e campo fantasmático, e os dois a um só tempo indivisivelmente.” (Ibidem, p.114). A equivalência é uma operação do olhar que a metafórica “janela” mostra ao se abrir ao espectador. E que, de modo indireto – porque não se reduz à imitação absoluta-, opera com a reminiscência e com as camadas do simbólico tanto do operador da imagem quanto de seu receptor.

A cenografia contemporânea pode, então, exercer um papel mais consciente ao se comprometer com a superação espacial que exige mais da criação imagética e disponibilidade do espectador. Não figurar ou afirmar dados recorrentes do lugar da ação, mas se dar a ver sem oferecer-se de todo: desse modo a cenografia mantém a curiosidade por saber do que se trata, sem negar sua presença ela prende o olhar por ativação da curiosidade. A manutenção do interesse leva o olhar do espectador, a imagem cênica e também a dramática na ação como totalidade: a soma das ações cênicas motivadas por aquele transbordamento. Na cenografia, um operador do tipo “objeto-janela” pode conduzir a algo que se encontra atrás e através dela.

Retornando à moldura, historicamente ela serve de anteparo entre a obra e seu entorno, entre o observador e a representação. Mas, principalmente, entre a ficção contida na obra e a realidade que a observa. No classicismo, a moldura se converte num paradigma estético e ideológico. Materializada como objeto separador e delimitador do campo simbólico e imagético da pintura, ela ao mesmo tempo destaca e se integra ao seu contexto, conduzindo à leitura da obra. Ao enquadrar a obra pictórica, ela reforça o equilíbrio buscado da composição clássica e age como convenção de uma virtualidade a ser apresentada. A mediação operada regula os modos de observação propondo uma função orientadora, conforme Aumont integra e separa a obra do ambiente:

Integração, já que o enquadramento faz da tela pintada uma peça de mobiliário e de cenário que combina com os móveis, com os lambris; separação, já que ele se sobressai na parede, que ele começa a abstrair o interior da tela pintada como um mundo à parte. (Ibidem, p.116)



A separação, como condição espacial, supõe a afirmação da obra como fenômeno a ser admirado e visto dentro de um contexto estético autonomizado. Leva o observador a operar em dois níveis perceptivos, num entre espaços mediatizados em que a abstração decorre da obra estar protegida e imersa na moldura que reparte a percepção entre o mundo da obra e o contexto cultural do observador. Seu uso notório na cena teatral faz da boca de cena, ao se pensar no prédio teatral uma área simbolicamente privilegiada e lugar de relações sociais estratificadas. Seu interior, que reflete uma circunstância social, avança sobre a cena através do gosto refletido na decoração do ambiente. Segundo Aumont, o ouro – como material de ostentação do gosto - destaca a obra como produto com valor tanto comercial como simbólico, “a ponto de, em certos casos, um ser como um prolongamento, material e espiritual do outro” (Ibidem). Logo, o efeito simbólico da pátina dourada da moldura pictórica tanto afirma uma condição aristocrática quanto se manifesta na cena. As convenções impostas pela boca de cena condicionam e criam as possibilidades para que a cenografia se confirme como recurso representativo e de enquadramento imagético. Em relação ao plano, tanto na tela da pintura como na caixa cênica do teatro, ele tende a forçar a composição para o centro do quadro. Sua associação à perspectiva conduz o olhar ao ponto máximo que a profundidade fictícia pode mostrar.

Pensar a representação teatral na caixa cênica remete à posse de autonomia, ou seja, ao destaque da representação como ficção para o contexto ao qual se apresenta. Como aponta Egginton (in Duarte e Figueiredo, 1999), as relações entre os signos e as coisas são colocadas dentro de uma instituição, pintura ou teatro, que controla através da sua elocução um discurso que trabalha através do controle entre as semelhanças e as diferenças.

Reportando à análise de Costa Lima (1980) sobre a moldura, a ideia de “*frame*” (moldura) e de subjetividade clareia o entendimento não apenas sobre a representação, mas sobre os modos de mediação entre obra e observador. O autor relaciona diretamente a obra e sua produção ao tratar da questão da subjetividade e do *frame* como fator cultural de convivência: *frames*, segundo Costa Lima, são mecanismos de ajuste que atuam na inserção dos indivíduos nos diversos meios que constituem a ambiência social. Imersos na sociedade como seus agentes, nossa faculdade de distanciamento frente à realidade se torna proporcional ao nosso pertencimento a um contexto cultural. O autor denomina essas relações de “representações sociais”, originadas do social e efetuadas pelas trocas simbólicas entre os grupos de indivíduos.

As normas e convenções que se estabelecem cultural e socialmente nessas permutas constituem os inúmeros sistemas de representações sociais reguladas pelos *frames* que exercem papel de intermediação, de reconhecimento e de aceitação ou recusa entre as esferas sociais. Dentre as infinitas ordens de representação social, as áreas que tratam do simbólico adquirem caráter de privilégio. Sua produção tende a se desgarrar do contexto social imediato causando um sentimento de afastamento e de não pertencimento nas áreas do poético. Ocorre que, a partir da estética renascentista, a representação separa o mundo em duas espacialidades: a realidade da obra como um discurso imitativo subordinado a algum aspecto externo a ela, e o espaço do mundo.

Conforme William Egginton se pode atribuir a partir da presença da moldura outro discurso para a obra que evoca uma “teatralidade” nova, entendida aqui, como o modo de se relacionar ou de agir ante a obra que

baseia-se numa distinção fundamental entre espaço vivido e espaço representado, uma distinção feita naturalmente por espectadores que conheçam suas convenções, mas que era fenomenologicamente inacessível aos europeus de antes do século XVI” (Egginton in Duarte e Figueiredo, p. 324).

O homem medieval desconhecia esse anteparo, pois a obra no seu contexto citadino, social e cultural se integrava ao momento específico da vida. Sem moldura que distanciasse ou limitasse a percepção, ele se envolvia na obra como situação de representação, a ela se integrava como se a obra fizesse parte de seu cotidiano. Essa é a condição característica, por exemplo, das representações dos mistérios no espaço público que permitiam que o lugar encerrado da cidade agisse como fundo cenográfico integrado à representação. Nessa cidade-espaço cênico, o devoto acompanhava o martírio do santo de forma a integrá-lo numa *Weltanschauung* (“visão de mundo”) própria da época. Logo, se pode entender *frame* como um valor que atua no sentido existencial de agregação social e de fundamentação cultural. Como possibilidade de comunhão entre as partes, ele age dentro da diversidade comunitária através de uma série de molduras que, encadeadas, se precipitam no cotidiano. Com o uso convencional da moldura, ocorre um afastamento da obra de arte que passa a ser vista e reconhecida como tal, e menos vivida.

Seguindo nesse raciocínio, o fator subjetividade se sobressai como qualidade do homem anterior ao século XVI. Segundo Costa Lima, esse é o motivo para que o conceito de mimese seja explorado como imitação. Dentro dos parâmetros da subjetividade e da representação, a ideia de moldura se realiza e fatores como identificação e distancia tornam-se coeficientes entre a obra e a realidade, e um dos polos desse controle se orienta na arte pela doutrina do verossímil. A associação direta a um objeto existente, entendida como imitação, exerce certa coerção; e a representação calcada na doutrina da verossimilhança é a ferramenta que sustenta os valores estéticos do classicismo e do formalismo renascentistas. Segundo o autor, a verossimilhança, ao ser posta como valor estético, retrai a possibilidade de subjetivação que a mimese conjuga, ou ainda, a experiência subjetiva fica enfraquecida pela limitação perceptiva que a obra oferece. Mesmo não impedindo a expressão da subjetividade, o veto à ficcionalidade orienta o percurso tanto do discurso quanto da maneira de externá-lo. Se a produção da obra já é em si uma ação com moldura própria - resultado da vontade de retratar ou de se apropriar de um referente -, ela atua por estabelecer certas correspondências. Dentre elas, a representação materializada num objeto se estrutura na arte por dispositivos específicos de linguagem e expressão. Sua constituição é moldada por uma sequência de operações, indagações subjetivas e técnicas que atuam como molduras, passagens que regulam seu vir a ser. A existência da obra, portanto, se regula por convenções internas e externas de apreciação e percepção que se vinculam ao social.

O teatro e sua linguagem são intercalados por muitas molduras, do texto a cena são usadas de maneira evidente e continuadas, e a constituição de um espetáculo é sempre afirmada e confirmada por uma ideia de moldura, uma “mostração” de molduragem. Trata-se de, ao pensar a obra, se levar em consideração a maneira em que ela será vista. Nesse contexto a obra sempre será condicionada por uma intersecção perceptiva que relativiza a sua existência. Mesmo que a moldura em sua materialidade possa ser confrontada e colocada na berlinda, toda obra tem a necessidade de abrir um canal de comunicação um “*frame*” ao mundo. Mas essa condição de apresentação pode ser observada se analisando os limites e passagens usadas convencionalmente que se interpõem entre a obra e sua vinculação. Até que ponto a ideia de moldura ainda é um seguro afirmativo da obra frente ao observador; e em que medida essas ‘barreiras’ são usadas como confirmação, dissolução de um procedimento clássico são questões ainda debatidas, notadamente quando como no teatro o modelo de palco permanece

como um modelo cultural mesmo em teatros contemporâneos e na encenação deles.

Tornar a cena permeável e próxima apesar do modelo se torna uma questão histórica no percurso que se origina na modernidade e será sempre contemporâneo, considerando a sua importância e duração, como paradigma a ser problematizado. Na sequência uma análise do palco como suporte, moldura e parâmetro espacial conclui este capítulo.

### 1.5. SOBRE O PALCO

Tratar o palco como memória constitui o procedimento paradoxalmente não memorialista de afastá-lo de sua função tradicional e sua demarcação histórica para que seja reinvestido de sentido. Não se trata de reescrever sua história e nem de declarar sua importância na representação: o que se procura aqui é uma representatividade que, não importa a época em que tenha ocorrido, deve refazer o “original” enquanto prática e contraprova da cena. A oposição ao palco se confirma na luta que, a partir da modernidade, se move contra o paradigma do belo. Decorrente do Iluminismo, esse paradigma é condição da obra para a qual o sublime é uma meta.

O sublime - que na esteira hegeliana se compraz numa ruptura entre o objeto de arte e sua transcendência - retorna na forma da arte como um amálgama de forma e conteúdo. A cena da arte deve confirmar e se firmar sobre o pressuposto em que espaço e tempo são grandezas opostas: o primeiro confirma o segundo como caminho ao progresso e à transcendência nunca alcançada. Essa cena à qual nos acostumamos e à qual Benjamin se opõe é a da historiografia, cuja linearidade cênica reduz o passado a dado estatístico e o presente a mimese. Num contexto de dissolução, o conceito de “obra acabada” é problematizado como obra própria e transita para a observação de sua experiência *in loco*, onde a situação prevalece.

Lehmann (2007) se refere às vanguardas e ao modernismo na arte como uma divisão entre uma “estética do objeto [...] (manifestação utópica, expressão, representação)” (Lehmann, 2007, p. 68) e outra que o autor denomina “estética da atenção” (Ibidem). Entre aquela que se funda na representação expressa pelo sentido como vértice mimético se opõe uma nova, que “ênfatiza o todo complexo da arte como uma situação, uma cena na qual se trata, mais do que qualquer outra coisa, de deter-se, interromper, calar-se da trama de estrutura, que verbaliza” (Ibidem).

A cena teatral trafega em transitoriedade: sendo factual, ela surge para logo ser passado. Nisso, ela se apresenta sempre como passageira e se afasta do olhar para ser coberta pelo tempo, assim como sua cenografia. O palco permanece como depositário e se carrega da tradição que a cena produziu. A cenografia segue como memória perdida e o palco se converte em espaço de testemunho sobre ela. Dada a frequência com que se repete a mesma cena, o que se aporta ao palco são camadas do mesmo, como uma infindável repintura de suas paredes, como uma colagem do mesmo cartaz e aplicação da mesma pátina. Desse modo, as imagens roubadas pela cenografia perdem seu estatuto de originais e, na transitoriedade de sua cópia - reprodução efetivada como identidade -, se convertem em convenção especulativa.

Hoje ainda os vestígios do naturalismo surgem de forma melancólica. É com certa tristeza que se assiste à forma pedindo qualquer alegorização que as desprenda do fardo do ilusionismo vulgar. Camadas de cenografia pesam sobre a estrutura do palco a querer reproduzir o mundo como esse se apresenta. O palco se torna uma ruína de si mesmo, para de falar e suas paredes se recobrem com a cenografia. Elas como que se congelam. Nesse caso, ler seria o que dele ainda pulsa a partir do gasto da materialidade exaurida historicamente como veículo significante de representação. A cenografia, como beneficiária direta, predomina como imagem colada à estrutura definidora do contexto imagético do palco. Essa posse reduz à passividade o suporte cênico, raptado pela fugacidade e pela técnica.

Grandes obras e efeitos maravilhosos não salvam o palco como lugar das máscaras cênicas que frustram pela ostentação. Como suporte plástico, o palco se transforma pela manutenção e desenvolvimento de seus recursos técnicos exigidos pela cenografia da máquina, do efeito e da ilusão; e pela cenografia da subjetividade e da lógica. Entre a causalidade do efeito esperado e do fim triunfante, sua significação tratou da reprodução dos efeitos do mundo com maestria e competência e se confundiu com a cenografia. A apropriação ocasional se manteve como a pedra que a crítica saudou como preciosa, da cenografia e de sua confirmação reabilitada pela competição do estilo e da forma apurada, perpetuada na convenção. Nesse processo ela brilhou, mas desaparece como fogo de artifício. É fútil e brilhante como as coroas de papelão que ela confecciona para coroar o poder e demonstrar a pobreza com propriedade de antiquário. Não se pretende exaltar ou negar valores de referência e obras históricas, mas perguntar sobre suas maneiras e sua utilidade, hoje.

A leitura e a escrita cênica de obras originais ou cópias, ambas levam ao incômodo. A primeira será incômoda se a exigência de originalidade for um fardo ou missão redentora, mas causará prazer e alguns frutos na sua emergência. A segunda, ao prestar satisfação e honrar a muitos, traz o incômodo da recompensa, pela mesma razão. Como ler o palco se seu passado rico se inflama perante os olhos como o sol a pino e exhibe todos os seus trajes numa sequência de sentidos fabricados que emudece e pouco provoca. A maravilha de seu limiar, a visão cênica ou a da luz que possa surgir como um raio em direção a beleza são imagens mitificadas no imaginário do palco. A pasmada visão de um prédio neoclássico cuja fachada ostenta brasões e musas como redentoras do gênio se torna a imagem que comporta essas perguntas desde o final do desencanto romântico e da última empreitada verista do naturalismo. O prédio que imita do clássico as linhas, se transmuta no palco em simulacro da arquitetura que a cenografia como tarefa se compraz em fazer.

Traduzir de forma literal em cena os partidos e as metáforas contidas no palco seria satisfazer a carga dramática incrustada em sua materialidade. Mas ler no sentido estrito de resgatar ao presente da cena o que ele guarda como essencial ultrapassa a intenção da outra quando se manifesta a ironia alegórica: se lido apressadamente como “espaço teatral”, o resgate de uma memória a ser representada torna a cenografia viciada em funções. Na simplicidade enganosa da palavra palco se denota a função representativa e se esconde o resto da tradição juntamente com palavras como drama, personagem, plano e profundidade.

Entre produzir a profundo e traduzir o espaço como possível de profundidade se refaz um itinerário cênico de leitura que ultrapassa os dados e as medidas. Esse pormenor que não é técnico concentra um significado que destaca a noção de profundidade da ideia cartesiana: se estabelece, então, um espaço que, embora seja herança daquele pensamento, hoje sofre as mutações que decorrem da caducidade de seu uso. Nesse sentido, o palco italiano sobrevive como resto de um palco - ruína edificada -, mas também como alegoria contemplativa de seu passado glorioso e um tanto vazio como cópia de um modelo que a leitura e a escrita devem renovar.

Considerar o palco um sobrevivente. Olhar os restos de sua imagem como despojos materiais de uma colisão. Nossas ruínas (no sentido de Benjamin) são as de um passado recente, contrárias a do homem do barroco que as resgatava da antiguidade clássica como referencial para sua condição transitória. No palco de hoje resta a

“empena quebrada, as colunas em pedaços” (Benjamin, 2011, p. 188), como testemunho topológico e falsa expressão da totalidade. A ruína ironizada do palco italiano sobrevive nessa tensão entre a cópia e identidade, simulação e simulacro, espaço e tempo:

Quando, no drama trágico, a história migra para o cenário da ação fá-lo sob a forma da escrita. A palavra “história” está gravada no rosto da natureza com os caracteres da transitoriedade. A fisionomia alegórica da história natural, que o drama trágico coloca em cena, está realmente presente sob a forma de ruínas. (Benjamin, 2011, p.189)

Mas, o que resta do palco é motivo suficiente de uma sobrevivência, através dos escombros e das suas paredes, se revive aquilo que “tem a função de testemunhar o milagre da sobrevivência do edifício em si às mais elementares forças da destruição” (Ibidem). “Re-vida” materializada, por exemplo, na atitude de Lina Bo Bardi em relação ao Teatro Oficina que indica essa posição quando “descascou inteiramente os revestimentos do teatro para a encenação de ‘Na Selva das Cidades’, em 1969” (Lima apud Katz, 1999, p.34), atitude cenográfica que independe da cenografia que a precedeu. O trabalho de colar as partes se reparte entre seus usuários e cabe aqui à cenografia perguntar: “O que resta do palco além das suas paredes?” Resta tudo e nada, porque tudo e nada sempre estão por fazer. Se o palco vir a se mostrar nesse escombro “como a parede de alvenaria num edifício a que caiu o reboco” (Benjamin, 2011, p. 191) e, nessa condição original e ainda possível, mostrar a cena e o corpo como motivos principais, evidenciará uma reinauguração.

Nessa condição, e no aqui e agora da cena, o palco se apresenta frágil, documental e no limiar do presente, como o rosto da caveira do barroco alemão: cênico, ele diz de si mesmo o possível de ser dito em sua condição de ossos. A experiência nele assume os pressupostos da incompletude que o vazio dos olhos da caveira expressa, lacuna a preencher e pensar em suspensão. O espaço, ao se tornar tempo de experiência, se afasta do paradigma descritivo e se abre aos sentidos “como um campo de forças aberto” (Lehmann, 2007, p. 69). O palco e a cenografia não-dramática, em dialética com sua própria situação, torna esse campo no local da imagem num contexto que se oferece em improbabilidade porque foge da figuração estrita. O texto, que antes era

o sujeito canônico a especializar, é problematizado, cede lugar à encenação e à autonomia textual num processo de emancipação que retrocede na afirmação da pluralidade constitutiva da cena contemporânea.

O espaço cênico latente busca no movimento cenográfico, em sua “composição”, os momentos precisos em que realocar suas peças através e em relação à cena, ao palco e ao espectador. Se o palco é cênico nesse sentido estrito, a matéria que nutre a cenografia é concreta, é corpo que tende ao movimento e a expressar estados dos vestígios de sua alma arquitetônica. Suas qualidades emanam de seus próprios restos e, das ruínas do palco, resta a cena que historicamente carrega uma tradição dura. Essa cena se esforça constantemente para descongelar as paredes do palco, parede cega se não for lida atentamente nessa espécie de palimpsesto cenográfico; e incapaz de falar se não for despida de seu ornamento: aquele “brilho que transfigura” (Benjamin, 2011, p. 191) e que, antes, havia configurado sua idealização estética. A dureza se apega ao espaço com a propriedade do sobrepalco que quer fazer desaparecer o hegemônico.

Ler o palco como caixa cênica e *container* de possibilidades cenográficas é uma via necessária que por si só não se basta: se a imagem não permitir um ingresso tanto interno quanto externo à cena sempre estará repetindo o já feito e confirmado como forma. Se a cenografia se comporta como escrita primária, refazer o itinerário textual se repete como fórmula descritiva que se atém à narração simples do lugar da ação.

Escrever a cena é ler o que se apresenta como possibilidade de articulação na especificidade cênica. Essa leitura se reparte por três espaços distintos que se confrontam: o palco, a cena e a situação se espessam e se graduam nos contextos das temporalidades próprias de cada um. Menos um sentimento e mais uma atitude, a espacialidade cenográfica se constrói no limiar inconstante desses espaços-tempos.

Um dos limiares de Benjamin é o despertar, onde ainda o sonho habita como imagem em plenitude na qual se tenta apreender essa imagem a fim de resgatá-la ao presente da vigília. Esse limiar nasce como uma cifra e mensagem a ser posta em experiência. Outro limiar é o da memória involuntária, que Benjamin articula a partir de Proust como a capacidade de lembrar sem nunca ter esquecido, porque a lembrança está no limiar do olhar atento, um local onde mora a imagem. A orquestra do palco funciona como uma memória distante que se encontra no olhar e no tempo, assim como o proscênio está no presente do palco à espera que se crie uma possibilidade de passagem.



Desde Bertolt Brecht (1898-1956), o espaço da ribalta é posto no dever de legitimar a plateia como espaço de alteridade. Caspar Neher (1897-1962), o cenógrafo do teatro épico, sempre buscou essa relação: se esforçou em redirecionar o entendimento da cenografia e o papel do cenógrafo em seu contexto criativo para um afastamento da atitude meramente figurativa e decorativa. Autodenominando-se “construtor de cenas”, Neher propõe uma aproximação com a encenação. O termo alemão *Bühnenbild* (“cenografia”) carrega, a seu ver, um anacronismo cuja função se desgastou entre os termos *Bühne* (“palco”) e *bild* (“imagem”), tanto por vício representativo - que remonta aos interiores e gabinetes formais da cenografia dramática -, quanto pela ostentação decorativa secular provinda do sentido operístico. Na literalidade da cena, as faixas e imagens projetadas, assim como os cartazes, são recursos que se interpõem como anúncios e comentários da cena, do palco e dos arranjos cênicos que atuam juntos. Como gesto brechtiano, a cenografia constrói a cena *pari passu* com a encenação: observa o mínimo e o converte em espaço: corpo e espaço, eis a cena do objeto mínimo. Ao projetar a imagem do cenário no contexto da ação, Neher o mostra ampliado, como o mais puro barroquismo: “O “instante” místico transforma-se no “agora” atual: o simbólico é distorcido e torna-se alegórico” (Benjamin, 2001, p.195) Ao tomar o palco como área material e sígnica, ele acentua “a tensão entre imanência e transcendência, mas também para investir esta última do máximo de austeridade, exclusividade e implacabilidade” (Ibidem) em que o prosclênio se coloca como intersecção e limiar.

Escrita que se lê como imagem necessária e de constante procura, a cenografia decorre das frentes que o teatro prefigurou como oposição à espacialidade mimética. As entradas em direção à área pública do espaço teatral tanto são palco, no sentido estrito de áreas de acesso, como são limiares da encenação. Flávio Império, na cenografia de *Roda Viva* (1968), invadiu a plateia com uma rampa, lançando a provocação: “no espetáculo a mistificação da era tecnológica e seu caráter invasivo eram traduzidos” (Lima in Katz, 1999, p.33) ao espectador como seu endereço direto e corporificado.

No sentido espacial, onde se encontra a pulsação? Entre a situação encenada e sua apresentação, o caminho para esse limiar é uma atribuição que a cenografia reparte com toda a cena e, fora dela, procura pelo olhar do outro. O palco explodido faz da caixa cênica uma promessa, e não imposição, do vir-a-ser imagem. Se a promessa da cenografia se dirige ao que não se vê, isso não tem a ver com imaterialidade do cenário (de resto, impossível, por causa da presença

do corpo e do palco), mas com a materialidade enquanto vivente. Mesmo sem paredes e objetos, o espaço é cena enquanto corpo em luta constante entre aparecer e desaparecer perante o olhar.

O cenógrafo brasileiro Luiz Carlos Mendes Ripper dá prioridade ao palco em que a cenotécnica aparente deflagra o recurso técnico e a estrutura construtiva como cifra cênica e se anexa à materialidade do palco. Ele procura o limiar entre cena e arquitetura: “o cenógrafo carioca migrou da arquitetura para a cenografia e teve como preocupação constante a relação entre o palco e a totalidade do edifício” (Lima in Katz, 1999, p.31). Exemplar disso foi sua intervenção no prédio do Teatro Ipanema, no Rio de Janeiro em 1970, “para abrigar encenações processuais, com plateias se confrontando e um urdimento central atravessando perpendicularmente o edifício” (Ibidem, p.34).

Contrário ao isolamento da máscara, da imposição do palco e da arcaica ideia de harmonia cênica, Ripper mostra que o ser cenário e seu estar cenográfico são um só, divididos na experiência renovada da cena. Isso se torna cenografia num palco signficante que se pronuncia em sua ressignificação numa tendência ao desaparecimento e operando uma dialética permanente entre a paisagem que a cena implanta e as imagens que essa paisagem implantada gera.

Caixa vazia, cênica, o palco pode ser *container* de possibilidades da imagem. Pede para fazer valer o pressuposto simbólico no cenário, um símbolo que pede para ser alegoria cujo comentário se encontra num limiar não demarcado: como emblema. Do contrário, há o fácil ao cenário da sinceridade aparente, um erro que se converte num retrocesso à crise do palco italiano e seu reconstruir se confunde com restauração de ruínas. O que se esconde na aparente fragilidade da condição histórica do palco à italiana é a sugestão do veludo como marca da interioridade e de conforto, da limpeza como estojo de objetos finos a do aveludado burguês, do objeto fetiche que remete ao acúmulo e à proliferação de adereços. Como adverte Benjamin, os despojos que se guardam nele são os troféus dos vencedores. Essa é a condição a ser negada.

A constelação cenográfica que se espera é tudo, menos a do brilho fácil. Menos decorativa: desenhada nos moldes da moda transgressora (e não replicante), arquitetônica e de formalismo puro que exploda o gabinete burguês, realista e expressiva sem ser cópia do real. A cenografia desejada tanto localiza quanto interfere na percepção, tanto coloca atores e plateia em comunhão quanto desloca seus interesses e os reúne novamente através do objeto-fragmento. Escrita que abre fendas, a cenografia se desloca e se afasta da forma do discurso totalitário ao

suspender a relação entre forma e conteúdo, objetividade e subjetividade. Ela confronta as relações contrapostas entre o objeto cênico e o lugar em que elas se mostram: o palco.

Constelação cenográfica não seria alinhar estrelas, mas delas não esperar brilho algum que não contenha energia suficiente para suspender o tempo do progredir independente da imagem e seu espaço manifesto nos ecos da materialidade, provenientes da profundidade retórica que articula ideias movediças e realização. A superfície da cena, pois, é a aparência do que foi lutado no processo de sua produção, do que transita entre a variação infinita de imagens. Sua decorrência enquanto objeto-cenário concretiza como signo e significa em jogo menos o que ela tem a apresentar e mais o que se faz com ela. A escrita cenográfica escuta atentamente o fluxo entre ideia e produção. Seu caminho se bifurca em variações entre objeto-cenário e palco.

O cenógrafo brasileiro Santa Rosa, considerado precursor da moderna cenografia brasileira, escreve em 1952<sup>12</sup>: “a estrutura física do teatro pode exaltar a estrutura intelectual do drama” (Santa Rosa apud Barsante, 1982, p. 121). Essa afirmação de princípio, ele a aplica em suas cenografias para fazer com que os planos e contra planos de seus projetos se reportem aos espaços do palco que a sustenta. No exemplo emblemático de *Vestido de Noiva* (1943) – encenação famosa de texto de Nelson Rodrigues com direção de Ziembinsky -, ao lançar mão de procedimentos construtivistas advindos da Bauhaus, o cenógrafo Santa Rosa materializa uma solução de ponta na cenografia brasileira. Na relação de diálogo com o palco, a cenografia em dois planos ligados por rampas de acesso se reparte na espacialidade entre a realidade, a imaginação e a memória. Sua estrutura não é instalada à revelia da arquitetura do palco, mas como imagem que o amplifica e partilha seu espaço. O palco é reafirmado como local de memória onde vida real, morte e lembrança se complementam. O objeto-cenário é, nesse contexto, realçado como elemento de mediação entre o palco e seu contexto de moldura usado com valor de exposição. O que importa é que se retorna ao palco como realidade aberta ao lugar da cena e espaço de interlocução com o objeto-cenário. Essa atitude solicita a atitude reflexiva do cenógrafo e permite uma dialética de palco em que ele se comporta como suporte dinâmico e afirma sua especificidade teatral de intervenção cenográfica. O de Santa Rosa se mostra o denominador comum da espacialidade cenográfica: nele, se materializa o tempo em

---

<sup>12</sup> Em texto de sua autoria intitulado *Contribuição da Cenografia ao Teatro Moderno*, a partir de seu diálogo com a obra de Adolphe Appia.

ponto equidistante entre a ficção do gesto e o gesto da cena. Santa Rosa deixa a lição da cenografia que se compromete espacialmente com determinar um espaço funcional sem impor um sentido de ocupação, de descrição ou de reduplicação. Essa cenografia tende a ser dramaturgia em que importa tanto o valor estético quanto o ético: ao deixar respirar o vazio do palco, ela encena a tríade espaço cenográfico-arquitetura-situação.

Quando “A modificação da situação da plateia e a discussão do edifício como área representacional torna-se imperativa” (Lima in Katz, 1999, p.34), os espaços teatrais contemporâneos buscam seu intercâmbio com o espaço cênico que inclui o espectador e se materializa em variadas articulações que a situação teatral possa criar. O palco - como lugar destacado, escolhido, equipado e dimensionado – é um lugar próprio, específico e dotado de espacialização e temporalidade. Mas, seu espaço pode dar fluxo às fendas da encenação contemporânea?

O prédio teatral, o palco e a sala se constituem em paradigmas da questão do “velho palco” como emblema de historicidade, um espaço a ser escutado em sua dimensão cúbica cuja geometria estável conserva as armadilhas e as riquezas que fizeram sua fama. Como biblioteca, ele armazena um inventário a ser reprocessado; como museu, ele expõe suas virtudes de uso e de convenções. Entre as duas condições, a cenografia transita sua riqueza, mas também sua ruína que se expande em leque de visualidades: uma miríade de descobertas técnicas e formais se acumula em sua memória cênica. Esse lugar intermédio entre imagem teatral, suporte e moldura, convenção espacial e depositário dramático, pede atenção crítica a fim de ultrapassar suas coordenadas espaciais de uso comum da encenação na direção de um salto reflexivo no entendimento e animação de suas potencialidades.

Cada palco é único, contra todas as generalizações já pensadas e a homogeneização de sua morfologia: ela é cambiante e transitória, historicamente fragilizada pela incumbência danosa de *topos* de simulacros representativos. Em via negativa, a cenografia e a encenação contemporânea tornaram-se conscientes da coesão espacial e teatral imanescentes, mas não condicionantes desse lugar onde cada cenografia e encenação se repetem como únicas, mesmo não sendo novas, se esse pressuposto for reavaliado a cada montagem teatral.

Quando o chão será pisado de maneira efêmera na apresentação se torna sempre “um outro”, o piso do palco é a única base que permite que um novo chão aconteça. Chão como base: objeto material, piso e espaço voltado ao corpo. A imagem binária “chão-piso” supõe a dialética primária entre materialidade significante e processualidade a

escavar no espaço cênico vazio, dialética entre o que já está dado, o chão do palco, e a fugaz imagética dos pisos da cena e da cenografia. Dois pisos e a mesma medida, entre o que se instala sobre ele e ele mesmo, como depositário do instalado. Nesse ato dialógico, o chão olha o cenário, e este se esforçará em ser mais do que mera ocupação. Chão do piso do palco, espaço do palco, profundidade e altura do palco, essas são as dimensões da sua dignidade.

Na dialética entre dois espaços, um já dado e outro instalado, renovam-se interesses polares que transitam do travestimento à encarnação de cada cenário em cada palco. Cada nova ocupação tende a ser “inaugural” de um espaço único, o primeiro daquela apresentação. A ostentação cenográfica entrega sua materialidade à materialidade que a sustenta, acompanhada de uma constante tensão espacial, estiramento, abertura e deslocamentos de paredes concretas, reais, ficcionais, todas teatrais ao permitir qualquer acesso, mesmo que mínimo, ao jogo cênico. A cenografia contemporânea tenta dialogar com o palco à italiana num ambiente de confronto entre arte, técnica e convenção. Se o sentido de invólucro é incontornável por causa da arquitetura que permanece rígida e fechada, a cena é incumbida de romper os limites. A cenografia e sua cena são um meio e não um fim: sua relação com seu objeto não o trai, mas reafirma o espaço do palco como significante operacional em crise.



## Capítulo 2

### PAREDE, ALEGORIA E MOVIMENTO

*“Nenhum momento pode saber o que trará o próximo.”*

*Walter Benjamin, O Caráter Destrutivo.*

Esse capítulo analisa a cenografia do espetáculo *Vida* partindo do conceito de “alegoria” (como discutido no primeiro capítulo). A cenografia teatral, na condição de imagem dialetizada, apresenta a propriedade espacial de dizer além e adiante do que mostra enquanto cenários, afastando-se do espaço de representação enquanto lugar da ação. Para falar de seu tempo e ao seu tempo, o presente, a cenografia enquanto imagem cênica reconstitui objetos roubados do real e reordenados num trânsito que remete à percepção e à reflexão do e no momento cênico. O conceito de “alegoria” se constitui como ferramenta a animar o jogo do movimento manifesto no espaço.

No contexto da cena, a propriedade alegórica a dilata como corpo-objeto significante e agônico. O *ágon* referenda o jogo aberto pela tensão produzida no espaço-palco tradicional pela presença de uma cenografia contemporânea. A política do espaço, sob a crítica alegórica da razão, torna-se símbolo e emblema cênico em caducidade. Trazer à luz a historicidade sob a ótica alegórica é menos uma aposta nos predicados do espaço cênico idealizado do que uma reflexão feita no presente sobre a reconfiguração espacial da obra. Pela via crítica, a aproximação ótica e o distanciamento crítico polarizam o pensamento sobre a cenografia contemporânea como lugar a ser compartilhado em intensidade pelo comum.

Esse é o percurso da cenografia do espetáculo teatral *Vida*. A proposta cenográfica desta encenação se assume como dialética ao configurar-se como comentário ironizado dos sedimentos representativos do teatro. A condensação da crítica na cenografia cria camadas de leitura expostas como temporalidade sem hierarquia e espacialidade sem intenção totalitária. O palco permanece vivo como citação negativada. A análise teórica deste capítulo busca o eco dos conceitos discutidos no primeiro capítulo e mantém a alegoria como centro irradiador. Destaca a cena enquanto construção do jogo entre dramaturgia e objeto-cenário. Confiar nas imagens: esse é o fundamento da tentativa de dar sentidos ao espaço em que a alegoria produz o espaço existente entre a escrita e a fala que constituem, enfim, a própria imagem.

Imagem 1 - Cenário do espetáculo teatral *Vida*, da **companhia brasileira de teatro**, 2010



## 2.1. CENOGRAFIA COMO ALEGORIA

A cenografia é algo como um terreno, uma topologia expressiva, um *topos* de conteúdo imagístico. Contemporaneamente, ela se esforça em propiciar espaços além de um constructo que situem ou localizem restritivamente o contexto dramático. Hífen a ser decodificada, a cenografia (e seu teatro) se coloca em alerta para a luta contra o estabelecido: o que se costuma chamar de “cultura do entretenimento”. Na passagem da carga histórica que pesa sobre o palco - ilustração de dramaturgia, confirmação espacial da fábula, obediência convencional das unidades -, hoje a espacialidade que nele pode eclodir é composta mais de estilhaços das ações. Quebrar linearidades se dá pela montagem ótica de outra narrativa, diferente e aberta: entre possibilidades, ela se pauta na escritura pelo salto descontínuo e crítico da história no modo de olhar o presente, e movimenta a linguagem pelo caminho *sui generis* da arte contemporânea que se vale da maneira alegórica de ser.

Craig Owens (1989) constata que, na modernidade, a alegoria se manifesta conscientemente de forma marginalizada. Acriticamente, a estética alegórica é colocada como “suplemento” (Owens, 1989, p. 56) ou como ornamento dispensável, dada sua exterioridade. Retomando o caminho crítico benjaminiano, Owens acrescenta que essa visão além de reduzir, refaz um itinerário contrário que vê a obra “em termos de unidade de forma e conteúdo” (Ibidem). Como no exemplo da pintura



de motivos históricos, a cenografia se encontra presa à narrativa com forte valor estrutural tanto quanto ao espaço do drama que tende ao verismo do detalhe e do ornamento inseridos num *continuum*. Numa reflexão crítica da visão historicista e da estética normativa, Owens comenta a alegoria que “coloca o signo (gráfico) que representa a distância entre um objeto e o seu significado” (Ibidem, p. 58) como exemplo de imagem escrita e visual. Essa imagem, em contraposição àquela estética, oferece um objeto livre do transcendente e do previamente regrado. É desse modo que Owens traz ao contemporâneo o pensamento de Benjamin sobre o conceito de alegoria: desenterrar o método benjaminiano provoca um desvio na arte que ressalta a consciência de que o passado ainda pulsa, entre estilhaços, fragmentos e ruínas, nas imagens, as matérias primas a serem aviadas na reconfiguração das diferenças.

Seguindo o pensamento de Benjamin, os despojos que o espaço cênico reconfigura não são aqueles cujo “cortejo triunfal” (Benjamin, 1994, p. 225) de uma história conformista mostra: ao reler a história “a contrapelo” (Ibidem), o espaço teatral encontra, nos dias de hoje, a oportunidade de mostrar um passado emudecido.

Pedaços de formas espalhadas pedem para constituir um mosaico de vivências. Na cena também fragmentada do presente, o espaço cênico olha a história como o lugar acidentado que esconde escólios roubados da consciência que não se tornaram experiência. Tais perdas podem reviver na reconfiguração cênica ao fazer ressoar sua falta no presente enquanto formas de não esquecimento.

O sentido de experiência (*Erfahrung*) como ato ou capacidade de narrar se perdeu pela fragmentação da vida moderna. A capacidade de narrar que transmite uma herança pela passagem de um conhecimento adquirido na prática se dilui, segundo Benjamin (1994, p. 114-119), em eventos episódicos e sem continuidade; ou na mudez diante de acontecimentos catastróficos, como o da guerra. O tratar a experiência como perda evoca um momento de vida revelador, um choque que difrata a percepção. Não saber mais narrar deve-se desviar, pois, da mudez, para abrir a possibilidade de narrar de outra maneira.

Benjamin se coloca nessa via contra a visão historiográfica progressista que entende a história como causalidade. Como antagonista crítico de um contínuo progresso com meta histórica, e contrariando a linearidade narrativa que o suplementa, Benjamin propõe explodir, pela contingência, o presente. O conceito de tempo se torna matéria de articulação da teoria que pode ser utilizado como ferramenta para propor uma nova experiência histórica entre passado e presente. Do mesmo

modo, esse tempo fundamenta as relações da arte com a contemporaneidade: aparece o *Jetztzeit*. “Tempo de agora”, o *Jetztzeit* mostra-se como conceito que promove uma suspensão do tempo num “agora da reconhecibilidade” onde o passado retorna ao presente intensivamente. Como um relâmpago, se choca com a situação da atualidade promovendo um evento de ajuste crítico com potencial de recodificação. As categorias de tempo “passado” e “presente” se redefinem dentro do método crítico como Outrora e Agora, conquistando camadas de significação que se deslocam da ideia de contínuo e de progressividade discursiva e atuam como operativas tanto de seu método como da arte em suas bases epistemológicas.

Já a alegoria age no espaço entre o presente (Agora) e o passado (Outrora), e opera um movimento. Seu conteúdo é animado pelo germe da memória e da lembrança em operação dialética reflexiva. Esse conteúdo salta por cima do esquecimento a fim de rememorar (no sentido benjaminiano) e exalar-se na obra. Se partícipe de um espaço tradicional, a obra busca a cesura e ata com ela uma cumplicidade singular.

É nesse movimento que o *ágon* perdido para a história pode se refletir novamente sobre o palco. Alcançar algumas imagens redentoras como alegorias a serem decifradas produz a oportunidade de escapar do discurso como meta final. A cena contemporânea pede um espaço de experiência não dramático e afastado dos espaços convencionados. Nesse contexto, desviar os eixos da encenação na direção de uma espacialidade significativa estende ao ramo da cenografia seus fluxos próprios: contração e distensão temporal provocam a “cesura” espaço-temporal da cena. A apresentação e a manifestação da espacialidade teatral colocam o presente-real cênico como tema a ser confrontado *in loco* numa dialética espacial que articula drama, atuação e situação teatral. Esse deslocamento torna manifesta a alegoria como recurso de e na linguagem que denota, a partir do visto, outras associações e camadas de leitura.

Esse é o contexto em que a cenografia se torna procedimento. Na releitura de seus pressupostos, a ideia de cenografar realiza, no palco, a passagem através da estreita lacuna deixada pela ideia de representação como cópia e vai se instalar na apresentação da situação teatral. A cenografia passa de típica herança barroca para uma modernidade que se transmuta de linguagem estritamente visual em espaço dramaturgício. Mesmo que uma pureza de recursos e meios se materialize em certo ascetismo contido na “convenção da expressão” (Benjamin, 2011, p. 186) em oposição à “expressão da convenção” (Ibidem) própria do

barroco, ambas mantêm concordância entre si no movimento que se afasta do metafórico e se aproxima do denotativo numa forma de relação que opera por substituição e com o fragmento. Ao solicitar outra leitura que mergulhe em seu dilema, o espaço mantido pela constelação cenográfica se dirige menos a um travestimento e mais a uma aproximação da imagem de objetos sensoriais que não estão mudos, mas em constante fala cênica.

Esses objetos assemelham-se aos emblemas de gravuras barrocas: são adereços que mais se mostram íntegros, sem mimetismos. Um objeto em oposição a outro denota o que a alegoria promete: uma relação cuja obliquidade faz deslizar de uma a outra face e contrapor a imagem à sua própria aparência. Nesse gesto, a transitoriedade e o movimento cenográfico na cena teatral se opõem de modo similar com o modo com que Benjamin trata a relação entre alegoria e símbolo: a imagem consumada e forma cultuada pelo romantismo capaz de suprir ideais de beleza e de saber absoluto. Em contraposição ao sentido acríptico do simbólico “que remete de forma quase imperativa para a indissociabilidade da forma e conteúdo” (Ibidem, p.170), a dialética de extremos da alegoria expressa, em sua escrita de montagem, uma “substituição” (Ibidem, p. 175).

A alegoria enquanto escrita espacial, cria e necessita do movimento como condição, como fuga (no sentido musical) e recurso (de linguagem) “para resistir à queda na contemplação absorta” (Ibidem, p. 195) que o símbolo impele, por sua rigidez. A cenografia barroca incentiva fugacidade e alternância cênicas por conta da profusão de adereços e maquinarias cênicas que se opõem visualmente à cena clássica renascentista, fechada sobre si mesma. A cenografia do século XVII herda a leveza, mas sua própria leveza carrega as nuvens cinzentas da insatisfação existencial na figuração das ideias “em progressão contínua, acompanhando o fluxo do tempo, dramaticamente móvel, torrencial” (Ibidem, p. 176). Olhar para o palco e seus graus de representabilidade pode, pois, passar pela análise de construção da experiência dentro da temporalidade benjaminiana cujos recursos e procedimentos se esbatem na espacialidade da cena em camadas espaço-temporais do fluxo narrativo, da elocução espetacular e da mobilidade de articulação da cena.

Conforme Craig Owens, a alegoria representa “um comportamento, e ao mesmo tempo uma técnica, uma percepção e um procedimento.” (Owens, 1989, p. 45) Essas relações ocorrem pelo e no espaço cenográfico em variações entre o texto e a encenação no espaço do palco, entre a trama e a sala, ou ainda entre as diversas

temporalidades e o jogo proposto pela encenação. Embora essas relações possam ser lidas apenas como simples adequação a certas injunções construtivas ou convencionais, a cenografia que se reflete aqui se pauta no raciocínio alegórico, um modo de fazer e ler com acessibilidade à linguagem das encenações a serem apresentadas. Nessa via, a experiência perceptiva aponta para uma camada dupla: da cena e além dela.

Em proximidade física, a obra teatral contém um jogo cujas peças não estão todas dadas à interpretação, mas transpira também no comentário da escrita alegórica: “Na estrutura alegórica, um texto é ‘lido através’ de um outro, por muito fragmentária, intermitente e caótica que possa ser sua relação: o paradigma da obra alegórica é pois o palimpsesto.” (Owens, 1989, p. 45) As camadas desse palimpsesto se escondem na obra, são o comentário da obra que se expressa na obra em um movimento de transversalidade ao seu próprio fenômeno. A cenografia tem o papel de reler constantemente o espaço de ocorrência, sua manifestação e materialidade significante, valendo-se de sua única e volátil aparição numa condição de efemeridade que se afirma no palco em regime de sistemática reinauguração.

Dada sua transitoriedade, a cenografia também se apropria de imagens por semelhança e contexto. Nesse tipo de apropriação se revela o espaço memorável, mas transportado à visão por incompletude, pois qualquer apropriação se dá pelo fragmento, pelo que restou da imagem original. Quando se rouba algo de alguém ou de um lugar, o que se leva é um pedaço, um resto de vida, como se o objeto do furto perdesse sua autenticidade para ser uma cópia não autenticada daquilo que foi. Nesse sentido, a cenografia rouba imagens e as condiciona ao seu uso de modo semelhante ao procedimento do alegorista com os objetos e coisas arruinadas: ele as impede de ser o que foram, e lhes promulga outro significado. Esse dizer “o outro” está contido na alegoria e provém, pois, do confisco. Para o prolongamento da existência do confiscado não é vital tanto seu significado original quanto a camada de disfarce que o recobre e a sua origem, sem descaracterizá-la ou apagá-la completamente, mas conferindo a ela uma nova aparência e valor. Assim como certa arquitetura cujo mármore foi recoberto, mas ainda pulsa por baixo da cobertura, o esforço perceptivo sobre o vestígio do escondido reconduz a outra significação.

Desse modo, a ruína - cenográfica ou não - denota contraposição entre os rastros que ela deixa e a perda e possibilidade de reconstrução de seus sentidos. Significados e sentidos perdidos se transmutam no presente com uma clara intenção: a de não esquecer. Desse modo a

cenografia, ao tomar para si a alegoria como procedimento, transita em seu aparecer: palco e sala, cena, atuação e encenação dialogam com a cenografia enquanto espaços-agonistas e nela sofrem uma operação de ressignificação pós-aparecimento. Alegorizar, então, se assemelha a não-esquecer.

Sobre esse assunto, a análise do espetáculo *Vida* se articula com cenografia e espaço cênico. Sua grafia procura libertar o não esquecido operando em “ressonância” (Benjamin, 2011, p.232): metonímia de uma parte que não está presente, mas se encontra como que premiada entre as paredes cenográficas. Seu invólucro, o cenário, não precisa do símbolo (como convencionalmente interpretado), pois “toda a imagem é apenas imagem escrita [que] atinge o cerne da função alegórica.” (Ibidem, p.232)

O *allos* (outro) que ela sustenta se manifesta como segunda camada da linguagem como possibilidade de *agoureuin* (falar). Como a memória do elefante, ela adquire predicados que ultrapassam a consciência da tradição enrijecida e a mera reduplicação do lembrar: inscrita em sua própria materialidade e movimento, a cenografia permite a experiência que salva o esquecido do passado para e o reluz no presente não como dado resgatado, mas como significante transformado pela operação alegórica. De acordo com o Walter Benjamin,

É nisto que reside o caráter escritural da alegoria. Ela é um esquema, e como esquema um objeto do saber: mas o alegorista só não a perderá se a transformar num objeto fixo: a um tempo imagem fixada e signo fixante. (Benjamin, 2011, p. 196)

A transformação pela substituição do significado original não é imitação de semelhança pressuposta ou mimetismo que mostra o objeto como num antiquário. O exercício da transformação se encontra na “pronúncia” (Ibidem, p.196) adequada à citação do que, já perdido para a história, é reencontrado pela via do resto e do vestígio. Vestígios, na visão de Benjamin, são sinais de vida excluída, restos de memórias apagadas que o transito alegórico tem o poder de trazer ao presente.

A apropriação da imagem de arte, segundo a metodologia alegórica, tende a provocar dois movimentos. O primeiro, sobre o lugar onde ocorre o fenômeno: nesse caso, o “suporte” é o paradigma. O segundo, na constituição da obra, em sua estrutura que acolhe o comentário que a excede e desloca no tempo. Nesse contexto, o sentido retorna sobre a obra como substituição produtiva e opera outras camadas

de sentido em sua materialidade. A operação consciente de alegorizar a obra rouba as partes que lhe interessam e as coloca em transito a caminho de um destino que, mesmo não evidente e explicitado, se torna germe de algo que foge em direção da imagem. Se a imagem critica seu suporte, o expropria de “seu potencial (ter) caído nos abismos da história” (Owens, 1989, p. 44). No caso específico do palco teatral, ao se colocar como comentarista crítica da representação, a cenografia quebra o paradigma histórico de sua discursividade, pois se apropria do suporte da linguagem que reivindica sua posse. Nesse confisco espacial, a cenografia “reivindica o direito daquilo que tem um significado cultural” (Ibidem, p.45). No caso do palco italiano, é-lhe retirado e retido criticamente o historicismo dramático.

A substituição, cujo caminho passa necessariamente por certa iconoclastia é, enquanto alegoria, interpretada como abertura e atribuição de novo significado. Nesse contexto, o uso técnico de procedimentos já citados – a perspectiva é um deles – deve atravessar a materialidade do objeto a fim de alcançar outra molduragem: crítica. No que diz respeito ao espaço cênico, essa molduragem coloca em cheque a ideia de moldura tradicional ao estabelecer com o palco uma tensão dialética que não o exclui, mas comenta e subtrai uma carga estética impositiva. Esse poder da alegoria se emancipa na modernidade da vinculação romântica e se expande hoje como procedimento espacial na arte.

Para Baudelaire, as ruínas são matéria viva da poesia que se escreve numa atualidade. Nesse pensamento não revisionista, ele usou a cidade de Paris dos velhos cartões postais e a sua própria vivência da cidade como palco para a poesia. O passado é tomado como princípio ativo, como pauta para a substituição. Como explica Owens, não se trata de preencher a obra, mas de integrá-la como corpo material diluído na linguagem. Segundo Benjamin, um “objeto fixo: a um tempo imagem fixada e signo fixante” (Benjamin, 2011, p. 196). Num palco como espacialmente ativo, se restitui a ele um valor de exposição e se comenta esse valor agregado à cenografia como expressão espacial. Portanto, são dois contextos em dialética: palco e cena necessariamente não precisam se integrar como uma imagem única em que se dissolvem um no outro, mas se deslocam ante um mesmo contexto de encenação como duas presenças em constante conflito.

Para contextualizar o alcance e se entender melhor a ligação da alegoria com a arte contemporânea, Craig Owens detecta três injunções onde ela se manifesta. A primeira trata da apropriação e manipulação de imagens que, retiradas de seu contexto, se subvertem e “esvaziam de seu

significado, das suas reivindicações de autoridade em relação ao significado” (Owens, 1989, p. 46). A segunda é a especificidade de local como “característica que uma obra tem de se fundir fisicamente com seu ambiente e de se tornar parte do local em que a vemos” (Ibidem, p. 47); nessa condição, ela opera dialeticamente o *topos* de sua ocorrência<sup>13</sup>. A última tange ao processo de acumulação, ao “trabalho de parataxe que consiste na simples colocação de uma coisa sobre a outra” (p.48). Com respeito a essas características, a alegoria se inscreve como citação do local aviado como obra e suporte sígnico em suspensão. Sua significação se faz menos pelo discurso do que pela leitura que a obra pode articular. A alegoria interrompe o fluxo narrativo e se coloca como contra prova crítica e reflexiva ao olhar atento para um novo recomeço.

Através do confisco das imagens e sua transferência a outro suporte, a cenografia opera através da alegoria como recurso de crítica da cena. Owens aponta para a possibilidade desse ato da manipulação da imagem roubada que é esvaziada, ou é enfraquecido do seu significado de suporte de um drama anterior:

Se sob o olhar da melancolia o objeto se torna alegórico, se dele pode defluir vida, se existe como um objeto morto, mas garantido para a eternidade, para o alegórico ele está ali, entregue à sua discricão. O que quer dizer que a partir desse momento o objeto fica para sempre incapaz de irradiar um significado, um sentido; como significado compete-lhe o que o alegórico lhe confere. Um significado interior e mais em profundidade: o estado das coisas não é, aqui, psicológico, mas sim ontológico. (Owens apud Benjamin, 1989, p.46)

Quando se fala em iconoclastia, se fala de nomear: o roubo como citação reporta à nomeação das coisas na linguagem. Não se trata propriamente de criar coisas: é menos significar algo novo e mais ressignificar um objeto roubado e arrastado a outro contexto, um agir denotativo da atitude cenográfica e alegórica.

O espaço teatral de *Vida* articula camadas de inexpressividade aberta aos sentidos. Um salão de baile desabitado tanto é uma imagem social de época quanto rememora salões de festas de outros

---

<sup>13</sup>Tema desenvolvido no terceiro capítulo dessa dissertação.

espetáculos<sup>14</sup>. A lembrança se faz ponte de ligação com o visto, mas a leitura temporal da cena refaz, ressignifica ou se esquece do signo original, pois nenhum baile ocorre de fato. Esse desequilíbrio de sentido se rearticula na promessa constante da apresentação da banda.

Para se destacar o conflito anunciado do espaço com a cena e dessa com o olhar que a assiste, se volta à questão do espaço político: ele é político quando não contribui com o discurso fechado e com as apologias conclusivas, mas reparte um lugar onde se possa atribuir conjuntamente um significado à apresentação. Como formula Jacques Rancière (2005), a partilha do sensível do espaço da cena deve se ater a possibilidade de comungar uma construção compartilhada onde as manifestações das razões dos fatos e da história se interpenetrem no mesmo cenário. Como o autor esclarece:

Não se trata pois de dizer que a “História” é feita apenas das histórias que nós nos contamos, mas simplesmente que a “razão das histórias” e as capacidades de agir como agentes históricos andam juntas. A política e a arte, tanto quanto os saberes, constroem “ficções”, isto é, rearranjos materiais dos signos e das imagens, das relações entre o que se vê e o que se diz, entre o que se faz e o que se pode dizer. (Ibidem, 2005, p. 59)

Entre o que se cenografa e o que se teatraliza, o que se pode dizer de *Vida*?

## 2.2 ÁGON: ESPAÇO PERDIDO NA ORIGEM?

O conceito de mimese parece garantir uma sobrevida da ficção na contemporaneidade: entre o real e o “um real”, o espaço teatral, o palco e a cena podem ocorrer no lapso doutrinário em que a perda de um espaço agônico pode ser repensada. O *ágon*, situado nesse limiar, torna-se uma imagem a ser revista como um rastro de uma propriedade cênica perdida para a história. Lembrar pode ser um modo de viver na marca que refaz o itinerário como gênese ao contrário: não linear, mas num salto em que “o decisivo não é a perseguição de um conhecimento

---

<sup>14</sup> Uma das referências da criação cenográfica foi o espetáculo de Pina Bausch intitulado *Café Müller*.



a outro conhecimento, senão um salto, em cada um deles” (Benjamin, 1994, p. 150).

A propriedade agônica pode operar uma intensificação cênica na ultrapassagem do sentido usual do palco e conferir à cenografia e ao espaço momentos únicos em sua ocorrência dentro da encenação: a de inaugurar um novo palco a cada dia. Emblema a ser resgatado como uma política própria de escrever uma cena que procura pela imagem, o sentido intuído de *ágon* inscreve um palimpsesto no espaço cênico: uma ideia a ser revelada como constituinte e constituidora do momento cênico ao refazer seus rastros e sua trajetória primeva. O entendimento de *ágon* como palavra-chave e condição perdida na história teatral é o salto que se dá do passado ao “agora cênico”.

Nesse salto, se intui mais que “a ponta do iceberg, visível na superfície do mar” (Benjamin, 1994, p.108): se intui a potência da forma que diz além, que dilata o sentido dilatado do cênico para além da faculdade mimética atuando como intermediária na linguagem de reconhecimento pela semelhança. Entre a semelhança sensível de casca e outra extra-sensível que revela camadas, graus de semelhança entre palavras de línguas diferentes apontam o movimento onde “pode-se verificar como todas essas palavras, que não têm entre si a menor semelhança, são semelhantes ao significado situado no centro” (Ibidem, p. 111). Portanto, o *ágon* - corrida, luta, jogo e confronto - se alia à cena, cenário, palco e espaço. Nessas palavras, se procura um centro comum que irradia a faculdade mimética que se afasta da empatia e da identificação. E se atém ao objeto, ao seu espaço possível como centro de atração de corpos e como força contrária na divisão dos sentidos. Na busca do semelhante que não é igual, espaço e objeto se complementam numa oposição não-identitária. Nesse contexto, da ideia de *ágon* surge um estado de confronto identificado cenicamente como momento do salto ao compartilhamento de ações entre cena e espectador menos por um sentido já dado e mais no reconhecimento de semelhanças e diferenças que se incluem e perpassam.

Segundo Rancière (2005), os contextos da arte e da política se assemelham e se repartem em sistemas comuns. Ao destinar sua retórica ao recorte do comum para uma partilha do sensível, a arte tanto sustenta quanto relativiza seu próprio contexto político. Na consciência de que “as artes nunca emprestam às manobras de dominação ou de emancipação mais do que lhes podem emprestar” (Ibidem, p. 26), os espaços e os lugares, os movimentos dos corpos e as repartições do visível e do invisível são a mesma matéria que sustenta e confere credibilidade à arte. Ela pode, porém, rasurar a ordem do discurso de

maneira a deslocar o sentido fechado de representação. Hoje, quando o limiar entre ficção e fato se ajusta no princípio fundante de um espaço de desconforto que compartilha a necessidade de cooperação ou de produção crítica frente à história, o conceito de *ágon* a partir de Benjamin pode servir, pois, à análise da relação entre estética e política.

No primeiro capítulo de *Origem do Drama Trágico Alemão*, Walter Benjamin se refere à palavra *ágon* como condição da vida grega. O contexto agônico é repartido na sociedade grega numa tríade que inclui “os jogos atléticos, o jurídico e a tragédia” (Benjamin, 2011, p.118). Proveniente da justiça, o debate das partes e dos jurados coloca em trânsito o antigo *ágon* e seu ordálio de morte na cena do teatro, problematizando o *logos* (em relação ao mito) no diálogo cênico enquanto “força de convicção do discurso” (Ibidem). Conforme afirma o autor, se encontra aqui “a mais profunda afinidade entre o processo judicial e a tragédia em Atenas” (Ibidem). Mas, ao se referir à condição heróica da personagem trágica como fuga em direção ao silêncio, Benjamin provoca um paradoxo conceitual que opõe morte e vida numa circularidade irônica em que o herói narra seu próprio fim “como algo que lhe é familiar, próprio e destinado” (Ibidem, p.116). Esta é a moldura que faz estremecer o auditório ante a possibilidade de responder à ordem mítica e jurídica; e “todo este processo se alarga à dimensão do anfiteatro” (Ibidem, p. 119), o palco agônico em que “a comunidade assiste a esta reconstituição do processo como instância controladora” (Ibidem).

A arquitetura do teatro grego pode ser pensada como o lugar onde se compartilha a problematização de uma cosmogonia e crítica das relações sociais e políticas da *polis*. Mostrado como um recorte de realidade, o teatro desde a Grécia se mostra como uma arena onde se processam as injunções políticas, morais e míticas, devolvendo uma resposta organizada esteticamente para modelos de realidade. Especificamente, a arena grega contém os referenciais de espaço tanto materiais quanto ficcionais para que o embate do herói seja mostrado, ratificando a narrativa.

Na cosmogonia grega, a imutabilidade e perfeição do cosmos se opõem à Terra, lugar da imperfeição e transitoriedade. A originalidade cênica dos gregos se situa entre a *skéne* e o *theatron* e demonstra a peculiaridade do sentido extra-cênico na tragédia onde a palavra transitoriedade ganha um estatuto espacial. A orquestra - lugar de passagem, limiar entre quem diz e quem vê - é ocupada pelo coro, portador de uma “opinião pública” em sua interlocução com o herói, “diante de cuja ação o coro muitas vezes se mostra reticente, suspeitoso,

senão diretamente crítico ou colérico”. (Costa Lima, 1980, p. 19) Ao contrário do espaço fechado do Renascimento, em que ocorre uma inversão das intenções entre a cena e espectador e esse é considerado a partir de uma subjetividade induzida pela abordagem individualizada das paixões -, a orquestra do *theatron* se torna o lugar cuja espacialidade de confronto dramático permite um acesso receptivo e uma percepção ativa do habitante da *polis*. Nesse sentido, o lugar do coro pode ser encontrado, em buscas contemporâneas, como o lugar relacional do teatro. Qual seria esse espaço hoje, no agora da representação atual? Ele pode ser pisado e sentido como elo, ligação e ponte entre a cena e o espectador?

No contexto dessas questões, a palavra *ágon* se apresenta com um caráter permanente de um sentido que não é causal, mas tem caráter de “origem” (*Ursprung*, em oposição ao de gênese usado pela crítica historiográfica como linearidade temporal). Como conceitua Walter Benjamin (2011), “O termo origem não designa o vir-a-ser daquilo que se origina, e sim algo que emerge do vir-a-ser e da extinção. A origem se localiza no fluxo do vir-a-ser como um torvelinho, e arrasta em sua corrente o material produzido pela gênese” (Benjamin in Muricy, 2009. p.159). *Ágon*, pois, se mostra uma palavra-chave na discussão do espaço da imagem em que essa última aparece como ruína a ser revisitada, expandida e renovada na linguagem, uma palavra ferramenta para se pensar a cenografia e seu fenômeno. O teor intrínseco do tempo histórico conserva a palavra *ágon* como mônada: potencialidade significativa que se desloca espacialmente na reflexão de salto ao presente da cena. A vida contida na palavra ainda pulsa e, ao ser reposta em jogo, faz o percurso dialético confirmado por Benjamin:

Esse percurso permanece virtual, porque aquilo que é apreendido pela ideia de origem tem história apenas enquanto conteúdo substancial, e já não como um acontecer que pudesse afetá-lo. Ele só conhece a história por dentro, e não já como algo sem limites, mas antes no sentido de algo relacionado com o ser essencial, que permite caracterizá-la como a sua pré e pós-história. (Ibidem, p. 35-36)

O espaço como jogo, como lugar do confronto cênico, aborda o teatro grego menos como repetição e mais como fator a ser complicado

no teatro contemporâneo. Nessa via, se prepara o caminho do comentário sobre espaço, palco e cenografia contemporânea.

A imagem nietzschiana do espaço grego é a do *topos* cósmico: “A forma do teatro grego lembra a de um vale solitário na montanha: a arquitetura da cena parece uma nuvem iluminada, olhada lá do alto pelas bacantes perdidas pelos montes no seu transe, uma esplêndida moldura no centro da qual lhes aparece a imagem de Dionísio” (Nietzsche apud Benjamin, 2011, p. 122). O espaço assim descrito oferece uma condição de representação captada por semelhança do mundo grego: é o reflexo da arquitetura da *polis* que complementa a natureza e contrapõe-se ao imaginário mítico daquela civilização. A tendência textocentrista de Aristóteles concedeu predominância para a obra escrita e lida, concentrada no *mythos*, em oposição às possíveis visualidades que a *ópsis* (“cena” e “cenário”) pudesse vir a contrapor entre o discurso ficcional e cênico. Mesmo assim, a configuração do espaço grego de representação já contém em si o germen das inferências espaciais da dramaturgia, pois os gregos ali reconheciam tanto seu espaço mítico quanto social; e atribuíam, através da mimese operativa do drama, valores e significados que partiam da fábula e se repartiam no espaço teatral.

Conforme Benjamin, a arena grega se emoldura através da paisagem. Nessa moldura, ela une o mito ao mundo através da arquitetura através da ideia de ponte que dá acesso e condições para se operar trânsitos de mutabilidade. A ideia de *ágon* “deriva dos rituais da morte sacrificial” (Benjamin, 2011, p.299), que se relaciona ao papel desempenhado pelo sacrifício no espaço da tragédia. Isso leva a presumir o espaço teatral grego - mais precisamente, o círculo onde se localiza o altar - como um centro astrológico metaforicamente implantado onde o homem grego, através da *personae* (máscara) teatral, parte em busca do significado de seu destino e verdade.

Se aceitarmos que o teatro é um mediador entre várias instâncias do mundo grego, duas delas destacam-se como fundamentais. A primeira se refere ao diálogo, que tanto democratiza o problema quanto aproxima o aristocrata do homem comum pela forma de plateia (união de vários). As condições espaciais que a arquitetura oferece ao drama ático seriam uma redução do mundo grego, uma transposição espacial da palavra - fator de aglutinação da *polis* - pela constituição de um discurso partilhado, mediado pelo diálogo e pelo espetáculo da tragédia.

A segunda instância se refere ao *ágon*. Como confronto e luta que parte da palavra (texto) e a ela retorna (debate), o *ágon* se bifurca em torno da discussão e da articulação ética e política do povo grego cuja

“agonia” busca se desvencilhar das injunções míticas e se encaminha para a consciência política: “Historicamente, esta passagem é visualizada tanto pelo teatro, quanto pelo desenvolvimento das escolas filosóficas”. (Costa Lima, 1980, p.17) Nesse processo, a palavra se torna um meio de expressão democratizado que realiza a contraposição dialógica e faz do diálogo uma ferramenta de embate. E, segundo Costa Lima (1980), a tragédia ática seria a forma de representação onde se confrontam duas *dikes*: a antiga, em que a força da palavra do tirano ou sacerdote se impunha alicerçada no mito; e a nova, em que a nascente justiça dos tribunais se constituía.

Vernant esclarece:

O que mostra a tragédia é uma *dike* em luta contra outra *dike*, um direito que não está fixado, que se desloca e se transforma em seu contrário. Por certo que a tragédia não se confunde com um debate jurídico. Ela tem por objeto o homem que vive este próprio debate, obrigado a fazer uma escolha decisiva, a orientar sua ação em um universo de valores ambíguos, em que nada jamais é estável ou unívoco. (Vernant apud Costa Lima, 1980, p.20)

A vivência do homem grego se reconhece na forma do anfiteatro teatral organizado dentro de parâmetros interpretativos de sua condição humana. Uma nascente operação mimética se cristaliza em sua dramaturgia cuja mimese se transfere ao anfiteatro, um operador significativo do quadro específico social e estético. A mimese age em benefício de um reconhecimento e de sua participação no confronto levado a termo ao se afirmar como cena sobre a conjuntura social, política e cultural através do *mythos* da tragédia, o enredo que, como imagem viva e organizada, se contrapõe à expectativa do espectador grego. “A mimese diz, portanto, de uma decisão que nos define” (Costa Lima, 1980, p.3) e faz partícipes os que percorrem o espaço da atuação tida como semelhante ao espaço cotidiano. Nesse contexto, a arquitetura do teatro grego representa um amálgama interpretativo daquele imaginário, tanto mítico quanto social, em condição de permitir um confronto intermediado pela linguagem dramatúrgica.

Retomando: o confronto que a arena grega dinamiza se estende da *skéne* ao *theatron*, passa pela *orchestra* e é complementado pela imagem do que Nietzsche chama de “vale solitário” em alusão à paisagem mítica grega. Os vetores criados no agônico representativo

simbolizam os processos de mudança e necessidade do debate em outro plano, fora do jurídico instituído. A tragédia torna-se, então, vínculo e meio que “aproxima a tradição helênica da situação conflitiva presente, desdobrando a problemática do poder da palavra, da função da verdade de acordo com os moldes da discussão jurídica” (Costa Lima, 1980, p.23). A arena vista como espaço de luta e de confronto se confunde com o espaço da cenografia que, estável em sua condição de arquitetura, reconfigura o lugar da ação quando ativada pelo ato dialogal e pelas imitações das ações humanas.

A verossimilhança grega, porém, não se limita a imitar cenograficamente templos e prédios gregos. Ela não é um simulacro, mas um amálgama em que a forma significativa de arquitetura-espaço cênico recebe as inserções do drama a fim de compor um lugar real que potencializa sua virtualidade. Na realidade social, a obra arquitetônica se deixa assentar sob os princípios da dramaturgia ao ser vinculada à experiência narrativa da epopeia onde a *poiesis* se funde à *ópsis* (espetáculo) através da mimese.

A intuição de Benjamin mostra o *ágon* teatral como um lugar originado da morte sacrificial. A morte que cura “com amor” (Benjamin, 2011, p.299) traz ao teatro o morto e sua máscara. O ator é o agonista que, destacado da multidão, imita as ações dos homens e presentifica o sortilégio do sacrifício. Abençoado por Dionísio, “o *ágon* se transforma em tribunal do deus sobre os homens e dos homens sobre o deus. O teatro de Atenas e Siracusa é *ágon*.” (Ibidem, p.299)

Os agonistas da cena –“proto-agonista” e “anta-gonista” - são mostrados com máscaras ao *theatron* e aos deuses. Os heróis trágicos atuam sobre um espaço que os circunda e no qual estão emoldurados, na condição do diálogo e da escuta, como “palavra contraposta” (Costa Lima, 1980, p.17), um desafio e uma reivindicação nunca atendida, mas colocada como corrida “das duas vozes que acusam e defendem, quer o homem, quer o deus, como das de ambos, com vista ao objetivo comum, em direção ao qual correm.” (Benjamin, 2011, p.299).

Como intui o amigo Florenz Christian Rang sobre o espaço teatral<sup>15</sup>, o anfiteatro grego ofereceria, na sua forma semicircular, uma qualidade salvífica para o homem que enfrenta o poder divino. Segundo Rang, a semicircularidade da arena decorre da circularidade astrológica cujas linhas amarram o homem num destino já escrito. Na origem do teatro grego, pois, se encontra o círculo, a eira, a pedra de moer grãos,

---

<sup>15</sup> Rang in Benjamin, 2011, p. 299-300. Carta de Rang para Benjamin, escrita em 1924.

espaços e objetos de se fazer oferendas e sacrifícios. Nessa passagem mimética o sacrifício, ou a agonia que mata, é transposto para a arquitetura teatral preservando seu centro irradiador, a *thýmele* (o altar) como emblema cuja pedra sacrificial ordena e organiza a construção do anfiteatro.

Por sua vez, os templos constituem a materialização de uma ordem superior: sua morfologia preserva os vínculos metafísicos que oferecem ao crente um destino fechado. Na imaginação de Rang, o carro de Téspis refaz o percurso astronômico movendo ou embaralhando as posições do círculo astrológico e, nesse percurso, o antigo deus da desgraça, para quem o homem é uma presa, se transmuta em deus da alegria e da salvação. Com sua máscara, Téspis transmuta (se mimetiza) em Dionísio, oferecendo ao homem um caminho, trânsitos para refletir sobre a sua representação e condição no mundo.

Na transposição teatral de um destino fechado para a possibilidade de fuga e de socorro por um deus misericordioso ou salvador, a corrida agônica ganha o sentido de sacrifício de que fala Walter Benjamin:

A corrida agônica é, também no teatro, sacrifício ritual (veja-se o sacrifício do arconte Basileu). A corrida agônica é, também no teatro, tribunal, porque nos coloca perante o Juízo Final. Divide ao meio o anfiteatro da corrida, que pode durar o tempo que se quiser, e define os limites espaciais da cena. (Benjamin, 2011, p.299).

A forma circular - cujo circo astrológico captura o humano - é suplantado pelo herói que se defronta com o destino. Antes conduzido por um deus da desgraça que paralisa as ações humanas com suas predestinações, sua corrida agônica contorna o altar e, transplantado para o semicírculo da arena grega, produz um homem livre, pela fuga e pela perseguição que é “*ágon* na medida em que supõe a possibilidade da liberdade e tem lugar no pressuposto dessa possibilidade” (Ibidem, p.301).

O espaço grego da representação destinada ao conflito seria, também, um espaço intermédio. “Nesse espaço intercalar” (Ibidem) que interrompe o espaço do cotidiano se equacionam as gradações entre a Verdade e o esquecimento. No espaço do “abrandamento do infortúnio” (Costa Lima, 1980, p.11), a contradição que origina a mimese com identificação por semelhança ocorre quando a noção de *Alétheia*

(“verdade”) se contrapõe a de *Léthe* (“esquecimento”): quando o poeta era o único emissário da verdade, esta não se contradizia, pois a sua palavra era única e definitiva. Somente havia verdade emitida pela voz unívoca. O poeta pertencia a uma tríade de poder equilibrada entre o rei e o sacerdote, e “através do louvor do poeta, organiza-se o campo da *alétheia*: ela é palavra (*Lógos*), é luz e memória, a que se opõe o campo do esquecimento, de *Léthe*”. (Ibidem, p. 10) Nesse contexto, o poeta é aquele capaz de lembrar: sua palavra carrega a univocidade que confunde o lugar de onde se fala com a própria fala.

Conforme Costa Lima, a problematização da palavra no mundo grego se reparte entre o teatro e as escolas filosóficas “que mostram o pensamento a desembaraçar-se da lógica do mito e a encaminhar-se para a lógica da razão filosófica.” (Ibidem, p.17) A poesia dramática e, por consequência, o teatro grego, exercem a função de repor na *polis* a ideia de verdade contida no *logos* posto em movimento pelo governo do *demos*, a democracia ateniense. No teatro, o *ágon*, sendo diálogo e contraposição da palavra em cena, responde ao programa de

reler o significado da tradição constituída pela épica homérica e a que se perdeu, pelas peças satíricas e pelos cultos religiosos, reler o significado do homem comum e do herói, refazer o itinerário entre os homens e os deuses, colocar-se o problema do conflito entre as formas pré-jurídicas do passado e as jurídicas que se instituíam (Ibidem, p.19).

O teatro virtualiza a questão da justiça como espaço de conflito. A convenção teatral, através da máscara, gera o reconhecimento imediato das relações e demonstra a “natureza intelectual do ato trágico [...] em que a fabulação traz à baila grandes ideias morais e cívicas, como a instituição do primeiro tribunal humano” (Barthes, 2007, p.27). Conforme Benjamin, o *ágon* “divide ao meio o anfiteatro da corrida, que pode durar o tempo que se quiser, e define os limites espaciais da cena” (Benjamin, 2011, p. 299). Essa divisão provoca o surgimento de uma alteridade espacial que se converte em valor cenográfico através de sua reflexão sobre o espaço teatral grego. Surge a oportunidade de criar tensões e distendê-las dentro e a partir da configuração arquitetural. Ao criar espaço, a arquitetura revela as tensões de seu uso direcionado a uma plateia interessada que a olha através da experiência do real em que o embate entre o espectador e a obra de ficção conflui para infinitas



gradações dentro dos quadros que a representação oferece. Seja como escrita, seja como imagem, tem como referente algo de existente, de real ou de imaginado. A relação entre obra-signo e realidade permite uma simbiose na leitura da obra encenada: varia em diferenças e semelhanças, distâncias e proximidades com a referência. A partir do real cotidiano e pragmático - o tempo da vida e os objetos do mundo -, se alcança pelo objeto virtualizado, pela alegorização como recurso e pela mimese como meio a transposição dos referentes na comunicação singularizada e ficcionalizada entre o real e “um real”: o real da cena acontece no discurso intermédio de realidades, no conflito sem objetivo de confirmação da realidade, mas provocador de estados de prazer reflexivo.

Compreender o espaço teatral como oportuno a dar vazão à corrida agônica faz com que sua espacialidade (palco) pressuponha o percurso coreográfico dessa corrida (encenação) pela cenografia associada à configuração do entorno (palco e sala). A arquitetura como espaço partícipe de um processo agônico não procura, pois, a ilusão da cena, mas cede seu espaço para uma ocorrência intercalar (no sentido de Rang) para um reconhecimento através de e pelo destaque das relações das diversas camadas da encenação em luta. Todos se convertem em personagens-agonistas.

Tendo como objetivo pensar a cenografia atual, desse debate restam as questões: o sentido agônico que o palco continha em sua origem foi desterrado? A ação de cenografar pode ser entendida como a busca por um espaço perdido do drama? Ou como demarcação de um percurso? Ou, ainda, como memorização das coordenadas de luta entre as máscaras (*personae*) e a situação do aqui e agora teatral? Considerando que o espaço grego gera questionamentos pela permissão de trânsito à corrida agônica que a coreografia estrutura em sua espacialidade, pensar a arquitetura como médium do espaço possível traz ao palco – e, por consequência, à cenografia - a chance de refletir sobre sua especificidade. Não se trata de antever no espaço grego uma transposição a possíveis imagens cenográficas atuais: isso seria uma colagem de referências e de imagens que a cenografia já experimentou. Tampouco se trata de idealização classicista, pois essa é uma herança que se espera superar. O que se procura é o sentimento crítico sobre o uso do espaço do palco como possibilidade de se alcançar, na trilha de Benjamin, uma *Erscheinung*: a aparição de uma semelhança cujo reconhecimento se faz anterior à identificação.

Conforme Costa Lima, “A palavra do herói, ao romper, isolada, a carapaça do si-mesmo, transforma-se num grito de revolta” (Lima,

1980, p. 119). Na tragédia, o reconhecimento do semelhante - o humano no herói em sua condição limite - se expressa também na mudez física perante a morte, os deuses e o anfiteatro. No silêncio do herói, ocorre uma suspensão em que a linguagem toma como tarefa responder sem, contudo, conseguir fazê-lo: nisso, se abre um tempo intercalar em direção à verdade. O ato heróico do si-mesmo é o que constitui, segundo Benjamin, o momento paradoxal em que o silêncio se faz escutar. Instante não manifesto materialmente na obra - em seus referentes explícitos e aparência sensível -, ele contém, todavia, a pulsação interna, o segredo da obra.

Na crítica às *Afinidades Eletivas* de Goethe, Walter Benjamin (2009) apresenta dois conceitos antinômicos: sem autonomia individual, eles valem na medida em que o pensamento opere dialeticamente entre “teor material” e “teor de verdade”. A verdade da obra não se separa de sua materialidade, mas o espaço entre matéria e verdade se modifica na história. A obra, datada em sua existência e percepção, se liberta gradualmente do valor originário e adquire valores distintos conforme seu percurso e situação no espaço e no tempo. Fátima Costa de Lima explica:

Benjamin traz ao debate a relação da obra de arte com seus próprios teores de verdade (*Wahrheitsgehalt*) e factual (*Sachgehalt*). Se no início ambos estão unidos na obra, com o passar do tempo o teor factual se expande e o teor de verdade se oculta. O teor factual diz respeito aos dados do real, os “conhecimentos objetivos, fatos‘ou coisas’ da realidade incorporados à obra de arte” (Benjamin, 2009, p. 12). O teor de verdade diz respeito a um enigma, aquele que se descortinará no momento devido do período de tempo que a verdade necessita para aparecer na história. Os dados do real mais se destacam quanto mais se extinguem na realidade da obra. Quanto à verdade, ela deveria se constituir como a meta inalcançável, mas legítima, do crítico de arte bem como do historiador. (Lima, 2011, p. 44)

Ao se considerar o espaço grego menos como um modelo cujos elementos arquitetônicos foram, posteriormente, reescritos ou transpostos em parte ao palco italiano (como se verifica na *frons scaenae* romana, por exemplo), importa a essa dissertação a propriedade agônica

de espacialidade, uma ideia cuja imaterialidade é percebida como perda ou rastro a ser perseguido. Perdida ou esquecida, o “teor agônico” seria, no mínimo, fugidio se os conceitos de “arte” e de “espaço” que o sustentam não se pautassem pelo desvio a novas expectativas da imagem. O vício representativo que idealiza o modelo e imita o referente restringe o potencial da forma e, nesse caminho, se afasta do comum e da realidade enquanto destino que impõe à materialidade um valor estrito de exposição. Desse modo, o espaço grego amalgamado na completude de sua materialidade significativa contém o germe do sentido do trágico e de seu espaço que desencontra sua expressão na atualidade. Sua aparência só pode ser lida como brilho da obra que percorre o caminho da suspensão do tempo histórico no espaço da imagem congelada na superfície do drama. Em *O que é o teatro épico*, Walter Benjamin esboça uma imagem: “Quando o fluxo da vida é represado, imobilizando-se, essa interrupção é vivida como se fosse um refluxo: o assombro é esse refluxo” (Benjamin, 1994, p. 89). A cenografia, ao se voltar ao palco como área de confronto, busca nesse sentido de “dialética em estado de repouso” (Ibidem, p. 90) a chance de buscar seus refluxos. Em acordos pontuais e transitórios em meio a embates entre espaço dado e espaço implantado, encontrar reciprocidades possíveis entre teor factual e de verdade pode descrever a matéria operativa da espacialidade teatral contemporânea. Na inflexão que soma, subtrai, divide e multiplica sentidos de confrontos mantidos em continuidade e de encontro ao não esquecimento, não esquecer, congelar e suspender o instante faz com que a imagem da onda benjaminiana que encerra o texto sobre o teatro épico adquira sentido cenográfico quando, ao “abandonar o leito do tempo [...] espumar muito alto, parar um instante no vazio” (Ibidem) do palco “e em seguida retornar ao leito” (Ibidem) da encenação.

Qualquer possível sentido agônico do palco italiano foi desterrado de qualquer origem que ele também possa ter: seu espaço se expõe, hoje, a outra visão de mundo numa relação que destaca sua conformação arquitetural de tipo renascentista com o dado técnico da perspectiva numa nova maneira de perceber o espaço. A profundidade representativa transfere a apreensão da natureza para as técnicas sobre a natureza e as artes da imagem, como a cenografia teatral, se tornam iconografias que revelam sentidos políticos do mundo.

## 2.3 TRÂNSITOS ENTRE CENOGRAFIA E POLÍTICA

A noção de “trânsito” de Mário Perniola aponta para o deslocamento do ponto de vista como movimento que possibilita liberar a história. Como explica Annateresa Fabris, “trânsito” define a

Passagem do presente para o presente, da presença para a presença, do mesmo para o mesmo. Presente e presença são a condição própria do homem contemporâneo, destituído de memória e expectativas, o qual conseguiu espacializar o tempo num movimento horizontal que confere historicidade a qualquer lugar do mundo (Fabris in Perniola, 2000, p. 17)

A dialética do cenografar contemporâneo permite trânsitos entre o palco e o espaço cênico: mediados pela linguagem cenográfica, esses trânsitos levam à multiplicidade do ato teatral cujo movimento, constante e recorrente em direção à imagem, provém da diferença tensionada e afastada da semelhança. Nessa via, a cenografia hoje exige um procedimento reflexivo que encontra no conceito benjaminiano de “imagem dialética” um dos sentidos de sua experiência. Ao complicar as relações entre “dialética, mito e imagem” (Benjamin, 2007, p. 503), o espaço desarticula seu objeto mais concreto, o cenário, da forma de discurso rígido para a atuação mutante. O deslocamento do objeto, menos do que efeito ou mudança cênica comum, se revela como escrita imagética. Portanto, não é promessa e sim provocação e fala dentro da retórica cênica aos sentidos.

Deslocada para reconstruir espacialmente, a cena e seus objetos se multiplicam. Ela é percebida pela sensibilidade como objeto com rubrica: logo, é esteticamente percebida pelo sensorio, o campo por excelência da arte, segundo Susan Buck-Morss (1996). O trânsito cenográfico, pois, articula os sítios da representação, palco e espaço cênico, como possibilidade de experiência do corpo presente na apresentação.

Originalmente agônicas no espaço grego, essas relações se tornam fundamentais quando se considera o espaço como categoria em movimento, como o trânsito de Perniola que “mantém um caráter essencialmente dinâmico e itinerante, mas também porque implica um deslizamento para a dimensão espacial, para a experiência do deslocamento, da transferência, da descentralização.” (Perniola, 2000, p.

25) O conflito, a luta e a troca das palavras da linguagem constroem espaços com potência de rearticular a temporalidade da cena: nesse trânsito, a grade do espaço e do tempo adquire porosidade. Eles são intermédios da linguagem com objetos concretos cuja espacialidade transita entre as páginas e as telas, os palcos e os cenários. O espaço da escrita, sua articulação e sua retórica molduram a imagem cenicamente construída: o lugar como passagem e o tempo como imagem no aqui e agora da cena. Fendida, interposta, desnivelada, a cenografia resulta de palavras e de imagens que insistem em seu próprio desaparecimento, na transitoriedade e na utopia de um espaço que, hoje, motiva a linguagem cenográfica. Todavia, em alguma medida também a frustra, pois essa é a condição da experiência contemporânea carregada de imagens de desejo e promessas de futuro legítimas, mas baseadas no consumo como meio.

Nesse contexto, o movimento e deslocamento espaço-temporal das ações na área do jogo teatral criam a necessidade de realocar o olhar para certa incompletude. O movimento do olhar do espectador reconstrói incansavelmente, como detetive, pistas e rastros cênicos. O movimento das percepções articula os eixos e as fissuras da encenação com o mundo externo; e a reconstrução de uma vivência pela experiência teatral. Os movimentos metonímicos, afetados pelo caráter dialético da alegoria inscrita pela linguagem cenográfica, vislumbram momentaneamente a tensão tanto cênica quanto extracênica da vida e dos sentidos. Logo, o teatral pressupõe uma política, entendida aqui não como a discussão de temas ou doutrinas, ideologias ou pregação de modos de se interpor à realidade, “mas que incorpore um relacionamento genuíno com o que é político”. (Lehmann, 2009, p.5) Na linguagem cenográfica contemporânea, o teatro e seu espaço devem se organizar em direção oposta ao moralismo fácil, aos extremos da política comum e da imagem midiática que padroniza os referentes. Disso decorre um movimento que leva a cena e seu objeto em direção às margens do que se costuma adquirir como “produto” pronto e deificado pelo capitalismo. Em relação ao teatro, Derrida propõe a seguinte condição:

ao deixar algo acontecer através do teatro, mas não ao representar, imitar ou trazer ao palco uma realidade política que acontece em outro lugar, para no máximo impingir uma mensagem ou uma doutrina, e sim ao deixar a política ou o que é político atingir a estrutura do teatro, ou seja, ao

atravessar o presente. (Derrida in Lehmann, 2009, p. 5)

O político se insere no teatro obliquamente, alegoricamente e sem premeditar uma tradução literal ou ética idealizadora de seus usos sociais. Indiretamente, essa ação se faz como um meteoro que ao passar provoca a “maravilha” ao olhar, mas o mal-estar inquietante do perigo que representa para a vida do planeta. O teatro abre a chance de intervir “não como reprodução, mas como interrupção do discurso” (Ibidem, p.8) contra o sentido estrito de discursos pautados pelo consenso institucional da moral e ética da sociedade. O teatro, por ser um ato temporal de encontro de corpos e mentes, tem a chance de ser político não “como uma prática da regra, mas da exceção” (Ibidem). Como ato de encontro político entre os corpos e as mentes presentes, o ato teatral se dá em processos de linguagem tanto para se meta-representar quanto para apresentar um desvio receptivo antimidiático, ato confirmado por Patrice Pavis: “O teatro é um instrumento hermenêutico para conhecer a política, e não um campo de aplicação da política”. (Pavis, 2010, p.131) No que tange à cenografia, ela se descola da imagem pronta, de confirmação e de reduplicação atrelada às linearidades apegadas à noção de progresso como causa e efeito e se manifesta aquém de posturas discursivas recorrentes da política comum e de reconstrução de um mundo. Ela apresenta mais a si no mundo do que representa o mundo. As tábuas do palco não são um mundo mimetizado e nem prometem um mundo, mas oferecem um espaço de jogo, uma localidade incerta à contemplação do mundo, aparentada à realidade e de maneira deslocada.

O teatro da atualidade tenta, através de uma linguagem política própria, a “interrupção do político” (Lehmann, 2009, p.10) que possa desestabilizar a regra comum que vicia o olhar e decanta os sentidos. Na exceção em que consiste seu acontecimento, um possível pressuposto ideológico da cena seria o de não ser simulacro e permitir, na contra mão da simulação, a forma irônica e crítica. Ver a exceção, olhar para o excluído de todas as exclamações e perguntas sem resposta, manter as feridas abertas das crises que abalaram sua estrutura cênica e manter viva essa crise como moldura redentora de um constante reviver da sua especificidade estética são procedimentos do teatro e seu espaço a “evitar a armadilha moralista”. (Ibidem)

O contexto agonístico interno da cenografia trabalha para enfatizar a situação e o momento da cena: ali a cenografia se grava como numa incisão sobre a pedra. Desse negativo, a imagem que dela se imprime mostra um real possível e “um espaço de possibilidades”

(Ibidem, p.29) da sua releitura. Se a subjetividade se dá a partir de um ato de negação, a espacialidade promove esse ato com isonomia num espaço que é, por Benjamin, comparado à tessitura de uma tapeçaria cuja urdidura virtual comporta imagens tão intimamente unidas ao mundo “que de modo algum podem ser destacadas dela como motivos particulares”. (Benjamin, 2011, p. 106) Continuando, “A arte não pode, de fato, permitir de forma alguma que alguém a promova, nas suas obras, a tribunal da consciência, dando mais atenção ao assunto representado do que à representação” (Ibidem). O espaço da representação se materializa como localidade cênica na medida em que concentra o olhar no seu acontecimento próprio como forma e obra, retida no tempo como recorte singular e corte perceptivo. O objeto-cenário se assemelha ao corpo do ator cuja vida cênica se dá em negativo: na máscara com concavidade às ingerências morais da realidade social.

Espaço teatral e cenografia, de forma independente e destacados um do outro, dimensionam espacialmente a ação contida na corrida agônica, refazem a cada apresentação certa espacialidade não geométrica, mas dependente das atuações num sentido amplo de troca que gera independência. O ato cênico programa e refaz em seu acontecer um renascimento diário da efemeridade e da circunstância: o refazer de cada apresentação perpetua a efemeridade no trânsito dos elementos cênicos que nascem e morrem dentro de cada apresentação. Essa seria a dinâmica da espacialidade que a cenografia contemporânea tem como tarefa: possibilitar acessos e passagens de atos e corpos, palavras e sensações de pertencimento a uma retórica em direção aos sentidos. Essa dinâmica, por sua vez, dá espaço à agonia dialógica pela mimese da produção (Costa Lima, 1980) na ação teatral que regula sua estrutura pela situação apresentada e pela explosão de certezas em fragmentos imagéticos colados e lidos sob uma nova base epistemológica. Concretamente no chão, no piso do palco, o teatro é político quando não se acomoda ao solo das ações imitadas para locar sentidos e imagens, no oposto sua imagem surge pela fragmentação e desordem do mundo alegorizadas em seu contexto. Como alternativa esse espaço cênico comenta e ressignifica seu próprio espaço como o outro da cena: sua agonia própria é o uso do espaço próprio como matéria para as imagens possíveis.

A cenografia - escrever cena no espaço - se explicita na contramão de duas vias e duas vontades de representação. Entre a certeza e a dúvida, a afirmação e a negação da vida, ela tece sua dialética própria entre a especificidade do palco e a abertura significativa

do espaço cênico. Ela se apresenta como confronto, jogo e luta entre “gestos e linguística, sempre interpretável e talvez inconstante do momento” (Lehmann, 2009, p. 29) não somente para os olhos, mas quando desencastela um chão e um espaço.

Corpos humanos reais e cênicos são contidos, transpostos a expressar gestos, atos e palavras nas ágoras arquitetadas ou cenografadas. Esses corpos convocam uma transitoriedade ao presente da luta interna que se expõe pela linguagem e sua condição para existir no mundo: de fragilidade. A escrita da cena encontra em sua retórica as qualidades para expressar um espaço contrário à verossimilhança da imagem, lugar relativo ao corpo como movimento possível. Nessa agonia, a rememoração se confirma na perda e a representação justifica e resgata uma espécie de fatalidade em que a luta experimentada já no cotidiano se configura na mimese dos espaços e dos corpos em representação, menos como cópia de lugares referentes e mais como índices e comentários onde se credita os trânsitos para um futuro, mesmo que condicional.

Para isso, a representação deve se afastar da reduplicação do discurso e do afeto imediato. A museificação do mundo passa, conforme Agamben, pela arte e pela linguagem: “Museu não designa, neste caso, um lugar ou um espaço físico determinado, mas a dimensão separada para a qual se transfere o que há um tempo era percebido como verdadeiro e decisivo, e agora já não é” (Agamben, 2007, p.73). No teatro, essa analogia se constata: ao afastar o que era verdadeiro e decisivo, exige a separação como condição de vivência como cena destacada da comunidade. Nesse sentido utilitário, a experiência comunitária é individualizada dentro de um “processo de subjetivação, isso é, deve produzir o seu sujeito” (Agamben, 2009, p.38). O teatro, enquanto “área simbolicamente privilegiada” (nos termos de Costa Lima, 1980), se afastou do uso comunitário por necessidade ética de sua existência: em troca de sua institucionalização (secularização) mantida por mecanismos reguladores (convenção) e pela condição espetacular (tradição). Ao se tornar mercadoria, o teatro concede às massas uma espécie de ornamento (Kracauer, 2009) de si próprio ao criar um processo consumista: o espetáculo se torna uma espécie de direito do cidadão usuário a uma mercadoria que se replica constantemente.

Nesse sentido, o teatro pode ser considerado como “dispositivo”, categoria definida por Agamben (2009) como “qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes” (Ibidem, p.40). O teatro,



pois, tornou-se um corpo constituído de uma conjuntura operacional que infere ao ser vivente circunstâncias de subjetivação pela linguagem e retórica próprias de seu estatuto de dispositivo representacional. A interseção entre o ser vivente e o dispositivo supõe a imediata sujeição do ser à mídia teatral cuja felicidade está em aceitar esses mesmos dispositivos como suplementos espirituais.

Giorgio Agamben (2007) se refere aos objetivos dos processos midiáticos contemporâneos que capturam o potencial de “meio puro” (Agamben, 2009, p.76) restante da linguagem. A espetacularidade avança sobre a linguagem como projeto de separação, controle ideológico e obediência social: captura sua especificidade pelos dispositivos midiáticos ao neutralizar e impedir que a linguagem possa exercer seu “poder profanatório” (Ibidem). Tornada obediente e conciliadora, a linguagem replica e refaz o discurso do dispositivo impedindo que se “abra a possibilidade de um novo uso, de uma nova experiência da palavra” (Ibidem). Qual seria o “novo uso” do palco que nos resta? O teatro, quando se aproxima da condição de organismo, cerceia acessos à cena e ao espectador pelo endurecimento da linguagem. O dispositivo que constitui se coloca como moldura manifesta e comprobatória da subjetividade instituída historicamente. Como espaço a refletir uma comunidade, sofre do risco cultural de se tornar um meio museológico que separa e imprime uma marca de exclusividade, “uma impossibilidade de usar, de habitar, de fazer experiência”. (Agamben, 2007, p.73). Os sujeitos do contemporâneo, segundo Agamben, se encontram aprisionados pelos dispositivos; nessa condição, são apenas espectros de subjetividade, “porque acreditam que exercem o seu direito de propriedade sobre os mesmos” (Ibidem) dispositivos que os aprisionam. Por isso, acontecem operações inversas de “dessubjetivação que não correspondem a nenhuma subjetivação real” (Agamben, 2009, p.47) pela criação de “corpos dóceis” (Agamben, 2007, p. 46), a noção foucaultiana que apresenta o polo antitético a ser combatido.

Uma das armas para esse combate se apresenta no ser político que infere ao teatro a possibilidade de mostrar uma exegese agônica em sua linguagem, para que esta possa abrir canais de diálogo sem captura, propriedade e espaço de domínio. Os processos de dessubjetivação - que o contemporâneo arma com desenvoltura cada vez mais frequente - são indicadores que o palco - como lugar para a vida dos corpos reais e cênicos - reafirma na linguagem da arte que o sustenta.

No prefácio de *Escritura Política do Texto Teatral*, Hans-Thies Lehmann apresenta a possibilidade política do teatro não como doutrina, mas como ação da linguagem:

O limite e a imperfeição de uma linguagem este inacabamento radical não representam para ela condição recusada ou deficiência constitutiva, e sim justamente o desejo e o motor de sua prática. Aqui, a cesura, o emudecimento e a incompreensão abrem justamente cada um dos campos do jogo linguístico, organizados de modo muito específico, que são irredutíveis uns frente aos outros, e, assim intraduzíveis e insubstituíveis. (Lehmann, 2009, p.xii)

Para Agamben (2009), o contemporâneo se afirma no movimento de atração e repulsão ao tempo presente que inclui a negatividade: para ser percebido, o tempo contemporâneo necessita de um refúgio, de certo distanciamento, pois suas luzes brilham muito intensamente: “contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro”. (Agamben, 2009, p.62). Para se observar a sua luminosidade, olha-se como se olha para o sol. Não, porém, para seu brilho que cega, e sim para suas manchas: elas constituem os sinais do escuro do tempo presente, assim como a luz de galáxias e das estrelas que se afastam. Elas estão lá e são vistas, são reconhecidas no seu passado. O pensamento que designa sentido espacial ao tempo e temporaliza o espaço pode ainda ser uma metodologia possível para nosso tempo e suas fraturas que são menos uma incumbência ou fardo, e mais energia, acúmulo a ser colocado em processo. Mover os olhos para o escuro do tempo significa fazer parte de um presente contemporâneo a todos os passados e, desse modo, afastar-se do vício de sistematizar e impor condições. Procurar no escuro do tempo pode ser uma imagem em trânsito e deslocamento que problematiza o tempo em movimento descontínuo no espaço. Nele se busca a clarificação da ideia não como uma descoberta, mas como confirmação de uma existência, embora não totalmente representável.

Quando se abrem paredes cenográficas, esse movimento permite a passagem do corpo e da situação que o impele para fora da visão. A fuga é uma ação contrária ao sentido corrente e banalizado da saída e da entrada de cena: tornou-se oportunidade que o espaço promove como um choque que circunscreve corpo, luz e movimento em ação cênica. Nessa fissura, a cenografia pode se dilatar em sentido, ou, pelo menos,

apontar a “vértebra partida” (Agamben, 2009) da contemporaneidade. A cenografia contemporânea busca o que emana do escuro do palco que resta.

Prosseguimos com Walter Benjamin e Giorgio Agamben, entre os conceitos de “caráter destrutivo” e “profanação”. A ideia de profanação se instala como uma possibilidade crítica em relação ao palco como área de representação, o que “não significa simplesmente abolir e cancelar as separações, mas aprender a fazer delas um uso novo, a brincar com elas” (Agamben, 2007, p. 75). Entendido como máquina, seus mecanismos e modos operacionais são um programa orientado historicamente para seu espaço. Visto por esse ângulo, esse é um espaço cujo teto de vidro serve de espelho à reflexão sobre sua posição midiática. E, para suplantar o valor midiático de troca e uso capitalista do palco, ativar o “ingovernável” (Agamben, 2009, p. 51) significa procurar no dispositivo, dentro de sua capacidade de apropriação da linguagem, modos de “restituição ao uso comum daquilo que foi capturado e separado nesses” (Ibidem). Como a intuição do submerso, essa restituição se constitui uma arqueologia decisória que, ao detectar o que foi museificado, pode conter suas margens. Tomando posse do palco, a cenografia ocupa a extensão, a totalidade do terreno, mas precavida das margens que transbordem ao comum. Por sua efemeridade, sua vocação ao movimento e ao jogo fugaz, a cenografia pode sempre tentar deixar lacunas e espaços, roubar não só imagens, mas as possibilidades de uso que o dispositivo cerceou.

Nesse contexto de agonia do palco italiano, profanar se aproxima do gesto contido no “caráter destrutivo” (Benjamin, 1987, p.237) proposto por Benjamin. Como carta de intenção que toma o presente como não conclusivo, mas como categoria que joga com a história, o “O caráter destrutivo não vê nada de duradouro [...] por que vê caminhos por toda parte, [...] o que existe ele converte em ruínas, não por causa das ruínas, mas por causa do caminho que passa através delas.” (Ibidem). Sob a égide desse conceito, a cenografia ganha um estatuto contraditório de ser iconoclasta no mundo das imagens na intenção da barbárie positiva. Onde o *continuum* temporal é obscurecido, o presente ganha visualidade e imagética não ilustrativas: “a tarefa iconoclasta que destrói a tradição justifica-se na tarefa salvadora que descobre em suas ruínas possibilidades de construção de uma nova experiência” (Muricy, 2009, p.208).

Revirar o lixo, saber o que renegar dos ornamentos que restaram reconstrói o gesto de barbárie positiva (que Benjamin apresenta em *Experiência e pobreza*, de 1933). A “nova barbárie” conclama um gesto

contemporâneo onde a ruptura radical com o passado se processa à "contrapelo" da história. Como nos escuros de Agamben, essa barbárie inverte os parâmetros da historicidade progressista e da leitura do tempo como progresso. Ela abre caminhos além dos instituídos e deflagra a ruptura com as disposições estéticas de cunho classicista. Ela revela, nessa ruptura, um embate entre a vivência do agora e a experiência perdida para a história.

O homem desse contexto vivencia o "*Jetztzeit*" benjaminiano não porque se vê impedido de declarar com satisfação suas experiências, mas porque as reelabora dentro das prerrogativas de choque cuja intensidade é própria do contemporâneo. Mesmo com suas imagens opacas e palavras mudas, a experiência da arte retém vestígios e marcas de seu passado que agem como condição reflexiva de sua linguagem nos caminhos desviantes da crítica à sua estrutura formal.

O conceito de experiência ("*Erfahrung*") reelaborado nesse contexto remete a um ato estruturado como imagem de uma perda que é retomada pela vivência ("*Erlebnis*") como construção do novo. Como rastro da condição pré-moderna, a experiência chega ao contemporâneo com sua significação perdida. Insistir no seu movimento incapacita o trânsito da obra correndo o risco de repetir a tradição. Em oposição, na busca vital de dizer o presente, o conceito de "*Erlebnis*" se apresenta à ação concreta como possibilidade de "mudança na estrutura da experiência" (Benjamin apud Muricy, 2009, p.198).

Aos dois polos - experiência e vivência - se chocam dois sentidos: olhar para trás, para a tradição, a memória individual e coletiva preso na inconsciência da experiência; ou olhar para trás carregado das tensões da solidão, da privacidade, do individualismo na consciência dessa condição de vivência. Vivência como proposição, arma que pode refazer imagens perdidas ou roubadas da expressão. Nessa via, olhar para trás com "cobiça" replica o itinerário perdido que não constrói uma imagem, mas as reduplica no presente. Olhando para trás, o Agora pode rever seu Outrora como constituinte da beleza perdida para a história. Essa atitude se configura como um olhar panorâmico da torre, que perscruta e separa o que deve ser destruído e toma consciência da precariedade e da estúpida configuração que sujeita os homens a exhibir e replicar "os despojos do cortejo triunfal da história" (Benjamin, 1994, p.225). O caráter destrutivo pode, pois, romper com o passado assumindo a pobreza de um mundo em desencanto, articulando suas precariedades como via de acesso ao novo.

Mas, sendo simultaneamente destrutivo e construtivo, ele restabelece a dialética entre novos contatos e relações perdidas. Essa

atitude que resgata não “o” passado, mas uma nova maneira de olhar para ele é um gesto afirmativo, crítico e reflexivo sobre uma realidade. Vivenciada e descrita por Benjamin como a realidade da guerra, das condições de trabalho e das relações econômicas do capitalismo exploratório ainda hoje se repetem, ecoam com insistência e de forma globalizada. Dos contextos que cotidianamente se reiteram, somos os herdeiros; e seremos sempre como a geração “que ainda fora a escola num bonde puxado por cavalos” (Ibidem, p.115) porque sempre haverá algo a lamentar, a louvar, a lembrar ou a esquecer.

Hoje, um palco em conflito e em “estado de exceção” (Ibidem, p.226) situa-se entre os despojos do anjo da história que segue sua luta para juntar ruínas a ressignificar. Na quebra de braço entre o passado e as promessas de progresso em que o futuro não serve de coroa, a concentração no presente é o gesto que imobiliza o tempo e potencializa a força de transformação que o “agora” contém. O “era uma vez” (Ibidem, p.231) a trocar por um “é agora” pleno e cheio de vitalidade que imobilize “numa configuração saturada de tensões” (Ibidem) o horizonte utópico que, explodido, pode ser rearticulado em novas imagens incrustadas numa nova temporalidade.

À melancolia do alegorista de *Origem do Drama Trágico Alemão* se sobrepõe a atitude do alegorista atual em posição de ataque contra seu próprio tempo que se mostra como um depósito de precariedades, tal qual o armazém cinematográfico de cenários a serem reciclados do *Mundo de Calicó* descrito por Sigfried Kracauer (2009). Ele deve ser incensado com a intenção de reinaugar um palco novo a cada apresentação.

A cena e a cenografia, por sua vez, carregam dentro delas essa condição, mas dentro da capacidade regenerativa de um organismo vivo, mesmo que transitório seja seu teor de verdade. A mesma apresentação e o mesmo cenário se desmobilizam constantemente ao olhar que pressupõe a experiência do tempo como rememoração, “nem como vazio, nem como homogêneo” (Benjamin, 1994, p.232). Desse modo o agora da teatralidade pode se apresentar em *Vida*.

## 2.4 VIDA, UMA ESPACIALIDADE MOVENTE

A descrição do espaço cenográfico do espetáculo teatral *Vida* não se limita apenas à necessidade de mostrar o objeto, mas também tem destino teórico de contribuir para o esclarecimento e a fundamentação das decisões da cenografia e de análise do cenário enquanto objeto da crítica.

Salão de baile ou de festas, semelhante aos existentes ainda em sociedades ou clubes das cidades com certa tradição e história. Procura ecos desses lugares de encontro social e de reuniões de datas comemorativas. Sem referendar um lugar específico, apresenta um local de passagem aonde se vai para participar de um evento que se destaca do comum da vida. O sentido de palco é o de lugar de partilha comum: isso se dá pela dramaturgia textual que articula sua ação em torno dos ensaios cênicos de uma banda fictícia que ocorrem no salão-palco onde se dá o espetáculo.

A apropriação transgressora se dá no cenário que é palco e no palco que é cenário: isso é cenografia.

O salão se completa pela união de três paredes que fecham o espaço cênico, demonstrando sua imagem de salão apropriada no perímetro máximo do palco. O que se vê é o que resta do palco cujo jogo perceptivo é animado pelas paredes em movimento. Uma cortina fechada serve como moldura que comumente seria tradicional. Mas, nesse contexto, é jogo de molduragem. As paredes laterais (4,30 metros de altura x 7,00 metros de profundidade) se somam à parede com movimento (9,00 metros de largura) que fecha o limite da cena.

As paredes são divididas em duas faixas. A inferior é pintada na cor marfim com textura envelhecida. Ela possui ainda nichos recuados que, no modo de uso corrente, serviam para que usuários pendurassem seus casacos e objetos de uso pessoal por ocasião de bailes e eventos. Na faixa superior, a parede é forrada com papel de parede na cor verde água. Todas as paredes são emolduradas com frisos de madeira na cor marfim. Não há janelas e aparentemente não há portas, o que evidencia certa clausura. Mas, uma pequena passagem camuflada serve como alternativa, utilizada enquanto a apresentação transcorre.

Dentro da visão de que palco é cenário, ambos articulam cenotecnicamente recursos usados pela cenografia convencional. Ademais da construção, do detalhamento técnico e de soluções operacionais de efeitos desejados, os movimentos do cenário são mecânicos, na tradição barroca do termo, como modos operativos a favor da cena em manobras executadas em cena aberta. O coração da máquina cenográfica permanece, mas não como mera técnica: ele desenvolve seus mecanismos para que a linguagem possa transgredir. Os verbos de sua articulação - avançar, recuar, subir, descer, abrir e fechar - se comprometem entre técnica e operação com a cena, tanto visual quanto dramaturgicamente. Tais recursos de linguagem plástica e visual se unem ao texto cênico de forma que não perdem sua significação primária, mas articulam outra ordem em que as subidas e

descidas de objetos pontuam a cena como suas alegorias. Nesse sentido, a cenotécnica é um recurso dramático presente: sua operação faz parte da cena, como no ensaio da banda que mostra que se está num teatro ao acontecer à vista do público. A alegoria, tratada vulgarmente, escancara a máscara da ilusão: por exemplo, o globo de espelhos que desce do urdimento põe a cena às claras, e somente quando seu efeito se faz pela incisão luz e pela cena, a ilusão é consentida.

Portanto, não é a ilusão que toma conta do espectador e da cena. Ao contrário, a cenografia mostra seu gesto ao fazer descer o objeto e avisar que algo está prestes a acontecer: na citação, ela se mostra produzindo ilusão: “A literalização significa a fusão do *estruturado* com o *formulado* e permite ao teatro vincular-se a outras instituições de atividade intelectual” (Benjamin, 1994, p.84). O espaço sofre, pois, uma revolução anímica que é, de resto, característica das montagens da *companhia brasileira de teatro*.

Um exemplo desse procedimento é a montagem do texto *Bom St’Cloud* (2011), de Noëlle Renaud<sup>16</sup>. Nessa peça teatral, uma metade de mesa delimita o extremo inexistente de uma parede. Em certo momento do espetáculo, ocorre uma suspensão temporal: nesse parêntese, uma luminária de cozinha se movimenta até alcançar uma diagonal impensável em relação ao espaço. Ao se inclinar, a luminária não apenas desloca o eixo cartesiano ou contradiz uma lei universal: ela se interpõe animicamente, provocando um rasgo no espaço-tempo como percebido pelo espectador da cena.

O movimento dialógico em oposição ao movimento pragmático e funcional é um procedimento do teatro de Brecht que se volta ao objeto cênico como possibilidade dramática e dramatúrgica. Em seu texto sobre o teatro épico, Benjamin comenta as imagens do cenógrafo Caspar Neher:

Se as imagens de Neher são cartazes, qual a função desses cartazes? Segundo Brecht, **eles tomam partido, no palco**,<sup>17</sup> quanto aos episódios da ação, fazendo, por exemplo, o verdadeiro glutão, em *Mahagonny*, sentar-se diante do glutão desenhado. Bem, mas quem me garante que o

---

<sup>16</sup> Produzida pela **companhia brasileira de teatro**, o texto *Bom St’Cloud* foi rebatizado na montagem brasileira de *Isso te interessa?* A peça estreou no teatro Novelas Curitiba, em Curitiba, 2011. Recebeu o Prêmio Bravo de 2011 como Melhor Espetáculo Teatral daquele ano.

<sup>17</sup> Grifado pelo autor da dissertação.

glutão representado pelo ator tem mais realidade que o desenhado? Nada nos impede de sentar o glutão representado diante do glutão real, ou seja, de atribuir mais realidade ao personagem desenhado no fundo da cena, que ao personagem representado. (Benjamin, 1994, p.84)

Seguindo esse raciocínio, o efeito de recuo e avanço da parede cenográfica se faz à vista integrada na cena como demonstração anti-ilusionista e dialética da questão da moldura teatral e da perspectiva como recurso à verossimilhança. O recuo lento e progressivo não promete outra cena, outro lugar ou outra atmosfera, mas impele o olhar a ver o mesmo salão que se metamorfoseia em duplo, triplo e quádruplo do tamanho original.

A “forma própria” do salão recua ao extremo do possível do palco e leva a percepção a ver sempre o mesmo de diversas maneiras diferentes na medida em que o objeto e a ação nele realizam uma distensão. O conceito de “forma própria” concentra a força motriz que refaz um itinerário calcado na sensação espaço-temporal do espectador “para produzir a surpresa intelectual” (Rosenfeld in Gumbrecht e Rocha, 1999, p. 240). A ironia se apresenta no choque do acontecer inesperado. O cenário é cenografia nesse desdobramento de virtualidades inscritas e lidas. O movimento de recuo e avanço “exibe” a propriedade teatral e demanda um esforço mecânico percebido às claras, além do esforço intelectual de entendimento que subtrai da materialidade o risco do efêmero, mas pereniza a cena numa abertura ao infinito espacial, construída entre a parede em recuo e o olhar que a segue, surpreso, pois

Surpreender-se é fundamentalmente um ver-e-ver a mesma coisa, o choque afetivo assinalando um fato intelectual - fato que algo percebido habitualmente de um modo possa aparecer, de repente, sob uma nova luz (intelectual) inteiramente diferente. Aristóteles assinala, portanto, que a surpresa à qual nos conduz a construção poética repousa sobre uma montagem deliberada destas virtualidades que repousam como possibilidade nas sensações. (Ibidem, p.239-240)

Lidando objetivamente com as falas da dramaturgia de *Vida*, a primeira fala da peça é uma pergunta. A partir dela, se retoma a questão



do recuo da parede. “Quem brilha?” é um palimpsesto a ser decifrado para se falar de movimento.

O espetáculo *Vida* transita entre vários paradigmas - moldura, ilusão, artifício, perspectiva, profundidade e mimese, todos já abordados e questionados neste trabalho. Eles se refletem sobre a encenação de maneira alegórica: são conceitos do texto, da encenação e do espaço que se enviam à plateia, destinatária de suas cifras. Recorrentes na cena contemporânea como elementos destacados da tradição ou de paródia, eles dizem a necessidade de se estabelecer vínculos, diálogo e aproximações de polos convergentes: o palco e a plateia. Consciente de sua dramaturgia em que a linguagem pode expressar o humano de maneira obstinada sem nunca alcançá-lo, o espetáculo começa propositadamente com as cortinas fechadas. Como num aviso luminoso indica, pela paródia de si mesmo, que ali é um teatro e o que se vai assistir são cenas. Portanto, como no teatro dramático, o espetáculo indica através de sinais convencionados o seu começo.

Cortina fechada, luz e música ambientam o espaço da sala prometem um acontecimento sobre o título *Vida*. Como palavra-ferramenta, por antecipação *Vida* fala e desperta a vontade de saber, prepara a consciência movente do espectador que opera um entendimento preliminar sobre a palavra como signo tanto social quanto subjetivo. Nesse contexto, a leitura aberta do título já se torna alegórico de si mesmo e das virtualizações que possam advir. Mais como emblema escrito por baixo da imagem, ele procura por antecipação a etimologia e os significados comuns de seu entendimento. A vida se confunde com o teatro? Ou se imiscui por suas frestas? Que ela entre no teatro é uma questão de “afinidade eletiva” (no sentido benjaminiano) e sempre ocorreu, mas o modo como se trata a vida no teatro passa necessariamente pelo modo como o teatro trata da vida. Em *Vida*, essas questões se fundem e se replicam: dialéticas.

O espetáculo *Vida* fala prioritariamente de sua forma e de sua articulação cênica já anunciada na dramaturgia de característica não-dramática. Texto e cena espetacular são movidos pela encenação num contexto de apresentação da obra cênica como situação teatral: se o sentido representacional comum que se espera do teatro é usado, o é como alegoria e citação de um si mesmo teatral. Portanto, o texto espetacular transita (no sentido de Perniola) entre o fenômeno de sua apresentação e a crítica deliberada de seus corpos. Stephan Baumgärtel (2011) sintetiza a dramaturgia textual:

Ao não estabelecer uma narrativa ficcional que passa por um conflito central e desemboca num desenlace, bem como no seu permanente deslizamento entre espaço ficcional, entre corpos cênicos, corpos biográficos e corpos ficcionais apresentado pelos atores, o texto possibilita (ou sugere) uma reflexão acerca dos motivos desta estrutura que vai ao encontro com problemas epistemológicos e éticos relacionados com o momento histórico atual. (s/p)

Nessa análise, Baumgärtel se detém em dramaturgias não-dramáticas no contexto nacional cujas estruturas textuais apresentam, mesmo que indiretamente, resistência em relação às injunções do contexto sócio econômico contemporâneo, de mídias e globalização. Nessa dissertação, a análise de Baumgärtel se revela como um operador agônico do objeto de arte sobre suas estruturas linguísticas. A cenografia entendida como corpo cênico se aparenta aos corpos vivos da cena como ser ficcional que desliza sua visualidade e movimento na cena; e sua dramaturgia própria se liga à história do palco italiano. Os elementos da dramaturgia cenográfica do espetáculo *Vida* se dizem na paródia visual que a cena opera nos movimentos de recuo e de aproximação das paredes. Elas articulam a cena ao promover trânsitos entre fissuras temporais de seu diálogo com a dramaturgia e a encenação da obra. Seu corpo cênico se constitui, pois, entre o semântico e o fenomênico, ficção e materialidade.

A alegoria, como recurso e operadora, possui a força motriz do movimento que se infiltra em diversos níveis de sua materialidade como comentário, dando ênfase mais à situação teatral e menos à fábula ou ao enredo que a conduz. Escorridos e fluentes, os movimentos provêm da dramaturgia e também da cena que, ambas, perfazem uma escrita teatral situada além da representação “cuja função é expor e interrogar a construção de significado no texto escrito e espetacular, e não mais simplesmente expor um significado subversivo ou afirmativo através da escrita ou da cena” (Ibidem, p.4). Dramaturgia hiperbólica em seus acontecimentos do lembrar e do esquecer, hibridizada através de recursos de literalização, montagem, poesia, a cenografia expõe-se pela própria linguagem como lacunas de sua própria voz. Língua e linguagem comentam sua própria estrutura ao aceitar e demonstrar cenicamente suas contradições.

Pela não citação, o texto dramaturgic de *Vida* explora sua lógica para falar justamente da falta de lógica social e da solidão pessoal como

arma de defesa. O ator diz: “Estamos aqui, não estamos?” (Abreu, 2010, p.2). Nessa pergunta que soa como um resgate de corpos e no discurso que segue, o ator localiza o papel social do espectador como parte de uma comunidade assistente, assim como o situa espacialmente no mundo da cena e no mundo do teatro (enquanto espaço físico). Esse procedimento parece conciliar e acomodar a todos: localizado e presente nesse “prólogo”, o espectador sente-se fazendo parte de um ato comunitário para, a seguir, ser deslocado quando questionado pelo ator: “Alguém escapou?” (Ibidem, p.2).

Momento de desconcerto espacial e quebra de certeza, o mapa na parede é um objeto que se desloca do eixo e pende na diagonal. Como objeto anímico, seu corpo geográfico responde com sua precariedade, que também é a da situação do espectador. Ao ser mostrada ao espectador, a falha cênica se instala entre a dúvida e a certeza, entre ter sido provocada e ser um acidente localizado. Esse limiar discursivo da manifestação do objeto chama a atenção e procura, na cena, despertar interesse como fator de aglutinação de um acontecimento que se mostra precário como discurso irônico que sustenta as bases de sua linguagem: o que se move é o mundo ou nossas presenças? A terra como chão ou nossos corpos? A desintegração do discurso reto e totalitário na cena por interrupções, dúvidas e causas externas, como clima e proibições, tem como contra partida o texto-cena que gira sobre si mesmo para alcançar seu intento. A recorrência e o corte, a montagem e dispersão são práticas recorrentes na dramaturgia contemporânea cuja precariedade se infiltra como recurso da língua e não como falha dela.

Seguindo a ação, o ator arruma o quadro e retoma o discurso, pois essa é sua função e contingência cênica. As voltas da cena - suas retomadas - se dão como via negativa e se comprometem insistentemente na cena cujo mosaico constitui sua coesão. A precariedade como tentativa de *re-fazer* o discurso nunca se completa e a encenação aposta nessa constante fuga, sempre retomada, de concluir o que não tem fim. Como afirma Baumgärtel a respeito do texto:

*Vida* nos mostra que o drama no sentido de Sarrazac, enquanto o eterno antagonismo entre o particular e o universal, entre a vontade subjetiva e a situação objetiva, precisa da forma não-dramática para chegar a resultados estéticos e éticos estimulantes. Precisa de textos que, em sua estrutura, são críticos à pós-modernidade por serem pós-modernos. (Ibidem, s/p)

*Vida*: texto como título e espetáculo, metáfora cênica de si própria, texto espetacular que se desvia em momentos de performance, limiar entre teatro e situação, tentativa suprema de ligação afetiva e situacional dos atuantes entre si e o espectador. Sendo um recurso mais do que uma proposta, o fluxo da apresentação se dá como cortes e rupturas, os registros fortes da situação. Nessa via, a performance é menos suplementar quando permeia, retomando Baumgärtel, corpos cênicos, ficcionais e biográficos em sua movência à plateia. Como peça da elocução espetacular, ela age também (materialmente e literalmente) como recurso da linguagem na construção de sentido: como corpo da língua. Este é um recurso semântico contextualizado na situação que opera um salto qualitativo em que a forma constitutiva da escrita espetacular se manifesta de maneira semelhante na cenografia e no espaço cênico.

A configuração cenográfica se sustenta, em primeiro lugar, em sua forma de objeto visual. A visualidade em diálogo com a encenação aposta na abstração dela mesma numa espécie de desaparecimento causado pela constituição de imagens: ao se deslocar à profundidade do palco, a parede interpela os sentidos da reconfiguração espacial sistemática, desviando o olhar de um vício receptivo que a identificação e a razão costumam associar a certo equilíbrio cenográfico. Rastro do que foi a concordância entre objeto cenográfico e localização ficcional, sua aparência escorrega entre essas duas propriedades como citação e negação que permitem os trânsitos espaciais inseridos nos saltos performativos das cenas.

Tendo como suportes o texto e a atuação, a movimentação cenográfica ocorre entre texto e fala ação e intenção espacializada que o cenário apenas faz acompanhar. Mas, conforme atesta Lehmann (2007), o texto se apresenta menos como condicionante e mais como material para o teatro. Na dramaturgia de *Vida*, isso se evidencia e se confunde com a encenação como texto cênico e a movimentação do cenário se insere como “palavra” que dele concorda e discorda. De maneira adversa à cena, a parede ao se movimentar atende à réplica ou se faz falante como citação de uma ação. Contrapondo a cena, a parede se rearticula e reconfigura como jogo e refluxo dramático, como trampolim para que outra perspectiva seja apreciada ou para que a opção de permanência ou fuga acelere ou se retarde na situação cênica: “O novo teatro aprofunda apenas o reconhecimento, nem tão novo assim, de que entre o texto e a cena nunca predomina uma relação harmônica, mas um permanente conflito” (2007, p. 245).

Esse conflito não se presta ao “efeito” sentido simples e direto, mas escorrega para uma leitura espacializada em segundo grau que incorpora, como já se disse, a ação, mas não se sujeita a ela de maneira harmônica, o que se relaciona à não realização plena entre texto e cena, que é onde mora sua força. Dessa alegoria em trânsito o aspecto não muda, mas se expande a partir do espaço para se tornar um além dele através da “encenação intencional e consciente, já que constitui um conflito estrutural latente em toda prática teatral. Assim, não é determinante a oposição verbal/a-verbal, tal como frequentemente ressoada na contraposição muito em voga, mas irrefletida entre ‘teatro vanguardista’ e ‘teatro de texto’.” (Ibidem, p. 246) Como tal, a cenografia de *Vida* se intercala e mesmo se opõe conscientemente como presença atuante à cena momentânea.

A parede recua e se adianta em duas ocasiões. Os recuos podem ser analisados em consonância com a cena; e o avanço (será retomada sua análise mais adiante) aparece como fala cenográfica própria ao se deslocar sobre os objetos que são retirados de seu caminho pelos atores.

Ao evocar seu espaço na linguagem cênica, a cenografia se junta à cena de maneira a promover ecos intra e extracênicos do objeto-cenário com a sala. A plateia se acomoda ao trânsito porque permanece na posição usual, mas se incomoda com seus sentidos postos à prova. Dentro desse pressuposto, a cenografia como linguagem já contém em si uma teoria, entendida como um pensamento de busca recorrente de si mesma na crítica e citação de seus próprios procedimentos formais e das maneiras do fazer que a torna menos ornamento e mais práxis cênica de se refazer.

Com Lehmann, a arte desde a modernidade se esforça na procura de um espaço limiar onde a poesia se dá como imagem. Retomando a noção originada em Platão, de “ter de pensar o ente ao mesmo tempo como devir” (Ibidem) de um espaço único e inapreensível, Lehmann recoloca a ideia de *chora*: “originalmente um ‘espaço’ receptivo, acolhedor (com conotação maternal) [...] em cujo seio se diferencia o logos com suas oposições de significado e significante, ouvir e ver, espaço e tempo, etc.” (Ibidem). Nesse espaço intercalar se funda a procura na linguagem de uma materialidade que refunda o *logos* presumível de sentido único, e se reparte animicamente “na sua desconstrução poética – aqui teatral” (Ibidem, p. 247). Como na palavra verbalizada, o gesto do objeto não identifica, mas consoa à sonoridade da palavra “como um ‘dirigir-se a’, como significado e apelo” (Ibidem).

Ou ainda, como imagem mesurável, o corpo cênico significativo ao se tornar a cada instante invasivo explode sua dimensionalidade em

temporalidades cênicas. Nesse contexto, cenografar pode ser movência tanto espacial quanto textual na apresentação de cada pavimento das estruturas linguísticas postas em prova nos avanços e recuos das paredes. Seguindo a trilha de Agamben (2009), esta reflexão sobre a cenografia se pergunta: no espaço onde se encontra, como projetar a sombra de suas paredes sobre um passado que “tocado por esse facho de sombra, adquirisse a capacidade de responder às trevas do agora” (Agamben, 2009, p. 72) numa iluminação carregada de “ágoras” cênicos?

A resposta, embora inconclusiva, remete à análise da dimensão e do movimento do espaço do espetáculo *Vida*, a seguir.

## 2.5 DIMENSIONALIDADE E MOVIMENTO

A cenografia de *Vida* se apropria do palco, toma posse de todas as suas dimensões. Melhor, ela invade suas propriedades privadas, como se cenografia e encenação, levadas pela vontade em detrimento da razão, fizessem do palco seu assentamento. Nessa atitude libertadora, porém demarcatória, mora um espírito crítico que teima na não concordância espacial entre suporte e imagem e sim numa atitude alegórica acerca da cena e do cenário como espaços a serem postos à prova. Nessa alegoria se dá como uma entrada triunfal o dominar, reflexionar e rearticular as qualidades do palco de maneira que a mais valia da cena se liberte de qualquer imposição, mesmo que essa se configure a princípio. Essa é uma consideração mais que justa quando se relaciona esse espaço à ideia de uma encenação que reflete sobre a vida, tanto a comum quanto a cênica. Suas mais valias são exploradas na representação de forma crítica e a motivação parte do cênico como estrutura linguística, um pressuposto que se estende ao palco italiano como base da estrutura cenográfica. Nesse contexto, a liminaridade ocorre em vários níveis e flexiona criticamente as estruturas. Detectada já no texto - “uma banda formada por exilados” (Abreu, 2010, p. 1) - e na ação cênica condensada, a liminaridade é replicada entre erros e acertos dos ensaios da banda para “celebrar o jubileu desta cidade” (Ibidem, p.27). As cenas, no girar dos “ensaios da banda”, irradiam outras a partir do erro recorrente de um dos músicos, como se errar fosse a força motriz da encenação e também a energia que gera mudança na situação e, por fim, explode sua coerência aparente.

Na relação espacial, a liminaridade se dá (como já mencionado) em três níveis: o real do teatro como situação social e de jogo; o real do palco (lugar de ensaio); e o real cênico (apresentação-representação).

Todos os níveis se mesclam, convertidos em procedimento da escrita espetacular. O limiar palco-plateia busca o diálogo e o confronto na linguagem: limiar fluído, ele precisa sempre ser retomado. O “princípio de exposição” é o intertexto espacial da retomada cuja cena se mostra dentro da linguagem, pois apreende “o material linguístico em conjunto com os corpos, o gestual e a vozes” (Lehamnn, 2007, p. 249). Os corpos cênicos giram como pão sobre o próprio eixo e saltam em busca dos sentidos possíveis, “contrapondo-se à função representativa da linguagem no teatro” (Ibidem).

Nesse contexto, a cenografia se materializa como uma segunda sala: sobreposta ao palco, seu espaço se ocupa de todas as suas dimensões, como faria uma cenografia barroca. Mas, ao contrário de ser ilusão consentida, ela se torna premeditadamente um material inconcluso, sem determinação. Melhor, sua pré-determinação se esvai quando se dá o recuo ou a aproximação das paredes e “A ruptura entre o ser e o significado tem um efeito de choque: com toda a insistência de uma significação sugerida, algo é exposto, mas em seguida não se permite reconhecer o significado esperado” (Ibidem). Nisso reflui sua exposição, entre um sentimento de aprovação conceitual e um diferencial receptivo, como linguagem e como dramaturgia:

A ideia de uma exposição da linguagem parece paradoxal. Contudo, pelo menos desde os textos teatrais de Gertrude Stein tem-se o exemplo de como a linguagem perde o direcionamento teleológico e a temporalidade imanescentes e pode ser equiparada a um *objeto em exposição* por meio de técnicas de variação repetitiva, de desagregação de conexões semânticas imediatamente evidentes, de arranjos formais segundo princípios sintáticos ou musicais (similitude sonora, aliteração, analogias rítmicas). (Ibidem)

Todo o palco se dispõe para que a cenografia possa inscrever sua língua: largura, altura e profundidade de palco são usadas como material de reflexão sobre os modos de representar cenograficamente. Essas dimensões atingem o objeto-cenário como língua expandida, como máscara da área aberta. E se apresenta como salão de baile em simultaneidade à sua condição de objeto de cena enquanto elocução e exposto ao público como leitura. A escrita cenográfica, a grafia sobre o objeto, é a intencionalidade de uma marca, uma incisão no sentido de

gravar a leitura aberta que parte de sua exposição e ocorrência cênica, sua virtualidade como signo gráfico.

Como já citado, o signo gráfico benjaminiano - objeto mínimo - opera um vácuo entre a materialidade sígnica e o significado que lhe possa ser atribuído. Disso resulta que a cena se faz pelo efeito sem sentido estrito, não como fim e sim como meio, o que demonstra a intenção alegórica do barroquismo aparente do salão de *Vida*. Essa manobra transita dentro de uma monumentalidade também aparente e pelo movimento se converte em alegoria do discurso da lógica espacial que se funda e se exprime em nossa percepção habitual do mundo. Na cenografia de *Vida*, a aparência é movediça e depende de como se faz a pergunta sobre a verdade e a mentira.

A verdade se oferece e não se deduz: por isso, Benjamin critica a oposição da ideia totalitária de símbolo em detrimento da alegoria através do exemplo do signo gráfico onde a verdade se faz presente como possibilidade num contexto alógico que, conforme Owens (1989), também fratura a oposição forma-conteúdo.

A cenografia de *Vida*, à medida que sua área aumenta, seu volume que a princípio parecia estável, se movimenta e reflui para as outras camadas de sua materialidade pela “progressiva erosão de sentido” (Owens, 1989, p. 58): ela se mostra em processo de vir-a-ser ou devir-espaco. Imagem em constante reconstrução na “ausência do transcendente no seu interior” (Ibidem), a alegoria cenográfica procura na prática do palco preservar a sua presença cênica como “ser real” que alude a si mesmo na virtualidade efêmera do cenário (um salão) e na presença física do palco.

Não esquecer se refere à cenografia como linguagem: ao se tornar autocrítica, ela mantém viva a virtualidade e a transitoriedade que a liberta do discurso lógico. Nesse trânsito, “um entre” se dá na inconstante, mas perene relação espacial com a sala que acolhe e a plateia que confronta a cenografia numa relação lembrada, motivada e exposta a partir da dimensão de seu grande objeto. Assim conserva seu fenômeno presente e ativo cenicamente através das passagens cênicas que se deslocam constantemente fora do eixo temporal linear e se instala numa contínua expansão e recolhimento. Tensão, distensão, expansão e recolhimento, construção e quebra de enquadramento, mais que ações adjetivadas por recurso ao cênico são procedimentos, ações físicas e atitudes que transmitem um específico modo de ver e pensar a visualidade contemporânea.

Cenário como gestualidade alarga o sentido de quem vê ao mesmo tempo em que acolhe em si predicados de um objeto mínimo,



como no exemplo já citado do signo gráfico benjaminiano. Provém da dramaturgia de *Vida* a literalização, a montagem e os cortes sequenciais da ação cênica, além da intertextualidade dos elementos dramáticos e um caráter épico que transita dentro da narração estancada e da trama interrompida que levam o ator ao ato presentificado. O lembrar seco de uma ausência como maneira de colar fragmentos de vida num agora da apresentação refluí no espaço como lugar de passagem, e passageiro. Como em Pina Bausch onde espaço e dança se tornam “contextualizados” (Lehmann, 2007), o espaço de *Vida* se dá em condições semelhantes: “o espaço funciona cronometricamente e ao mesmo tempo se torna um lugar de vestígios: os acontecimentos permanecem presentes em seus vestígios depois de decorridos; o tempo se adensa” (Ibidem, p. 278).

O exemplo extremo dessa qualidade cênica do vestígio acontece na cena final que deixa as marcas dos objetos usados, como farrapos no chão do palco, a destruição de parte da parede e dos corpos dos atores. Imagem que vai se formando no transcorrer da apresentação, se acumula como referencial do aqui e agora dela, como - qualquer momento da peça - sendo possível de ser lido: ela no final conjuga-se como limite do possível dela. O fato de ser teatro e de que nele o fim ser a morte como re-vivência das vivências do teatral a última ênfase é um convite do ator à flutuação. Experiência teatralizada do sonho de voar. Ficção, ilusão, realidade e presente cênico se integram, e se espera que todos (atores e público) flutuem na improvisada partitura corporal e mental dos atuantes.

Seguindo nesse contexto não linear a análise do espetáculo segue. O cenário do salão como forma tanto acolhe as figuras cênicas quanto as prendem. Confinamento como armadilha de vida o cenário é uma armadilha que sustenta o ritmo da encenação e das vidas que caíram ali, condição de contingência cênica que pode ser lida na frase condicional: “Bom, somos só nós hoje aqui” (Abreu, 2010, p18). Constatação de estar ali no cenário e no teatro como na vida, e de permanecer em estado de alerta e de acompanhamento.

O palco como lugar de passagem serve para que a vida possa se deslocar às avessas sem a linearidade suposta, à margem, como paredes que trafegam que fecham um espaço sem janelas, mas que age como na imagem de um vagão de trem em movimento. O cenário seria como um veículo virtualizado que do seu interior vê a vida real passando lá fora e a paisagem como a dissolução virtual de certezas, num autêntico processo de molduragem no sentido de Lehmann em que os elementos

cênicos “são elevados a uma nova visibilidade em meio à justaposição não hierárquica dos fenômenos” (p. 273).

O ator diz, apontando as costas da atriz: “O corpo tem memória.” (Abreu, 2010, p.16). O espaço como o corpo e corpo cênico tem memória, age como “espaços de recordação” (p. 278) temporalizados e virtualizado: local do palco como sugestão que apenas contém seus fragmentos. Elementos que o presente da cena articula como motivo para uma espacialidade ‘especialmente’ transitória como o teatro (vida) e a sala (corpo) que ele ocupa por contingência.

As promessas cênicas não passam pela consciência como caixa de lembranças, conteúdo programado do lembrar: infiltram seu germe como memória produtiva se a possibilidade de suplantar registros históricos seja manifesta em sua materialidade como ‘aquém e além do entendimento’ (Lehmann, 2007, p. 318). Novamente um limiar que se explicita nas palavras de Lehmann:

A memória acontece de outra maneira – a saber, “quando a abertura da visão se faz no tempo entre olhar e olhar” (Müller), quando algo não visto se torna quase visível entre imagem e imagem, quando algo não ouvido se torna quase audível entre som e som, quando algo não sentido se torna quase perceptível entre as sensações. (Ibidem, p. 318)

A dialética da alegoria presente nessa citação concorre para a seqüência cênica dos corpos em movimento e em choque dos atores, e da imagem das costas da atriz como parede onde o contexto da memória se inscreve. O ator reafirma sua sentença através de uma fala afirmativa, categórica: “É preciso ficar de pé!” (ibidem, p. 16). A vida ocupa o teatro por contingência porque o corpo é ocupado pela vida como uma hospedaria, cujas imposições da nomenclatura e da classificação trafegam sempre imersas na identificação. Ficar de pé nos impele ao mundo, mas é uma condição que a gravidade - tematizada na peça - impõe as coisas e aos seres da Vida. Menos que a condição do ereto a gravidade como lei se torna uma parede que deve ser suplantada, entre a tecnologia no sonho de ser um astronauta e a imaginação dela na atmosfera teatral. A essa impossibilidade real do vôo se instala outra - embora precária - ela se ficcionaliza na cena. Mas estamos no teatro e na vida dele, e essa condição desperta sonhos, lembranças e promessas: entre a permanência de um estado e a fuga dele se compartilha o

possível. O jogo teatral seria esse deslocamento de peças rumo ao sonho possível, a utopia da felicidade como germe revolucionário. Corrida agônica em busca dos limiares entre palco e platéia: limites rompidos a uma redenção que respira materializada cenograficamente pela parede rumo à profundidade do palco.

Conforme Agamben (2007), “se por em jogo” pressupõe a vontade e a delicadeza de se ver como passível de mudança, não sucumbir aos seus mandos e às imposições da nomenclatura. Nessa via, *Vida* se afigura como uma cena em que a autoreferência dos conjuntos expostos se confirma como meio ao aporte cênico: menos autobiográfico, mais como pedaços de vivências no sentido de uma *Erlebnis* teatralizada. Nessa oportunidade, tanto atores quanto os demais corpos do jogo se mantêm dentro de um equilíbrio precário enquanto repousam na segurança do ato como montagem dentro da estrutura cênica. A cenografia mais uma vez se volta ao espaço teatral não como “uma entidade surgida do nada” (Lehmann, 2007, p. 278), mas “abre-se à sua pré-história, [...] para a realidade histórica do surgimento da obra – para a época da produção do próprio trabalho da encenação (o teatro concreto, real, permanece visível, não desaparece em uma figuração ilusória)” (Ibidem). A cenografia, como memória, faz um metadiscorso, uma requalificação do palco. Certa atitude constante e premeditada se nota na forma e na sua atuação como uma biografia revisitada:

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

A declaração de Szondi<sup>18</sup> de que o palco italiano é próprio ao drama pode ser uma máxima a ser transposta no contexto da encenação

---

<sup>18</sup> “A forma do palco criado para o drama do Renascimento e do Classicismo, o tão atacado palco mágico [...] é o único adequado ao caráter absoluto próprio ao drama e dá testemunho dela em cada um de seus traços. Ele não conhece uma passagem para a plateia (escadas, por exemplo), assim como o drama não se separa do espectador por graus. Ele só se lhe torna visível e, portanto, existente,

e da cenografia. Em *Vida* ele se alarga e se exalta como forma ao se oferecer como suporte para uma apropriação: o palco italiano com destino para um além drama. Ao fazer do palco uma peça e área de jogo ou quando se hibridiza seu espaço na ficcionalidade da ação ou se explicita seu espaço como arena pelo presente da ação e apelo espacial que procura o espectador, suas fronteiras são reavaliadas semanticamente para que o drama nele se desmonte e se remonte sob outras coordenadas. Sua profundidade se configura mais como ‘uma profundidade’ a ser gravada pela incursão do corpo e do objeto cenário, menos como pano de fundo da cena. Mais como possibilidade de escritura, menos como de figuração descritiva. Falando pela língua benjaminiana, seu teor coisal gasto por uma ininterrupta condição de uso espetacular pede uma “rememoração”<sup>19</sup> no sentido de que seu teor de verdade possa ser novamente sentido como capaz de uma revitalização espacial entre palco e platéia que se mostre digna das relações que lhe são originais. As paredes que fecham seu perímetro ultrapassam o utilitarismo instituído agindo como folha de rosto onde se escreve e se grava a cena. O cenário é um espaço que age nele como corpo, um cenário com ação, com rubrica.<sup>20</sup>

## 2.6 “QUEM BRILHA?”

Segundo Walter Benjamin (2011), uma ideia se manifesta no espaço criado pelos extremos de seus vértices, lugar da imagem em suspensão. O momento cênico pode ser esse lugar insuspeitado quando seus corpos desenham ponto a ponto uma imagem. Ao se animar como o lugar da pergunta ou a procura dela nas respostas, a cena se coloca como objeto no limiar da representação: conforme Jeanne Marie Gagnebin (1994): “os fenômenos históricos, só serão verdadeiramente salvos

---

no início do espetáculo, e amiúde só mesmo depois das primeiras palavras”. (Szondi, 2001, p. 31.)

<sup>19</sup> Rememorar no sentido benjaminiano submete o pensamento à uma dialética temporal com o objeto do lembrar. Trazer o passado deve pressupor o presente como a concretização de uma falta, uma abertura na obra ao trânsito do não-esquecimento. Perdas, ausências e demais exclusões são requalificadas criticamente, promessa do advento do novo, inscrito na atualidade. Desse modo o palco se torna um terreno a escavar.

<sup>20</sup> Rubrica: termo teatral ligado diretamente a dramaturgia, mais precisamente a literatura dramática. A rubrica descreve ou aponta uma ação do personagem ou dá indicações do lugar, época e contexto da cena.

quando formarem uma constelação, tais estrelas, perdidas na imensidão do céu, só recebem um nome quando um traçado comum as reúne” (Ibidem, p. 18). O limiar procurado é o espaço tensionado do “traçado comum” que se reparte com a plateia mesmo que na provisoriamente de um brilho.

Pulsar a cena, o espaço e todos ali, num jogo estabelecido, liberto entre suas regras, movimentam a luta e o confronto. Com certo prazer mesmo que contingente, talvez possa estabelecer no silêncio - no sentido musical - um sopro de vida dentro de um movimento de repulsa e de aproximação. “A ideia é uma monada” (Benjamin, 2011, p. 36) que se enraíza e estende seus braços à medida que a obra ‘se deixa’ acontecer. A obra se apresenta como “origem” no sentido benjaminiano pela ininterrupta dissolução/solução de sua forma. Como *Ursprung*, salto acima da linearidade narrativa, sua temporalidade singular se amalgama no objeto: “relação intensiva do objeto com o tempo, do tempo no objeto, e não extensiva do objeto no tempo” (Gagnebin, 1994, p. 13). Entre uma pergunta e as decorrentes respostas a ideia pode se manifestar, na palavra dita, como num brilho. Estralar de reminiscências contidas nela - mesmo que seja apenas numa única palavra, nela “repousa, preestabelecida, a representação dos fenômenos como [também] sua interpretação objetiva” (Benjamin, 2011, p. 36). Residindo no fato de que a linguagem que a diz e a língua que a pronuncia têm como tarefa insustentável: traduzir, ler e virtualizar o mundo real como caminho de interpretação - “isso significa, em suma, que cada ideia contém a imagem do mundo” (Ibidem, p. 37) que pode se manifestar na apresentação. Mas a linguagem só conseguindo esboçar pedaços desse mundo, usa as armas da pergunta, cujas respostas se sustentam na incompletude do saber e do entendimento, nunca na sua totalidade. Mesmo assim uma palavra pode conter essa propriedade, “como uma pós e pré-história” (Ibidem) que pulsam no ser interior da sua potência monadológica. Raiz submersa da ideia na palavra ela traz a esperança na pergunta como promessa de leitura.

No espetáculo *Vida* o ator pergunta como abertura: “Quem brilha?” (Abreu, 2010, p. 1). Pergunta que também é imagem pelas possíveis respostas do brilhar e nesse sentido dói pela contração do nascimento da resposta que ao nascer adquire o predicado da presença, do corpo com presença intensificada na resposta. Todos que a escutam pensam a partir de si, ‘o que brilha?’. Entre o que e o quem as respostas variam, mas na cena tudo pode brilhar - facilmente como brilho fácil - efêmero quanto a vida. Mas a vida não é só isso, e fazer essa pergunta na cena esperando respostas desse naipe seria uma improdutividade.

Quem brilha ou o que brilha se intercalam como advérbios cujas respostas as mais óbvias podem ser uma chave para se entender o caminho da cena.

Caminho que o brilho de cada um, ou o que nele ainda se manifesta corre em direção a resposta. Uma! Ao menos uma para dar conta de que se está vivo. A vida se impõe ao corpo como uma ferida, como um diário ter que saber, para lembrar que estamos vivos e que aquele brilho adormecido pode romper uma casca, a da ferida da vida e mostrar como num relâmpago os “quinze minutos que fizeram diferença no resto de nossa vida” (Ibidem, p. 10)<sup>21</sup>. Mas a imagem também é rastro, porque provém dele. Intensidade de brilho transitório, ponto intermediário, ela ocupa um lugar singular de ausência e brilha como possibilidade. O dever-imagem apaga os rastros do esquecimento.

Os objetos cênicos possuem uma história, um passado de rastros que devem ser observados em duplicidade de objetividade material e ausência significativa. Benjamin se refere a isso quando aborda o tema das ruínas: “Estrutura e pormenor têm sempre, em última análise, uma carga histórica” (Benjamin, 2011, p. 194). Em alemão, *Schein* significa brilho. A forma verbal “*scheinen*” tanto pode ser lido como aparecer quanto por brilhar, reluzir. No campo semântico, se pode aferir o brilho de uma imagem como aparição (*Erscheinung*) com poder de manifestar o teor de verdade contido no objeto. “Quem brilha?” Respostas possíveis contraem pormenores, respostas curtas que devem construir pontes ao entendimento do que realmente brilha, além do parecer.

A vida cuja estrutura é oprimida constantemente, esquecida de lembrar e de ter memória ativa, se refaz nesse contexto de pequenas respostas de pormenores que brilham. Se uma testa suada brilha (resposta da atriz) é menos de calor do que pelo exercício de lembrar continuamente. Se um vaga-lume brilha na noite abafada da cena, seu brilho passageiro e fugaz é uma ocasião que faz voltar o olhar para as estrelas como cifras de linguagem. “O céu estrelado tem leitura livre: em aberto” (Abreu, 2010, p. 4). Pequenas coisas vulgares também, como os sapatos da atriz que pisam o palco. Olhar os sapatos que brilham é ver o chão do palco: são promessas de vestígios, marcas, rastros que a razão afasta constantemente do alcance humano. Assim o chão do palco brilha como lugar do vivente e da cena, universal e íntimo. O palco dele pode pensar seu universo na contramão da linguagem presente, sendo universal ao assumir sua precariedade na exposição de sua linguagem,

---

<sup>21</sup> Citação reformulada a partir da fala do ator: “*Eu estava pensando ontem nos 15 minutos da minha vida que fizeram diferença no resto da minha vida*”.

justo onde reside sua força maior: no não esquecimento. O que resta do palco ainda pode ser matéria da imaginação e das sensações sem a pretensão de querer ser o universo e “apesar disso ser apenas o nosso pequeno mundo” (Ibidem, p.4). Mas, lembrar apenas não basta: é preciso saber o que se lembra entre aquilo que foi e o que ele pode ser hoje existe um tempo e uma espera.

O ator tem uma lanterna luminosa que aponta o *Mapa Mundi* pendurado na parede. Objeto alegórico que se apresenta como a imagem cartesiana por excelência da certeza e da localização, ele é usado constantemente no grande prólogo da peça. Ela brilha pragmaticamente, instrumento que indica a viagem pelos lugares do mundo que o ator aponta. Esse ir e vir pelo mapa nos dá conta de que estamos ali, estamos aqui no teatro e estamos no mundo.

O ator nos faz lembrar nossos corpos, nos envolve pelo discurso e pela delicadeza de complementar sua ação à nossa. A plateia brilha através de suas falas e redescobre a possibilidade de o teatro, nesse espaço, conversar. Conversando a gente se entende ou podemos vir a nos entender: uma sugestão conciliatória. Se fosse uma pergunta, poderia resultar num diálogo; mas, a conciliação abre a esperança, uma pequena claridade de simpatia propriamente teatral, já que presenças, muitas, estão em jogo, assim como a promessa de que os corpos ali reunidos possam se observar como semelhantes. Brilhar, pois, reluz no contexto da própria pergunta como um limiar da beleza e pode ser compreendida como a pergunta alegórica que perpassa a encenação.

Mas o ator prossegue na explanação. Entre os lugares geográficos que localizam e a gravidade que condiciona, ele expressa suas contradições: sair e ficar, andar e voar, lembrar e esquecer, falar e dizer são motivações para o interesse. Ele se lembra da linguagem e das línguas, e de todas nelas, motivo mais que suficiente para dar continuidade ao encontro. Como as línguas, a poesia e a escrita são meios e modos para se transmitir alguma herança: “acontece que a ideia é tão bonita que uma ideia que foi escrita aqui (aponta o quadro) pode ser lida nesses lugares aqui (aponta o quadro) em outra língua também”. (Ibidem, p.5).

Nesse momento, a plateia é levada pela intensidade da presença do ator e da cena como alegoria do mundo da linguagem. A parede do fundo se desloca lentamente em continuidade à fala. O que foi escrito, lido e dito se materializa no mundo pela linguagem desta feita gravada nos muros e nas paredes. Como uma biblioteca gigante, as paredes do mundo carregam as marcas da vida, “Mas elas só são gravadas em muros” (Ibidem).

Esse momento cênico reafirma o discurso pelo deslocamento espaço/temporal. O movimento fala junto ao remeter a si o texto (muros gravados). A cena - como mundo da linguagem viva da tradução constante para o francês nas falas da atriz - desloca o entendimento imediato e alarga a percepção pela sensação de pertencimento a esse universo retórico. Nesse ponto preciso se dá a oportunidade da ocorrência de uma constelação cênica na presença conjunta de corpos cênicos que distendem suas elocuições a favor de uma escrita em comum.

Segundo Benjamin, o teor factual da obra se manifesta materialmente e morre na obra. Sua “origem”, porém, permanece no objeto em trânsito. Resta à verdade da obra o brilho e o esquecimento que retorna como memória. Seu fulgor queima na linguagem e se reafirma na cena seguinte, na esperança da poesia de Maiakovski dita em português e imediatamente traduzida ao russo pelo outro ator:

Confusão de poesia e luz, chamas por toda parte.  
Se o sol se cansa e a noite lenta quer ir pra cama,  
sonolenta, eu, de repente, inflamo a minha flama e  
o dia fulge novamente... Brilhar pra sempre,  
brilhar como um farol, brilhar com o brilho  
eterno, gente é pra brilhar, que tudo o mais vá pro  
inferno, este é o meu slogan e o do sol. (Ibidem, p. 15)

Esperança no homem e na vida que segue, ela deve ser entendida mais como uma promessa dentro da incerteza. Nesse ponto, a sensação redentora da poesia novamente é revertida à realidade dos fatos, que a ultrapassa. A esperança é figurada de maneira lapidar na lembrança da pessoa de Maiakovski que nasceu e se matou com um tiro na cabeça na Rússia, em 1920. Naquele país frio de poesia quente e que faz entortar mapas *mundi* em paredes de colégios, o fato histórico trazido à temporalidade da cena se refaz e segue como a vida, através de uma frase de inspiração benjaminiana:

Algumas ideias desaparecem, como se tivessem  
entrado num buraco negro, não temos vestígios,  
nenhuma lembrança. Outras idéias ficam, e  
mesmo que a gente não se lembre delas, elas  
permanecem em algum lugar, como uma grande  
memória do mundo. Perceberam? E existir pode  
ser então uma forma de lembrar. (Ibidem)



O ator diz novamente: “Nós estamos aqui, não estamos?” (Abreu, 2009). Estamos aqui é uma evidência cênica e social, pergunta solta no espaço e cujo retorno refaz o caminho da elocução vinda das proximidades do palco pelo silêncio. Estar no teatro e estar no palco refaz um mundo. Certo de que não o reconstrói a cenografia o virtualiza através de certo reconhecimento, que na linguagem se expressa na particularidade espacial que cada palco oferece.



### Capítulo 3

## PAREDE, CENOGRAFIA E IMAGEM DIALÉTICA

*“Não se inventará uma entidade que seria a Arte,  
capaz de fazer durar a imagem:  
a imagem dura o tempo furtivo de nosso prazer,  
de nosso olhar.”*  
Gilles Deleuze

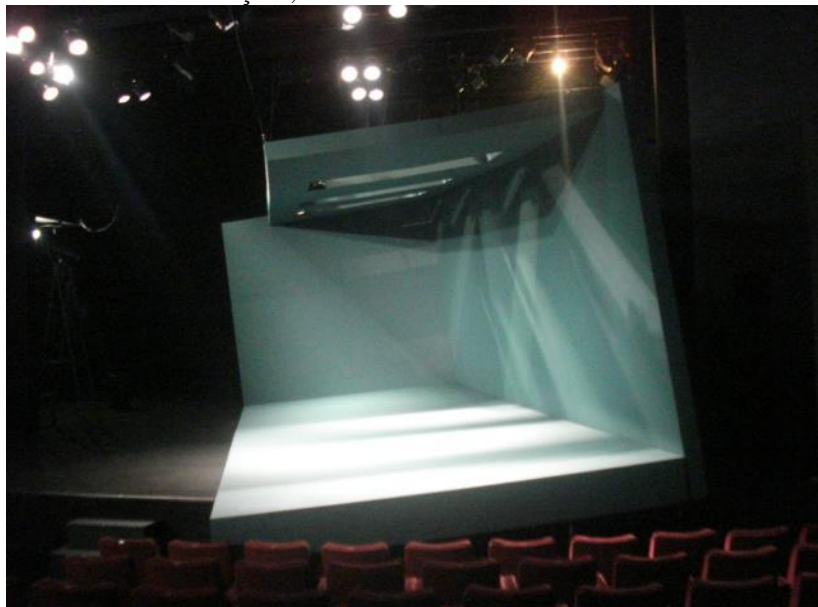
Para a análise da cenografia do espetáculo teatral *Esta Criança*, este capítulo se articula a partir do conceito de “imagem dialética”. Ela é comparada por Walter Benjamin ao despertar como o momento possível e fugidio, mas clarividente “como imagem que relampeja irreversivelmente” (Benjamin, 1994, p.224) suspendendo o tempo histórico para uma autêntica reflexão e produção de conhecimento. Essa dialética se torna possível no espaço cênico e em relação ao objeto-cenário através da construção de uma “ponte” cujas bases são lançadas aos sentidos numa dupla via: trafega do ótico ao semiótico, e vice-versa.

A análise do objeto-cenário perfaz o trânsito entre os sentidos e a ocorrência do local em que se apresenta tanto como espaço de jogo quanto como objeto em permanente tensão com o palco teatral. As tensões e coesões da forma e da constante reconfiguração ao olhar como possibilidade de remissão à crítica no contexto da espacialidade que se objetiva no cenário são o estopim do processo da presente análise.

O conceito de forma advém das considerações feitas por Georges Didi-Huberman (1998) acerca do formalismo russo. Neste trabalho, o autor rearticula suas bases epistemológicas ao considerar o trânsito entre a forma e a formatividade. O alvo é destruir o automatismo perceptivo. Já as reflexões de Craig Owens (1989) sobre a presença da alegoria na contemporaneidade fornecem solo à reflexão sobre a cenografia de *Esta Criança* cujo suporte, o palco à italiana, é decifrado enquanto local e terreno que aceita a aferição de “especificidade de local” (*site specific*) nos moldes em que este conceito é teorizado por Owens a partir de fundamentos benjaminianos.

O tempo da forma do cenário aproveita os mapas iconográficos de Aby Warburg (Michaud, Alain. 2013) que, segundo Didi-Huberman, trata de “um *saber-movimento* das imagens, um saber em extensões, em relações associativas, em montagens sempre renovadas” (Ibidem, p. 19). Sincronia de formas para recontar e refazer a diacronia dos contextos e linguagens para o desmonte espacial do vício perceptivo a fim de pensar a cenografia como linguagem cênica atual e crítica.

Imagem 2 - Cenário de *Esta Criança*. companhia brasileira de teatro e Renata Sorrah Produções, 2012



### 3.1 CENOGRAFIA E IMAGEM DIALÉTICA

O limiar do sonho, do tempo, da culpa e da expiação, mas também da revolta e da liberdade, são possibilidades da imagem que surge impregnada de e na linguagem, intermediando o desejo, mas que não se realiza de todo. Talvez e somente se a imagem permanecesse no estado de consciência da vigília, a tradução de suas aparições em espaço e objeto se realizasse completamente. Como isso dificilmente acontece, a forma se expõe sempre ao risco da incompreensão. Inconstante, a forma se dissolve na visão para ser outra: nunca ela é si-própria em permanência, assim como não o são os pensamentos. Qualquer desvio em direção à forma traz outra forma.

Numa corrida automobilística, o vácuo entre dois carros produz um movimento de atração que o retardatário usa em seu benefício: a forma tenta ser esse vácuo, o entre onde se dá a imagem, ou melhor, uma probabilidade de imagem em tensão dialética. O carro protagonista carrega a missão de sugerir e o retardatário de recolher os despojos do primeiro veículo, seus vestígios como possibilidade, nunca como

conclusão. Nisso reside a incontrolável fuga das imagens que, além do mais, ao contrário dos carros tomados como exemplo não possuem o consolo da pista reta e única. Ao aparecer na “linha de chegada”, a imagem brilha como um relâmpago e transfere, nesse golpe, a corrida para a noite escura.

A escuridão da noite é o cenário em que Smith dirige<sup>22</sup>: a viagem segue o brilho do farol rarefeito na profundidade noturna. Na noite abafada, a velocidade contínua parece paralisar o carro que flutua e por instantes permite que a estrada viaje sozinha. Como paisagem que passa, a cidade aponta, na distância, as promessas redentoras da vida. Como vagalumes, as luzes da cidade iluminam, ao olhar do motorista, o rastro entre o farol e a estrada: raios de um *zoom* metafísico, as listras amarelas são comidas pelo asfalto. Mesmo que tentasse guardar a sensação, este seria um exercício finito, pois a imagem dialética se manifesta no vácuo e se infiltra no lapso da suspensão visionária.

Produzir a imagem a partir da forma se converte, pois, no paradigma de ser e estar ao mesmo tempo em que se oferece ao espaço e à visão. As semelhanças e diferenças entre o dado e o percebido são jogos de perdas e ganhos a que nos dispomos quando estamos em contato. Da mimese da representação à mimese da produção, algo se interpõe como objeto-corpo significante à visão. São cisões atestadas no ato da mostragem, e nesse ato variam e se ressignificam, nele e a partir dele, mesmo que esse seja emoldurado pelas convenções, pelas normas e pelo artifício.

Dada a excessiva produção imagética das mídias atuais, se despeja em nossas percepções tanto um excedente de imagens e lixo visual quanto se vincula a repetição das mesmas numa completude sensorial desmotivada e homogeneizante. Como observa Lehmann (2007), a capacidade de ser “objeto de desejo” se idealiza na virtualidade midiática dos meios eletrônicos. Ao contrário do corpo

---

<sup>22</sup>Didi-Huberman, 1998. A história de Tony Smith é contada por Didi-Huberman. O autor reporta ao escuro da noite a sensação de volume das obras escultóricas. Os cubos negros de Smith lembram a noite pela escuridão e pelo silêncio formal de imagens que tem como fundo a ausência. Como esclarece Didi-Huberman, as caixas pretas de Tony Smith mostram, além da aparência e pela sua mudez, uma promessa de reconstrução do que se encontra além dela. Para se poder dizer “vejo o que vejo” (Ibidem, p. 105), se deve confiar à imagem “o poder de impor sua visualidade como uma abertura, uma perda – ainda que momentânea – praticada no espaço de nossa certeza visível a seu respeito. E é exatamente daí que a imagem se torna capaz de nos olhar” (Ibidem).

vivo, o corpo virtual inorgânico se oferece em sequência mimética: em séries do real, ele cria acúmulos, objetos e sentimentos descartáveis, mistifica a fama e o corpo perfeito como metas sociais a serem consumidas. Receitas de felicidade em cenários urbanos degradados, as imagens midiáticas se tornam antídotos e máscaras que filtram a capacidade de reflexão e de combate crítico em nossa personalidade comunitária. O vício da imagem pronta é mercadoria que tolhe a visão e materialização do gosto através da promessa da beleza.

Opõe-se a esse contexto a forma com tipologia instável que revigora a visão pelo exercício do olhar profundo. Na contramão, cenário e objeto cenográfico devem se negar à facilidade da leitura: só pode ser cenografia aquilo que é lido e apreendido em sua concretude como imagem que ultrapassa o limiar cênico em interpretação produtiva. Essa linha fugidia torna-se um paradoxo espaço-temporal, pois se manifesta também no tráfego do olhar por espaços não preenchidos pela escrita cenográfica e através do silêncio. A cada apresentação, a recuperação e a perda desse olhar confere um ritmo de chegadas efetuadas dialeticamente entre objeto-cena e objeto-sala. Nem mística nem transcendente, esse trajeto é mais uma “travessia física, algo que passa através dos olhos (*through my eyes*) como uma mão passaria através de uma grade” (Didi-Huberman, 1998, p.29). Parede a ser transposta sua porosidade material, seus buracos se alargam e se abrem à passagem do olhar que busca os ocos e as concavidades para a validação ficcional das imagens que surgem nesse e desse tráfego. Dessa maneira inconclusa, o objeto-cenário oferece-se à observação pedindo traduções e leituras ativas e ativadas pelo movimento extático do corpo que detém o olhar. As paredes se suspendem entre a cena iluminada e o olhar que passeia e intensifica o jogo, e a liberdade da razão dá lugar à sensibilidade ótica e tátil, o limiar mesmo da cena que é virtualizada (mas não mediatizada) no presente da ação cênica.

No teatro, o corpo vivo é a imagem da insuficiência que trafegando em sua materialidade carnal, não pode prometer nada além da corporeidade: sua objetividade de forma, na qual “permanece esse ‘resíduo’ apenas desejado” (Lehmann, 2007, p. 399). Nesse sentido preciso, o corpo alcança a condição da linguagem, de promessa de saciedade do desejo de saber que, contudo, se encontra sempre além dele.

Como o corpo vivo na profundidade do palco, a forma do cenário permanece no espaço que a permuta num paradoxo da inacessibilidade: a presença cenográfica não promete nada além dela mesma, se esforça em apenas manter o interesse, a cada instante. Segundo Lehmann o

corpo no teatro nasce e morre ali, “permanece teatral apenas no ritmo e na medida da incerteza que mantém o ato da percepção em um movimento de busca” (Ibidem). Pensado como corpo, o espaço cenográfico manifesta-se como índice de decifração, como indisponibilidade à representação completa agindo, segundo Lehmann, como significante do desejo e não como seu objeto. Ou ainda, segundo Didi-Huberman (1998), a imagem inquietante age ao deslocar o observador frente ao objeto se opondo a ele como parede que desconcerta a visão e espera outra paisagem lançada ao olhar como passagem que, de tão aberta, produz distância e desorientação.

A parede de cenário que se apresenta como “representabilidade” (Lehmann, 2007, p.401) ocorre como um paradoxo do discurso interrompido. Como se apenas uma citação do corpo do texto, sua aparência imprópria lida - porque não lida de imediato - pede atenção e abertura à visão que busca sua origem. A manutenção do interesse acontece na tensão constante não da ausência da “realidade ‘presente’ do objeto” (Ibidem, p.400), mas da diferença imposta pela forma ao observador. Essa diferença atua como “eco prolongado” (Didi-Huberman, 1998, p. 204) em que se espera que uma dialética ocorra entre a presença do cenário e seu movimento que instaura –atitude cenográfica e espacial – um gesto que escava e refaz o palco como contra plano, molde em baixo relevo, matriz xilográfica para infinitas impressões a madeira do palco tende à revivência. Parte-se do pressuposto que as imagens estão lá, à espera de uma impressão ou uma citação gravada em negativo, a ser recontextualizada. É esse “espaçamento”, chamado de “temporização” por Derrida, que articula a metáfora da parede movente num

Intervalo [que] o separe do que é ele para que ele seja ele mesmo, mas esse intervalo que o constitui como presente deve também no mesmo movimento dividir o presente nele mesmo, partilhando assim, com o presente, tudo que se pode pensar a partir dele (Derrida apud Didi-Huberman, 1998, p. 205)

Nesse sentido, uma parede apresenta virtualmente tantas fendas e passagens, visíveis ou não, quantos forem os enigmas que ela propor à insatisfação do olhar. Seus trânsitos são dúvidas e perguntas, os motores que sustentam a cena sempre na eminência de uma resposta que não se completa: movimento ininterrupto, concreto e real entre os corpos vivos.

A forma-cenário é uma parede que se mostra ao olhar como materialidade de “chegada”. O teor material (no sentido benjaminiano) escapa à abstração perceptiva: seria antes um objeto que, ao guardar em si uma recordação, não a representa (isso seria ilusão), mas chama “outra recordação” (Lehmann, 2007, p.401) cuja representabilidade oferece “um estabelecimento de realidade da própria visão” (Ibidem, p.400). A representabilidade é, pois, a imagem como possibilidade da verdade não como fim último, mas como movimento que a linguagem refaz incessantemente. A cenografia, em seus sentidos materiais e táteis, deve então perturbar e desestabilizar os sentidos já programados. Seu chegar é “remetido à réplica” (Ibidem, p.401) do olhar em seu “circuito incandescente” (Müller apud Lehmann, 2007, p. 401), “no qual os significantes sempre são apenas utilizados e tudo se encarrega de ir além deles” (Lehmann, 2007, p.401).

A condição da linguagem como incompletude manifesta na forma a possibilidade de um vir a ser naquilo que ela mostra à visão. De acordo com Didi-Huberman, “O que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha” (Didi-Huberman, 1998, p. 29). Disso se destaca uma anima do objeto que, ao ser mostrado, se encena como corpo movente e corpo falante. Sensível ao olhar, o objeto, como única e indisfarçável presença, se deposita no mundo à espera que sua existência seja animada. Da aparência aos sentidos, o cenário pode se tornar índice tanto por sua presença objetiva quanto na dimensão mais dramática em que ele se torna cena.

Cenários são gestos que tentam traduzir pela forma, no sentido benjaminiano em que a tradução cria um novo original. Ao contrário das imagens midiáticas, a molduragem virtualiza a realidade da qual o cenário provém e o transforma em índice de deslocamento das totalidades presentes na cena e além dela. Se entendermos o gesto como potência crítica estendida ao espaço teatral e às possíveis réplicas compreendidas no circuito cênico, ao transpor a atitude descritiva do cenário dramático, as paredes cenográficas aqui tratadas suspendem seu próprio gesto a fim de superar a condição de moldura de seu próprio espaço emoldurado pelo palco. É de modo paradoxal que o palco à italiana deflagra sua própria condição de além-drama.

Segundo Lehmann (2007), se o teatro dramático trata da narrativa, do desenrolar da fábula, o espaço contemporâneo tende ao gesto como atitude espacial do discurso crítico dentro e através do deslocamento da linguagem onde o palco se insere. Se a moldura afirma a lei da representação – do início, meio e fim -, com isso ela reafirma sua oposição à linguagem humana. Mas, ao se opor, ela se firma como



reserva de afeto e de futuro na “noção de que só se pode tratar da realidade humana sob a condição de que ela permaneça não-representável” (Lehmann, 2007, p.402).

Retomando em Benjamin a questão da representação, não há caminho direto da imagem ou da forma, mas idas e retornos. O ponto de chegada se dá no transcurso interrompido de um movimento inesperado que decanta o caminho regular e lógico: “o pensamento volta continuamente ao princípio, regressa com minúcia à própria coisa” (Benjamin, 2011, p.13). No caso do espaço cênico, é como se ele se lembrasse de vez em quando como é a cena e como ela poderia ter sido, desviando seu itinerário sem abandonar o objeto: sendo ele as paredes moventes, elas se dão a ver na inconstância de sua apresentação fragmentada e “recebe daí, quer o impulso para um arranque constantemente renovado, quer a justificativa para a intermitência de seu ritmo” (Ibidem, p.15). As variações de chegada do objeto transitam entre o teor coisal da materialidade que se desmancha ao olhar e no tempo; e o movimento inesperado que deixa vislumbrar o teor de verdade. Assombro, inquietude e vontade de saber descem ao pormenor do objeto, submergem e voltam à tona no jogo teatral, do mesmo modo como o “conteúdo de verdade (*Wahrheitsgehalt*) se deixa apreender apenas através da mais exata descida ao nível dos pormenores de um conteúdo material (*Sachgehalt*).” (Ibidem)

Na análise de uma forma cenográfica, falar de sua “forma com presença” (Didi-Huberman, 1998, p.209) é também falar do que Didi-Huberman chama de “*formação*” (Ibidem), de uma relação intensiva entre forma cenográfica, objeto e ambiente. Nessa proposta, a própria obra pode ser crítica como insuficiência que provoca dúvida na “chegada”: enquanto objeto limiar que condensa na forma as possibilidades de sentidos sincrônicos no presente da apresentação teatral, a cenografia das paredes demonstra criticamente sua “dimensão diacrônica, sua ‘importância histórica’ a reconhecer sempre, a reproblematicar em sua própria dinâmica” (Tinyanov apud Didi-Huberman, 1998, p. 219).

A cenografia se apropria do palco ou de outro espaço, se configura a partir dele e nele se integra. Cada espaço-palco é determinado, mas também determina sua ocupação na dialética entre cenário e palco, espaço cênico e cenografia. Nela, os objetos se atraem e repulsam num equilíbrio sempre instável contra a aparente estabilidade do palco à italiana. A estabilidade cênica, que teima em ser hegemônica, resiste sistematicamente a se colocar em jogo ao conduzir (como já explicitado nesse trabalho) as coordenadas espaciais da profundidade e

do enquadramento: o palco italiano parece manter o vício representativo da espacialidade pronta e estandardizada. Mas é essa mesma estabilidade – que, de resto, fornece eficiência ao mecanismo do palco – que pode ser aproveitada como riqueza pela reflexão sobre um espaço teatral que se reponha ele próprio em jogo. No rastro agônico que o esquecimento teima em apagar, surge então a cifra da profanação (no sentido de Agamben) do dispositivo secularizado: do escuro do palco pode surgir o volume e a profundidade constitutiva da cena contemporânea como intervalo negro entre os objetos que se apresentem como imagens críticas na atualização da montagem dos elementos da cena.

Entre os pressupostos de análise da montagem dos objetos de cena, se aproxima o atlas de Aby Warburg (1866-1929). Sua “*Mnemosyne*”, de acordo com Philippe Alain-Michaud (2013), é composta em prancha de fundo negro onde são opostas imagens relativas ao mundo da arte e outras que mantenham afinidades com as primeiras, todas concebidas “como uma sucessão de mapas diacrônicos, destinada a acompanhar a migração das imagens através da história das representações” (Michaud, 2013, p. 321). À lembrança das imagens, as pranchas (intervalos, nesse cenário) contam mais do que a palavra escrita, e a pausa diz mais que a elocução verbal:

As imagens de *Mnemosyne* são “formações” – a transformação de uma experiência do passado em configuração espacial. Tal como é concebido, o álbum de imagens de Warburg é o lugar no qual é possível devolver às figuras arcaicas sedimentadas na cultura moderna a energia expressiva original e no qual a ressurgência pode ganhar forma. (Ibidem, p. 296)

Nesta proposta de análise da cenografia da peça teatral *Esta Criança*, antes que a possível expressividade cênica será valorizada a forma e sua conexão com a animação objetual. Sua forma e posicionamento no palco teatral podem ser conectados, à maneira de Warburg com a montagem de seu Atlas *Mnemosyne*, a outras imagens que funcionem como reminiscências da imagem e do espaço da representação.

Ao ocupar seu território, a cenografia de *Esta Criança* submete o palco a uma precariedade espacial: à obliquidade do cenário, o palco que o sustenta se revela precário. Mas, dele se espera uma resposta.

Particularmente, quando se estende na escuridão da profundidade cênica, o que resta desse confronto se cava em espaço de inexpressão e reserva cênica. Entre o objeto-cenário e o objeto-palco se constrói um terceiro: um lugar de passagem e do sentimento cênico que se desvela na encenação pelas entradas e saídas de atores. Através do choque das oposições volumétricas, uma montagem incomum desvela o palco que se destaca de si mesmo em direção à plateia. Sua obliquidade que pode ser lida como manifestação de inconformismo provoca também a reativação do olhar acostumado à centralidade e ao cartesiano. Ela é a ferramenta espacial e performativa ativada na composição cenográfica, a ser desenvolvida na análise a seguir.

Em primeiro lugar, como objeto cênico, sua presença tanto se faz por si como corpo presente quanto confere ao espaço onde se localiza uma dialética: sua imagem joga, no presente da obra, entre a distância reflexiva e o estranhamento com seu suporte. Ao denotar o espaço do palco como conflituoso, o cenário se interpõe como antagonista virtual que espera respostas para essa tensão a fim de recodificar as relações convencionadas. Trata-se de pensar a relação cenário-palco como oposta e complementar, ao mesmo tempo em que seus espaços se vinculam à crítica reflexiva de seus objetos.

Em segundo lugar, ao palco pode ser conferida a qualidade de local único para a ocorrência do cenário. Como já citado, cada palco pode vir a ser único através da reatualização cênica que dinamize sua historicidade, o que se torna possível quando a cenografia ultrapassa as coordenadas físicas do palco e faz emanar uma condição sógnica que se extrai ao contexto cênico convencional. Como alegoria crítica da condição hegemônica do palco teatral à italiana e obra específica desse local, a cenografia e o palco se tornam indizíveis: de um e de outro, “um outro” sobressai.

Por último, a forma cenográfica do paralelepípedo, cuja semelhança com o palco italiano não é gratuita, torna-se o caminho expressivo tanto para figurar a encenação quanto para tirar partido da relação conflituosa entre ambos. Sua estrutura regular tensionada pelo cenário e por sua posição espacial é revisitada enquanto forma já vislumbrada na arte enquanto representação pictórica tradicional. Nessa terceira análise, a comparação iconológica nos moldes de Aby Warburg fornece pontes entre representações em épocas e lugares diferentes. Essa apropriação do trabalho de Warburg aponta a uma configuração entre imagens históricas e sua reminiscente figuração no cenário de *Esta Criança* (à espera de futuro aprofundamento em outra pesquisa).

Como introdução à tríade de análises propostas, se descreve o cenário como volume sobre o palco e sua relação com a plateia nos termos da encenação do espetáculo teatral: de literalidade do encontro que expõe as situações como emblemas cênicos mais do que de restituição emotiva ou reconhecimento identitário. O cenário é descrito tecnicamente com base no processo e no contexto da encenação. Depois, um estudo do conceito de forma a partir da análise feita por Didi-Huberman (1998) sobre o formalismo russo alarga a noção de forma: de expressão de conteúdo passa à forma como conduto alargado e aberto ao formalismo.

Para a descrição do cenário de *Esta Criança*, um primeiro reconhecimento: nascer e morrer são os polos que prendem a trama textual. O espaço se pauta nesses polos como ideia de objeto perdido num quebra-cabeça teatral a ser destacado do palco como algo que dele e nele se origina, e se reencontra nele mesmo. Portanto, para além do objeto final, a disjunção espacial tenta responder à situação cênica de confronto entre as figuras de personagens que convivem num universo carente de laços afetivos: na dramaturgia, entre filhos e pais de diversas idades se apresenta um painel de humanidades reduzidas a perdas e retomadas de afetos.

A imagem da perda se dá entre dois universos: o ficcional do texto e o representativo do palco. Um e outro convergem ao objeto-cenário cuja posição espacial oblíqua faz dele tanto um objeto que, por um lado, nasce no limite cênico, imobilizado pela contração do nascer; e, por outro lado, faz girar a dialética da condição objetual e cenográfica que coloca em processo de emancipação do palco, do núcleo da representação teatral canônica. O objeto-cenário se encontra em movimento latente sendo, ao mesmo tempo, uma forma que a rigidez mascara e uma incisão cênica que denota uma negatividade ao cavar a profundidade no palco teatral e, simultaneamente, se retirar dele como um filho que, ao nascer, mata aqueles de quem veio.

A encenação se constitui em dez cenas de relação íntima e familiar calcadas em chegadas dramáticas onde conflitos e situações se extremam. Relações familiares íntimas sofrem suspensão dramática precisada pelo texto que deflagra o processo do objeto em decomposição. Não uma decrepitude física aparente, o que seria uma imagem sintomática do espaço da cena, mas delimitada geometricamente e contida nos contornos rígidos e precisos das linhas do objeto-cenário.

A cada apresentação, o cenário é limpo e renovado como se fosse a primeira vez, como se houvesse uma vontade de preservar a pureza do

objeto que deve se gastar durante o tempo de cada apresentação. A escolha pela forma simples tem o mérito de tornar o espaço limpo e cru de detalhes, quase inexpressivo como lugar dramático. A rigidez do cenário torna-se consciência de encenação que se reflete em volume e forma a serem reconstruídos no decorrer das cenas.

Envolto pelo piso e fundo preto que ressalta o espaçamento entre os corpos, o verde frio que recobre o objeto não requer simbolismo ou alusão espacial externa a ele. Trata-se de uma escolha técnica embasada menos na cor e mais na materialidade: como matéria, o verde traduz mais sensação do que sentimento, e se imiscui nos sentimentos intermediários como superfície monocromática num contexto dramático desconstruído na sequencialidade de ápices de cena. Nesse sentido, o cenário e seu espaço não são propriamente dramáticos, pois eles recusam a progressão temporal e a representação particularizada de cada cena em que ocorrem exacerbações, justificativas, reconhecimentos e confissões.

O espaço do palco e do cenário foi pensado também como silêncio e escuta. A intenção cenográfica de construir um objeto meditativo gerou uma espécie de silêncio visual e plástico que paira sobre ele. Ao se colocar à vista do espectador antes da encenação propriamente dita, sua aparência necessita ser menos de calma e mais de repouso como propriedade da espera do anúncio de uma inquietante presença. A perturbação ou a inquietude ocorrem justamente pelo silêncio do palco. Como silêncio e como escuta, o palco e o cenário se complementam e se comportam como passagem à cena e aos deslocamentos corporais dos atores e das figuras cênicas, cada qual com sua solidão única. No palco e no cenário, os atores se mostram um ao outro, enfatizados num espaço destacado do real e não mimetizado. Eles se apresentam na solidão de seus fatos e memórias reconfigurados nas representações: palco e cenário se relacionam um com o outro como limiar e como objetos antagonistas. Talvez o termo “cenário” deva ser reconfigurado, reatualizado e objetivado como não representativo ao se retirar dele a ideia de intimidade cênica como caminho emotivo à identificação.

Por fim, a ideia de “montagem” - no sentido que lhe deu Eisenstein (Michaud, 2013) – incide sobre o objeto macro que se interpõe ao palco negro e aos corpos e cenas, tentando produzir imagens e movimento. A subjetividade do ator e do espectador, ao se inserir nos intervalos de sentidos da cena, situa o vácuo onde a “*imagicidade*” (Ibidem, p. 326) se faz possível, assim como a forma.

### 3.2 FORMA E FORMALISMO

Descrever a cenografia de *Esta criança* é falar de uma forma regular que, à primeira vista, é geometricamente reconhecida: uma caixa aberta na lateral serve de *container* de cenas e objetos plásticos enquanto, simultaneamente, se firma como corpo cênico que se interpõe na área canônica de representação regulada. Seu posicionamento oblíquo em relação à frontalidade palco-plateia amalgama sua apresentação cênica. Um sobre-palco semelhante ao palco se monta e confirma o quebra-cabeça como motivo de reordenação das duas peças. Nesse contexto, o palco italiano é visto como um *puzzle* cênico cujas peças estão impregnadas de um sentido de totalidade, de justeza e de coerência cênica a serem explodidas, assim como seu regime fechado. Quando o paralelepípedo cenográfico se destaca do conformismo espacial, ocorre algo como uma revolução da espacialidade e a cenografia retoma o palco, mas apenas para exercitar seu olhar crítico e se opor a ela mesma. Ela ajusta a forma do cenário por semelhança com o palco, como um praticável que, objeto impróprio, se estrutura em caixa de cenas. Essa é uma ação radical que atua como se destacasse uma figura de um álbum já completo para realocar as imagens de forma enviesada nos quadros de figurinhas.

Incrustado no piso, a massa corporal do cenário afunda no palco através do declive do piso-praticável. Essa forma regular se impõe à outra que, por seu lado, comenta no contexto das deformações da estrutura e produz certa precariedade discursiva e fragilidade das relações. A precariedade do palco tenta ainda ser alguma verdade e a fragilidade das relações tentam também distinguir alguma verdade, mas sua forma em desequilíbrio se comporta como índice crítico do pensar a cena regida pela geometria que, desde o Renascimento, se constrói como cenografia da obrigatoriedade de local, do fundo, da paisagem e do mundo interior das personagens. Seu formalismo se instala no corpo cenográfico construído com rigor e exposto ao desgaste da encenação.

Seguindo Didi-Huberman (1998) – sobre a noção de forma através do pensamento do formalismo russo – para refletir sobre o processo criativo da cenografia de *Esta Criança*, pode-se falar do paralelepípedo como uma “forma em sua materialidade” (Didi-Huberman, 1998, p. 215). Estruturalmente, o objeto-cenário é uma caixa alongada cuja aparência se define como uniforme, sem interferências construtivas externas e de outros volumes. Como materialidade, ela tende a ser um significante dela mesma: apenas um paralelepípedo verde monocromático. O processo de criação cenográfica pretendia concretizar

a noção de “forma” enquanto cenário cuja aparência permitisse a expressão de pureza de linhas de um objeto que, por fim, pretende ser por si mesmo.

Sua segunda qualidade pretendida foi a de “reconhecimento da forma em sua organicidade” (Ibidem, p. 216). A noção de forma possui duplo papel: como “desenvolvimento e seu resultado” (Ibidem), ela acaba por se revelar como “função” no sentido específico com que o teórico russo Y. Tynianov esclarece a transição e o deslocamento, demandas objetivas do paralelepípedo cenográfico de *Esta criança*. De acordo com Tynianov,

A unidade da obra não é uma entidade simétrica e fechada, mas uma integridade dinâmica que tem seu próprio desenrolar; seus elementos não estão ligados por um sinal de igualdade ou de adição, mas por um sinal dinâmico de correlação e de integração. A forma [...] deve, portanto ser sentida como uma forma dinâmica. (Tynianov apud Didi-Huberman, 1998, p. 216)

A posição oblíqua e invertida do cenário-paralelepípedo denota em si a intenção de uma montagem singularizada que, quase sobre o observador, reflete a distância cômoda da geometria escalonada em planos que se acostumou observar: como corte e rasgo, o objeto aparece tão próximo que restringe o entendimento imediato. Nesse sentido, seu trabalho se torna dialético ao remeter, como no formalismo, a “um trabalho de formatividade” (Ibidem) ou, ainda, “da figurabilidade” (Ibidem), uma propriedade que Freud remete ao sonho. A forma de cristal depurado oferece integridade física que remete à independência perceptiva. Nesse contexto, a forma

Sugere a coerção estrutural, mas não o fechamento ou o esquematismo de uma forma alienada a algum “tema” ou ideia da razão. Ela enuncia um trabalho, um *trabalho de formatividade* que comporta, apesar da distância manifesta das problemáticas, certa analogias perturbadoras com o que Freud teorizava, a propósito do sonho, como *um trabalho da figurabilidade*. Em ambos os casos, com efeito, o ponto de vista econômico e dinâmico se fundamenta na ideia de que uma forma sempre

surge e se constrói sobre uma “desconstrução” ou uma desfiguração crítica dos automatismos perceptivos. (Ibidem, p. 216)

No estranhamento provocado pela forma e pelo posicionamento do objeto não há reconhecimento imediato, mas polissemia nos termos em que Freud fala do sonho como “desafetação” ou ainda como “disjunção do afeto e da representação” (Ibidem, p. 218).

Sua aparência é reconhecível como caixa, como paralelepípedo que, entretanto, embute em si um incômodo que foge do mimetismo e do figurável que gera no teatral o acaso e a contingência. Desse modo, ela parece encenar-se a si mesma e se reduzir a cada singularidade da cena no palco que se apresenta como sua extensão e parte dela. Nessa relação que reúne dois corpos num mesmo espaço, se volta a falar de palco da história como caixa de imagens já formadas. Nesse retorno, cabe à cenografia reduzir as máximas cênicas ao ponto zero ou à página específica que reedita suas partes.

A terceira característica destacada é da “forma em sua contextualidade” (Ibidem, p. 219) que “busca enunciar o caráter metapsicológico, histórico e antropológico do trabalho formal enquanto tal” (Ibidem). Sem essa forma, do cenário-objeto de *Esta criança* não seria possível como “formatividade” que opera no enquadramento do palco ou é intuída como imagem já experimentada em outros contextos de transição da arte. A pretensa autonomia formal do cenário, quando tensiona o espaço do palco por sua presença oblíqua, se torna especificidade quanto à localidade teatral e ancora uma antítese (não representativa) à representação. Como fratura do enquadramento, o paralelepípedo leva à figurabilidade, no contexto de “desconstrução” ou uma desfiguração crítica dos automatismos perceptivos” (Ibidem, p. 216) enquanto “forma autenticamente construída” (Ibidem, p. 219). No confronto entre ser intensa e presente na forma, e extensiva nos ritmos e reverberações de sentidos, se aproxima de uma leitura renovadora das obras escultóricas proposta pelo teórico da arte alemão Carl Einstein (1885 – 1940): “A história da arte é a luta de todas as experiências óticas, dos espaços inventados e das figurações” (Einstein apud Didi-Huberman, 1998, p.222). Referindo-se a arte africana Einstein confere novos paradigmas à análise da arte e da escultura, ao avaliar que o objeto da arte deve na tridimensionalidade promover a síntese do sentido e da forma. A intensidade da escultura africana segundo o autor “transmite uma visão plástica pura do espaço e dá um equivalente do movimento, preenchendo idealmente a missão da escultura” (Einstein



apud Meffre, 2011, p.19). Esse princípio buscado pela arte moderna quando busca a tridimensionalidade onde a forma é a chave de uma plástica pura se converte num ensinamento à cenografia contemporânea. Buscar na cenografia os desvios e passagens que dentro de sua especificidade se resolva como aquela proposição da escultura firmada através da crítica de Einstein: “formar uma equação que absorva totalmente as sensações naturalistas do movimento, e, portanto a massa, e que transponha numa ordem formal sua sucessão e diversidade” (Ibidem, p. 19). Remetendo ao “agora da recognoscibilidade” nos termos de Benjamin: a relação entre cenário e palco traz sua dialética própria para a cena, único momento propício para tal, traz o “Outrora” enquanto imagem de crítica: ao se intensificar o cenário como forma, o palco recupera sua especificidade sem reatar, porém, com os mecanismos do passado. Ele ganha, na trilha de Didi-Huberman (1998), uma forma com presença não de simbolismo ou de normas históricas, mas de afirmação dialética com sua própria materialidade de objeto.

A “concentração plástica” (Ibidem, p. 225) do paralelepípedo cenográfico emite um sentimento aurático na pura apresentação de seu corpo cênico conectado, por sua vez, ao vir-a-ser da forma ao se olhar o objeto, por seu volume e proximidade física. A proximidade se quebra sistematicamente pelo deslocamento dos corpos dos atores em direção ao mundo, seja plateia seja fundo obscuro do espaço cênico.

Sua concentração formal gera um acordo entre geometria e abstração, entre organismo e símbolo, todos reportados à contemplação produtiva durante o tempo encenado. Esses deslocamentos encontram o objeto no limiar entre fisicalidade cênica e imanência das ficcionalidades a surgir. Repensada enquanto formalismo, a forma é vista como tal de uma maneira a se ater ao seu aspecto e sua apresentação: seu “o que?” e seu “onde está?” são dados a ver num ambiente crítico de um “como está agora?”, sem a pretensão do simbólico como índice de leitura do observador:

Que a forma nos olha desde a sua dupla distância precisamente por ser autônoma na espécie de “solidão” de sua formação, é o que Benjamin haveria também de sugerir, ao dizer que a qualidade principal de uma imagem aurática é ser inabordável, portanto votada à separação, à autossuficiência, à independência de sua forma. (Ibidem, p. 226)

Que a forma do paralelepípedo de *Esta criança* possa ser todas as casas e passagens ou locais das situações encenadas independente dela, pois, apesar da cena e por ela, se confirma a intensa presença cenográfica justamente por não dizer nada além do que ela mesma é. Sendo citação dela mesma como forma, com um mínimo de impurezas representativas ela permite intensificar no olhar as denotações ficcionais da sequencialidade cênica. Por extensão, a forma desse objeto-cenário provoca recuos e avanços em relação a ela mesma: entre o entender e o duvidar, há tensão pelo reconhecimento do que nunca se fez totalidade, mas processo.

Conforme Didi-Huberman, a forma intensa como “forma com presença” (Ibidem, p. 227) se afasta da representatividade mimética e psicológica. Nesse movimento, ela tanto se insere dentro de parâmetros antropomórficos quanto se aproxima “do paradigma freudiano da formação – formação do sintoma, formação no sonho, em todo caso formação do inconsciente” (Ibidem). A “formação” própria do paralelepípedo de *Esta Criança* carrega em si o desejo de ser reminiscência memorativa, ou seja, trazer a distância memorável de sua forma e existência reconhecíveis. Não identitária de pronto, ela se torna “figurável” podendo ser várias outras e animada pelos sintomas que traz à visão. A presença do objeto-cenário em seu posicionamento no palco sugere uma impropriedade espacial, como se um sonho improvável se materializasse no presente da cena. Sobre as cabeças da plateia paira um objeto superlativo e superexposto que se mostra por inteiro no silêncio da sala. O cenário ganha a propriedade de “‘apresentabilidade’, então uma ‘intensidade estranha’ e ‘singular’ de formações expressas por Freud com a palavra que dizia a *apresentação* mais que a *representação*” (Ibidem). Essa “apresentação” se entende como pura de si, como forma que não diz nada além de si e requer um “trabalho psíquico do qual as imagens são o lugar necessário mais que a ‘função simbólica’ da qual seriam apenas o suporte accidental” (Ibidem). Na cenografia, se pode entender essa afirmação como propriedade de espacialização que gera desconforto físico e emocional: se à arquitetura resta promover o conforto ambiental e eleger um *design* que confirma o ambiente social, a ela cabe também deslocar e remover o chão da certeza da cena.

### 3.3 IMAGEM DIALÉTICA E CENÁRIO

A capacidade cenográfica de ser dialética se instala no local cênico. Sua dialética também se refere à histórica relação entre cenário e palco, cujo espaço conflitante se apazigua não pela aceitação, mas com

o diálogo crítico “em que cada parte seria capaz de pôr em questão e de modificar a outra, modificando a si mesma. Existe aí uma confiança epistêmica concedida às imagens, tanto quanto uma confiança formal e criadora concedida às palavras” (Didi-Huberman, 1998, p.187).

Como referir ao objeto-cenário de *Esta criança* à condição de imagem dialética? Por um lado, o objeto-cenário desta encenação se compraz em dela ser antes uma grandeza com autonomia presencial que requer de sua mostraçãõ uma reflexão. Antecipada à cena, sua forma se apresenta ao público como índice provocativo e aponta para a exposição de uma teatralidade em seu teor coisal, de concretude e de movimento congelado. Sua obliquidade e grandeza, em desacordo com o espaço do palco, forma com ele um duplo que desconcerta por semelhança; mas, em sua presença silenciosa, o objeto-cenário no palco não requer o comum de uma experiência do espectador que precisa ser apreendida na “dupla distância” entre os dois: “Falar de imagens dialéticas é no mínimo lançar uma ponte entre a dupla distancia dos sentidos (os sentidos sensoriais, o ótico e o tátil, no caso) e a dos sentidos (os sentidos semióticos, com seus equívocos, seus espaçamentos próprios).” (Ibidem, p. 169)

No que se refere ao cenário de *Esta Criança*, a ponte sobre os sentidos se estrutura em três pontos: sua forma de paralelepípedo, sua posição oblíqua ao palco italiano e sua imposição como objeto a projetar sua forma sobre a plateia, literalmente avançando sobre ela. Sua originalidade plástica parte tanto da condição de ser palco quanto da condição de se destacar dele, de ser um híbrido entre palco e cenário, construindo previamente pontes aos sentidos na diversidade de pontos de vista oferecidos à plateia. Obra anterior a cena, ele é um objeto provocador condicionado à sua posição: um grande paralelepípedo cadente que escorrega, *container* que se arremessa e dilui em declive, movimento que solicita atenção redobrada pela intrusão deliberada e manifesta. A dupla distância se observa na relação com o palco italiano e sua história de moldura representativa e anteparo à segurança cênica, separação e filtro de sentidos prontos. Mas, a imposição que dele provém não se converte em anteparo e sim em passagem e fenda explicitadas na encenação. Seja no contexto interno (dramático e cênico), seja no externo (de apresentação), suas evoluções se encontram num limiar ou pretendem que assim o seja, mais como índice e menos como sentença. No limiar, o objeto-cenário quebra a parede convencional da cena, mas não de modo convencional: ele perfura a tela que opõe os corpos a (não) serem vistos pelos atores. Essa passagem aberta é concretamente mostrada como coisa que se move em

mobilidade extática: ela se exprime na forma, em sua aparência de queda e de desconjuncto espacial que encena o desequilíbrio.

O paralelepípedo cenográfico se encena a si mesmo e encena junto com os atores. Como caixa de corpos, caixão onde se guardam os despojos dos sentimentos lançados ao espaço do teatro ele tenta, com um mínimo objetual, ser um lugar da solidão e do estar íntimo. Na rubrica do objeto-cenário, ele se materializa numa cena de extrema fragilidade emocional, num limite entre estados de alma e de imposição afetiva entre mãe e filho. Esse limite, a parede o compartilha ao se deslocar junto: imagem do inconveniente da cena, ela requer menos o efeito cênico e mais a leitura de um emblema, de uma escrita por baixo da cena. Entre os corpos dos atores e o objeto, o enigma se abre ao observador.

Duplas distâncias são memorativas e sensoriais: a sensação bruta do significante soma-se à sensação da memória que, ao variar no desmembramento do corpo do objeto, expõe sua precariedade formal no tempo da cena. A imagem da dupla distância de Didi-Huberman, na esteira de Benjamin, remete ao “turbilhão do rio” (Ibidem, p.171) em que o objeto sai de si para conformar outras imagens que vibram na “imanência do próprio devir” (Ibidem), como sintoma que reencena o que foi esquecido na tradição. Crise e sintoma são qualidades da imagem dialética benjaminiana, qualidades que provocam um turbilhão no corpo da obra e revolvem sua estrutura no exercício da crítica.

Uma imagem autêntica deveria se apresentar como imagem crítica: uma imagem em crise, uma imagem que critica a imagem – capaz portanto de um efeito, de uma eficácia teóricos -, e por isso uma imagem que critica nossas maneiras de vê-la, na medida em que, ao nos olhar, ela nos obriga a olhá-la verdadeiramente. E nos obriga a escrever esse olhar, não para transcrevê-lo, mas para constituí-lo. (Ibidem)

Benjamin via a história como diálogo crítico entre a obra e a crítica; ou, ainda, entre a ciência e a arte. Essa racionalidade dialógica se exprime na imagem alegórica do “despertar”: um momento preciso que refaz o caminho do onírico em direção à consciência. Segundo Didi-Huberman,

A imagem dialética como “despertar” nos propõe um propósito de conhecimento segundo o qual a

história deve ser aquilo mesmo que pode pensar toda mitologia. Pensar nossas mitologias, pensar nossos arcaísmos, ou seja, não mais temer convocá-los, trabalhando de maneira crítica e “imagética” (*bildlich*) sobre os signos de seu esquecimento, de seu declínio, de suas ressurgências (Ibidem, p.189- 190).

Processo alegórico sobre a história que passa do sonho de progresso à realidade, retomada de um moto entre dois mundos que podem ser vistos como um só, a imagem dialética transmuta a história em possibilidade de redenção do que foi esquecido e excluído. A cenografia, enquanto espaço e imagem cênica, pode ser nessa via “um real” a refletir criticamente a dialética com outro real que criou seus próprios mitos. No caso do objeto-cenário de *Esta Criança*, o recurso à crítica dialética benjaminiana permite atualizar o palco visto como um objeto esvaziado de seu sentido, do mundo e de sua representação. Para isso, é posta pela cena e pela cenografia uma constelação saturada de tensões:

Onde o pensamento chega a parar em uma constelação saturada de tensões, aparece a imagem dialética. É a cesura no movimento do pensamento. Seu posicionamento, está claro, não é de maneira nenhuma, arbitrário. Em uma palavra, ele deve ser buscado no ponto onde a tensão entre as oposições dialéticas é a maior. A imagem dialética [...] é idêntica ao objeto histórico, ela justifica a detonação do último para fora do curso da história. (Benjamin apud Buck-Morss, 2002, p. 265)

A imagem dialética produz ambiguidade. O objeto cenográfico de *Esta Criança* se insere no espaço do palco como objeto à margem. Entre seu corpo próprio e o corpo do palco, ele procura tensionar os ritmos de um espaço agônico perdido ao se manter em silêncio e avançar como que se autorubricando. Há ânima na declividade e na concavidade que ele cavou ao se destacar do interior do palco. Sua alegoria, ao falar o outro palco, interroga a capacidade do palco em demonstrar essas relações.

Walter Benjamin caracteriza a imagem dialética como “imagem em suspensão” cristalizada na percepção de um “agora” em que se

reconhece a atualidade “em estado de exceção” pulsando que procura seu instante nas margens da história. Essa ideia se encontra na 14ª tese *Sobre o Conceito de História*: “A história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de ‘agoras’”. (Benjamin, 1994, p.229). Retirado de sua repressão e exclusão, o passado volta crítico e reflexivo como Outrora vislumbrado no tempo de agora. Sua imagem retorna em outra continuidade que difere da representação do “como foi” e opera através da montagem consciente de imagens e objetos. Nesse sentido, a sintaxe do comentário sobre o objeto-cenário e seu suporte aponta para a caducidade do palco como regime fechado e pronto à cena: ao reportar o palco como meio e não como fim da cena, se estabelece uma esperança de suspensão. Como descrito na 5ª tese, a suspensão aparece como “imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecida” (Ibidem, p. 224). A imagem dialética espera o som do trovão que desperte e produza o entendimento através do tempo do reconhecimento e da crítica no presente cênico. Suspender o gesto cênico e pensar o objeto-cenário suspenso no tempo da cena pode se tornar uma qualidade cenográfica que permite falar do cênico e do teatral como duas ordens interpostas uma à outra. Nesse diálogo de grandezas que se complementam, a complementaridade pode ser entendida como paralização, congelamento ou suspensão temporal. O “agora” cênico visto como uma propriedade inerente à situação teatral se corporifica nessa paralização temporal. A percepção demora ao se contradizer e tentar entender a relação do objeto com a sala. Uma suspensão da certeza antes promulgada no espaço supostamente metafórico se articula na presença a ser reconstruída nos sentidos.

A forma do paralelepípedo, que desde a antiguidade retoma a cena como composição e fundo para os corpos e situações dramáticas, é incrustada no palco de *Esta Criança* renomeada numa nova constelação. Essa constelação condiz com a ideia de montagem de Eisenstein que remete à produção imagética de objetos hieroglíficos. A cenicidade do espaço, como relação tensionada de corpos, é montagem. Essa montagem se une ao refugio: aquilo que está esquecido e volta reconfigurado, ultrapassando sua historicidade. Desse modo, a constelação cenográfica se torna autêntica, uma autenticidade entendida em Benjamin como retorno não mimético, mas que difere pela semelhança do passado em regime de negatividade no presente. Para traduzir seus traços e vestígios em forma, o objeto cenográfico revela o palco como especificidade cênica. Como esclarece Didi-Huberman:

A grande lição de Benjamin, através da sua noção de imagem dialética, terá sido nos prevenir de que a dimensão própria de uma obra de arte moderna não se deve nem à sua novidade absoluta (como se pudéssemos esquecer tudo), nem à sua pretensão de retorno às fontes (como se pudéssemos reproduzir tudo). Quando uma obra consegue reconhecer o elemento mítico e memorativo do qual *procede* para *ultrapassá-lo*, quando consegue reconhecer o elemento presente do qual *participa* para *ultrapassá-lo*, então ela se torna uma “imagem autêntica” no sentido de Benjamin. (Didi-Huberman, 1998, p. 193)

Uma imagem dialética opera, portanto, por um anacronismo que ultrapassa o suporte da obra. Sob essa égide, o palco especifica um terreno de vestígios cênicos e sua beleza não pode ser encontrada numa verdade padrão: “Há de fato uma estrutura em obra nas imagens dialéticas, mas ela não produz formas bem-formadas, estáveis e regulares: produz formas em formação, transformações, portanto efeitos de perpétuas deformações” (Ibidem, p. 173). Seriam essas deformações e seu movimento expressos em latência como o turbilhão do rio que desloca a percepção em vertigem e faz trabalhar os sentidos em velocidade? A forma e o espaço se conjugam em variações que não são novas em si, mas recorrem a um novo contexto solicitado pelo presente no qual emerge aos sentidos a ambiguidade de sua aparição. O paralelepípedo está como um intruso não por ser oblíquo ao olhar acostumado à ordem, mas por interpor seu volume ao do palco e pretender um trabalho redobrado da visão. Como um “erro” de composição, seu posicionamento opera uma “ritmicidade do choque” (Ibidem, p.173). Seu “valor de exposição” (Benjamin, 1994, p. 172-174) se manifesta na crítica à norma espacial do teatro: o valor de exposição do objeto-cenográfico sobre o palco pulsa de antemão e prefigura a encenação, produzindo uma imagem que inclui e, ao mesmo tempo, ultrapassa o palco.

Todavia, se essa sensação se expressa nos vestígios de um cenário que se retirou das camadas de terra que a história depositou sobre as origens do palco italiano, esse terreno escavado e arqueologicamente revirado é o que nos resta. O que resta é o objeto-cenário desenterrado e trazido à vista menos como criação e mais como citação. Em sua reinauguração, se renova a intenção não figurativa que, contudo, permite um reconhecimento: nisso mora um aprendizado sobre

a prática artística e sua teoria. Explicitado no livro das *Passagens*, essa renovação é a possibilidade de reconstruir a partir de uma estrutura aberta. Conforme Benjamin, “apenas exteriormente uma obra de arte tem uma e *somente* uma forma” (Benjamin, 2007, p.517) que no sentido dado por Didi-Huberman (1998, p. 171), “mostra um sintoma” quando movimenta e anima a percepção.

Enfim, falar da cenografia de *Esta Criança* remete ao objeto roubado ao qual é atribuído um valor inédito que redefine o espaço de representação. Forma a ser movida, arrastada e reimplantada a fim “de se lembrar sem imitar, capaz de repor em jogo e de criticar o que ela fora capaz de por em jogo” (Ibidem, p. 114), o palco teatral tornou-se objeto revirado e revivido como conteúdo imagético reposto de um pretérito saturado de representação. Como caixa de depósito cenográfico, sua historicidade foi posta em questão a partir do desacordo entre o comum e o que dele se aprisiona na especificidade da obra. E do seu local.

#### 3.4 ESPECIFICIDADE DE LOCAL OU LOCALIDADE ESPECIFICADA

Conforme Craig Owens, “A obra e o local têm entre si uma relação dialética” (Owens, 1989, p. 47). É essa relação dialética a condição de tensão afirmada aqui entre a cenografia de *Esta Criança* e seu espaço cênico. A dialética de Owens atribui à alegoria benjaminiana um lugar na teoria da arte contemporânea como condição de certas obras através “de uma reivindicação da terra” (Ibidem) que destaca o local para uma ocupação única e crítica. Para que uma obra cênica interpele a linguagem como imagem que escreve uma sentença, ela deve se comportar como um entreposto que indica a sua localidade se apropriando e reduzindo o sentido de autoridade do suporte. A cenografia, como imagem plástica, retém o discurso que alegoriza seu referente quando prescreve injunções no terreno onde se instala e torna específico, a cada vez. Tal operação alegórica dialetiza o palco jogando-o para além de sua condição hegemônica na cena histórica e prescrevendo o temperamento dessa atitude:

Se um objeto, sob o olhar da melancolia, se torna alegórico, se ela lhe sorve a vida e ele continua a existir como objeto morto, mas seguro para toda a eternidade, ele fica à mercê do alegorista e dos seus caprichos. E isto quer dizer que, a partir de



agora, ele será incapaz de irradiar a partir de si próprio qualquer significado ou sentido; o seu significado é aquele que o alegorista lhe atribuir. Ele investe-o desse significado e vai ao fundo da coisa para se apropriar dele, não em sentido psicológico, mas ontológico. (Benjamin, 2011, p. 195-196)

Uma forma se torna alegórica através de uma leitura “vertical ou paradigmática de correspondências numa cadeia de eventos horizontal ou sintagmática” (Ibidem, p. 49). Como se tem destacado nesta dissertação, essa relação pode ocorrer entre palco como estrutura topológica que recebe a função de tensionar a montagem cênica, seus objetos e relações pela figuração do cenário sobre seu *topos*. Nessa captura do terreno que confisca também suas determinações históricas o palco, como tabula representativa, se alinha à nova funcionalidade que parte de sua crítica e lhe confere caráter crítico.

A alegoria ocupa-se, portanto da projeção (espacial, temporal, ou de ambos os tipos) da estrutura como sequência; o resultado, todavia não é dinâmico, mas estático, ritual e repetitivo. Ela é então o epítome da contra narrativa, porque faz parar a narrativa num lugar, substituindo um princípio de disjunção sintagmática por um de combinação diegética. (Owens, 1989, p. 49)

A sugestão de reavaliar o palco como especificidade ocorre numa crítica que o desmonte como simbologia cênica. Quando seu corpo mítico se quebra, as sobras são matéria deslocada à presença e renovam a cena. O gesto alegórico, porém, comenta sem sublinhar o assunto, cita sem dar ênfase permanente porque, conforme Owens, a alegoria se firma na modernidade na luz da certeza do transitório, do impermanente e do contingente que conferem à cenografia a tarefa de não esquecer que o palco é uma instituição reduplicadora de discurso, mas pode ser sua molduragem crítica.

Uma imagem que lembra e comenta se justifica como crítica quando atomiza o palco, quando aproxima o ponto de vista para desvelar de seu sintagma discursivo as suas partes crônicas. Esse sentido se encontra na relação do paralelepípedo cenográfico de *Esta criança* quando, além de transpor o limite cênico, ele conflita o espaço teatral

italiano comentando a propósito da quarta parede como metáfora cênica; e o quadro cênico como limite físico à imagem e à performance cênica.

Esse conflito entre palco e cenário se estende também à plateia, materialmente. A espacialidade provocada pelo objeto-cenário leva a um deslocamento, uma irregularidade convencional e uma suspensão (no sentido dialético) dos sentidos. O cenário avança e consome preciosos lugares das primeiras filas como se fosse destacado do palco por um abalo, por não caber inteiro sobre ele ou porque, enfim, o palco não é o seu lugar. Mais do que essas possibilidades, ao fraturar o contexto representativo, a forma do palco imprime uma incisão perceptiva ao sobrepor-se à sala e aos corpos dos espectadores, provocando um desconforto comparável a uma pergunta direta feita por um ator a alguém da plateia. Sua presença massiva sobre as primeiras filas se revela em sincronia com a cena e estabelece um comentário sobre a diacronia de seu espaço.

Há nisso uma provocação e também a ideia de que o teatro deve se ocupar de sua composição epistêmica e crítica antes de se ocupar de uma totalidade pública. Esse deslocamento perceptivo transfere ao objeto deformações e movimentos, e ele se torna grande e vivo como coisa que nos olha e que espera uma resposta para existir em seu silêncio e escuta. O objeto olha e se deixa ver como fala e texto imagético.

Enquanto profundidade e localidade cênica avessa à representação estereotipada, cenário e palco são repensados, o primeiro como objeto e o segundo como localidade cênica, na tentativa de reconduzir seus predicados a certa especificidade. Moldura, piso do palco, espaço aéreo, fundos e laterais são localidades a serem especificadas como passíveis de uma nova crítica: os termos que compõem uma caixa cênica podem ser dessemantizados não de suas funções, mas do uso convencionalizado como único. Nesse sentido, o chão plano do palco italiano é problematizado em sua particularidade quando é suspenso através da obliquidade do chão do objeto-cenário de *Esta Criança*. Ele tomba, ameaçando a estabilidade cênica deduzida como valor de base.

A precariedade do palco se converte em ruína de suporte gasto, ineficiente e previsível. O que resta de seu destino é a crítica de suas partes significantes. Como terreno ou base de redistribuição territorial, a intenção dessa reflexão é pensar o palco como um “novo suporte” da cenografia; e que esta possa ser meio pelo qual o espaço seja repensado como específico. Se lúdica, crítico e concomitante ao palco, cenografar se torna um caminho pouco confortável porque requer um duplo fazer: o

espaço da cena não é de mão única. Palco e cenário se infiltram ou se bifurcam em busca da imagem cênica menos pelo prazer e beleza que dela possam advir e mais pela procura de suas relações conflituosas. Palco como terreno específico e cenário como objeto desse terreno, os dois se mostram como antagonistas em cena. Através de uma rede variável de aberturas se rompe, a cada vez, a imagem lida como crítica dela mesma.

O palco que resta solicita essa atenção para não se perder como objeto de museu e como relíquia restaurada. Reatribuir seu valor de verdade passa necessariamente pela crítica de seu valor coisal (no sentido benjaminiano), um maneira de reconfigurar o espaço pela mobilidade cenográfica, a ferramenta a desenterrar predicados esquecidos. Mostrar a estrutura, não somente suas particularidades como as peças de um relógio desmontado, antes é demonstrar como ocorreu o desmonte e que nova máquina se pode construir.

Pensar em ocupação conduz ao que Owens postula sobre a especificidade entre obra contemporânea e local de interação “Não só em termos topográficos, mas também das suas ressonâncias psicológicas” (Ibidem, p. 47). Sob esse aspecto, o palco italiano é um modelo a ser lido sob a ótica de uma história da ostentação: como suporte da obra cênica, suas injunções pragmáticas se tornaram vícios de linguagem. Esse é o ponto crítico da atitude cenográfica do desmonte do palco, ou melhor, não da confirmação do modelo italiano, mas de um novo uso de suas ruínas.

Na ruína-fragmento benjaminiana, como já dito, se pode ler os restos do que foi ou do que poderia ter sido. Como alegoria, ela demonstra o solo revirado que faz surgir, no presente, o local de uma sedimentação como pedaços de um mosaico encenado. A transitoriedade e a fugacidade do fato teatral levam a um movimento contínuo de deslocamentos. Destes surgem inúmeros espaços que são oponentes da cenografia, o que dá a esta última característica dupla. Enquanto obra originada num local que se torna lugar de origem onde ela se coloca como máscara a favor da encenação, ela se desterra a cada mudança de espaço. O corpo cenográfico, portanto carrega em si uma mutabilidade e uma qualidade adaptativa que torna sua ocorrência sempre uma luta em busca do lugar perdido. Antes de ser decadência, o corpo que ela carrega busca uma metamorfose consciente de sua impermanência. Instalado sempre em regime de provisoriedade, o objeto-cenário só conserva suas propriedades quando se coloca em função de retomar criticamente o modelo que lhe dá a base histórica.

Quando se refere a obras específicas ao local (“*site specific*”), Craig Owens destaca a impermanência de suas instalações provisórias e passíveis de transformações que decorrem da temporalidade instável e do movimento do terreno onde se encontra. Portanto, “sua transitoriedade é a medida de sua circunstancialidade” (Ibidem). Nesse sentido, o transitório se estabelece pelo tempo da obra sobre seu suporte: o palco, como local de um acontecimento efêmero, contém o transitório da fugacidade da obra que passa por ele. O fato teatral, como fuga e corrida, é *ágon*, ideia de espaço com trânsito permanente. Seu sentido agônico é um emblema impresso nas injunções entre cenário e palco, o que o torna um local específico. Essa condição não se oferece como pronta, mas se descobre e se nomeia num processo e numa circunstância que se instala pela cenografia e pela encenação em duas ordens do transitório: o fato teatral que se circunstancia, a cada vez; e o palco como localidade cênica que tenta reter essa circunstância.

Palco e cenário se manifestam como tal em sua materialidade significante que carrega memória impressa em seu teor material: traz rememoração. Como esclarece Didi-Huberman: “não há, portanto, imagem dialética sem um trabalho crítico da memória, confrontada a tudo o que resta como indício de tudo o que foi perdido” (Didi-Huberman, 1998, p. 174). A memória não mostra a verdade, mas demonstra um vestígio como marca agregada que não pode ser expressa no discurso. Em sua crítica das *Afinidades Eletivas* de Goethe, Walter Benjamin (2009) descreve o “inexprimível” como a parte que falta à obra e que a destaca na incompletude dela mesma:

O inexprimível é aquela potência crítica que pode, não certamente separar, no seio da arte, a falsa aparência do essencial, mas impedir pelo menos que se confundam. Se ele é dotado de tal poder, é por ser expressão de ordem moral. Ele manifesta a sublime violência do verdadeiro (*die erhabne Gewalt des Wahren*), tal como a define, segundo as leis do mundo moral, a linguagem do mundo real. É ele que quebra em toda bela aparência o que nela sobrevive como herança do caos: a falsa totalidade, a enganadora – a absoluta. Só completa a obra o que primeiramente a quebra, para fazer dela uma obra em pedaços, um fragmento do verdadeiro mundo, o torso de um símbolo (*Torso eines Symbols*). (Benjamin apud Didi-Huberman, 1998, p. 173-174).

O torso quebrado ou o simples pedaço é um índice do organismo vivo, um símbolo de vida. Seus pedaços, resquícios do mundo orgânico, se refazem em pedaços de um tempo, refazem-no sob o olhar melancólico de uma perda para a história. Como, nesta dissertação, o palco é o “*sujet*” a ser desmembrado em ruínas e rearticulado, o que resta está nele sepultado. Ele é o “lugar específico”, a casa reestruturada como palco circunstanciado à cena. Como processo de não esquecimento, cenografar é citar imagens entregues à exumação. Desterro de seus despojos ostentativos e caixa de acúmulo de imagens remontadas noutra ordem crítica, o palco de *Esta criança* é operado pelo gesto em que não resta outro espaço senão o palco italiano para que ele possa acontecer. Genérico por condição histórica, o palco de *Esta Criança* se torna paradoxalmente um *site specific*.

Do drama como paisagem ao pós-drama como entulho, montes de terra e ossos ressurgem na cenografia. Quando a história da arte revisita e olha o palco como passado, encontra nele seus “*objets trouvés*”. Esses objetos não ocasionais e desterrados à memória, ela os pode mostrar como indícios de uma nova espacialidade que se recompõe diante da visão: “Pois as verdadeiras lembranças não devem tanto explicar o passado quanto descrever precisamente o lugar onde o pesquisador tomou posse dele” (Benjamin apud Didi-Huberman, 1998, p. 175). A visão topológica do palco oferece documentos, fatos e formas já experimentados. Destacá-lo desse contexto não significa reproduzir uma arqueologia: a mais valia desse procedimento é observar a possibilidade de reter o arquivo encontrado como conduto de recodificação e observar o solo (palco) revirado que restou da procura como tentativa. Requalificar o palco como local específico da cena em produção é criticar o que ele tem de “presente reminescente” (Ibidem, p. 176) que retorna como figura do palco como anacronismo reificado.

### 3.5 ESPAÇOS MEMORATIVOS

Há uma convivência de tempos nas imagens o que, segundo Didi-Huberman, faz delas obrigatoriamente anacrônicas. Nelas se forma como que um depósito de espaço memorativo do qual decorre a possibilidade de um pensamento reminescente em busca de reincidências da forma. A análise da cenografia de *Esta Criança* retorna em busca motivada de certa relação conflitiva com o espaço da representação com a necessidade tanto de interrogar quanto de atribuir outras relações entre a obra, seu espaço e o observador. Para tanto, reflete sobre o que Aby

Warburg (1866-1929) buscou ao montar um arquivo imagístico que se conjuga no tempo como sintoma em movimento. Esse sintoma necessita de uma leitura de acesso ao que dele provém, no caso dessa dissertação, “o movimento nos corpos” (Michaud, 2013, p. 23), uma característica também encontrada nas imagens de Warburg: movimento intenso e extático, ele se encontra em tensão permanente e vibra dentro da forma. Uma antropologia do visual é indiciada por uma “memória inconsciente” (Ibidem) que sobrevive nos corpos das obras como indícios de uma patologia. Sobrevive nas obras da arte de um *pathos* que se repete e movimenta pelas estruturas das obras e nas imagens que as superam. As *Pathosformeln* de Aby Warburg seriam “figuras” representantes do confronto e da tensão que se transfere, no tempo, entre imagens do mundo.

As formas retornam em desequilíbrio: “As *Pathosformeln* devem ser consideradas as expressões visíveis de estados psíquicos que as imagens teriam, por assim dizer, fossilizado”. (Ibidem) Através de suas *Pathosformeln*, Aby Warburg reconta a história da arte como sobrevida do *pathos* que reconfigura o movimento agônico manifesto como movimento latente em figuras no espaço ordenado da perspectiva. Ou, ainda, confere a arte nas imagens com possibilidade de instituir tradições a serem retomadas em outros tempos e espaços, fazendo da cultura um bem em permanente reconstrução; e, das obras, índices de faltas e de lacunas que mantém viva a linguagem.

Assim como a perspectiva construiu de maneira exemplar e única do modo de ver e perceber o espaço da representação, suas obras se oferecem também em contradição com o idealismo áureo, seu anátema. Nessa condição, as imagens de *Esta Criança* serão relidas, entre cena e cenário, como objetos representativos de um conflito produtivo e sintomático de sua patologia específica que ecoa do passado em outras imagens.

A análise de Didi-Huberman sobre a ideia de movimento em Warburg se reflete na cenografia contemporânea como movimento, mas

Esse movimento são saltos, cortes, montagens, estabelecimentos de relações dilacerantes. Repetições e diferenças: momentos em que o trabalho da memória ganha corpo, isto é, cria sintoma na continuidade dos acontecimentos. (Didi-Huberman in Michaud, 2013, p. 24-25)

A cenografia, como prática artística, procura ressonâncias de imagem do incômodo do sintoma que dela se avizinha. Um mapa de imagens à maneira do atlas de Aby Warburg conhecido como *Mnemosyne* pode mostrar as figuras que assombram a criação do cenário de *Esta Criança*.

Segundo Philippe-Alain Michaud (2013), a iconologia dos mapas de Warburg é lida nos intervalos de uma montagem “que se referiria não à significação das figuras [...] mas às relações mantidas por essas figuras entre si numa disposição visual autônoma, irreduzível à ordem do discurso.” (Michaud, 2013, p. 293). Didi-Huberman indica que os trânsitos entre as figuras warburguianas se operam por descentramento: elas não apresentam uma direção precisa, mas desvios produtivos “a uma espécie de transferência pela qual o “timbre das vozes inaudíveis” – poderíamos dizer, parafraseando Benjamin, o inconsciente da visão – transpareça de repente” (Didi-Huberman, 1998, p. 25). Os lapsos temporais entre as figuras apenas afirmam que a imagem sempre retorna sobre si mesma em contextos espaciais e temáticos que, se por um lado são diferentes, por outro preservam inconscientemente paralelos sógnicos nos intervalos entre uma e outra. É o que sugere Warburg através das pranchas de seus *Atlas Mnemosyne* em que as imagens são dispostas sobre fundo preto. Este modo de ler imagens ativa “propriedades dinâmicas” (Michaud, 2013, p. 296) da obra através de sua apresentação no mapa:

As imagens de *Mnemosyne* são “formações” – a transformação de uma experiência do passado em configuração espacial. Tal como é concebido, o álbum de imagens de Warburg é o lugar no qual é possível devolver às figuras arcaicas sedimentadas na cultura moderna a energia expressiva original e no qual a ressurgência pode ganhar forma. (Ibidem)

O mapa a seguir não procura reproduzir as *Mnemosyne* de Warburg, mas fazer uma aproximação com eles quanto tentando ler relações ocorridas de maneira indireta com outras imagens da arte afastadas no tempo com a forma do cenário de *Esta Criança*.

Imagem 3 - Mapa *Mnemosyne*(Aby Warburg) da cenografia de *Esta Criança*.



A cenografia se apresenta neste mapa como estudo e objeto pronto colocados entre outras imagens: reproduções, fotos, impressos e detalhes. A intenção não é de observação pura e simples de referentes, mas de estabelecer relações entre as imagens.



Pierre Francastel destaca as produções artísticas do que o autor considera períodos de transição. Esses períodos se dão como espaço de abrandamento das tensões entre a maneira tradicional e uma nova abordagem do espaço pictórico; ou entre a saturação e as propostas de desmonte de um regimento espacial hegemônico; ou ainda como salto sobre a ficção e a ilusão nas formas de arte. A partir desse último aspecto, a obra de Donald Judd se insere como imagem-paradigma do paralelepípedo de *Esta Criança*. Como comenta Judd, sua arte trata de perseguir e conquistar “um objeto que se apresentasse (e se representasse) apenas por sua mera volumetria de objeto – um paralelepípedo, por exemplo -, um objeto que não inventasse nem tempo nem espaço além dele mesmo”. (Didi-Huberman, 1998, p. 53)

Demonstrando certa reminiscência memorativa com as obras, comparação entre imagens delimita as linhas, formas e a disposição dos volumes, não estilos e expressões duplicadas. Sublinha-se: os espaços vazios entre as reproduções expostas (ao modo de Warburg) reconstróem os vestígios e as possíveis relações entre as imagens e um retorno presumível. Portanto, se espera mais que as imagens traduzam a forma e a obliquidade do cenário de *Esta Criança*. É desse modo que as imagens reincidentem, podendo se manifestar, segundo Warburg, na percepção do movimento constituído “de coisas que são, ao mesmo tempo, arqueológicas (fósseis, sobrevivências) e atuais (gestos, experiências).” (Didi-Huberman apud Michaud, 2013, p. 25)

A assimilação de uma estética de “longes do mundo” (Francastel, 1990, p. 37), assim como a desconstrução do espaço cartesiano na modernidade que se aproxima das coisas do mundo tornam-se o mote da escolha das imagens de obras reminiscentes à forma cenográfica de *Esta Criança*. Seu mapa pretende reconstruir o pensamento de chegada. Nele, ganha relevância os “sintomas” que se expressam na articulação referencial sob a subjetividade do pesquisador-cenógrafo.

Tanto a construção quanto a desconstrução do espaço cartesiano se constituem como espaços de transição na arte. Na esteira de Francastel, as obras produzidas sob a autoridade do cartesiano tornam-se reflexivas a um acordo ainda não feito: quando nenhuma técnica (a perspectiva) ainda havia se firmado como norma geral de representação (como em Giotto), ocorre na Renascença uma série de hibridismos em obra que prefiguram a profundidade espacial. No caso de Giotto, como já visto, as incorporações entre motivo e cenografia medieval são evidentes nas caixas-cenários de suas pinturas e no recurso à planaridade da composição que amalgama as figuras numa tensão dramática compartimentada em nichos. São notáveis em suas obras as

formas de paralelepípedo cuja geometria depura de antemão a cena e confere à cenografia um resumo, uma síntese de *tableaux* estáticos. Mas, quando a perspectiva se fez hegemônica enquanto constituição espacial do quadro, ela também se tornou um motivo de crítica do escalonamento dos planos e da centralidade da visão.

Edgar Degas fez da pintura um espaço que prima pelo descentramento da situação: o pintor coloca suas figuras reféns da composição cenográfica, em constante conflito espacial através da assimetria. A observação da transversalidade e dos recursos cenográficos de Degas - desde o ocultamento do personagem pelo local até a semi-rotação do ponto de vista - fazem com que seus espaços se comprimam ou se aproximem do observador. Entre as imagens de Giotto e Degas acontece uma translação do espaço. Por causa dela, os paralelepípedos-lugares de Giotto parecem tender, no mapa de *Esta Criança*, à compressão e ao movimento em diagonal que aparece em *Bailarinas a subir as escadas* e *Nos bastidores da Ópera*, de Degas. São imagens que trazem a ambiguidade entre o que se mostra e as possibilidades do olhar. O que se apresenta, o faz como montagem em que a diagonal recorta o espaço e tensiona o motivo. O fragmento é usado como recurso formal para individualizar as figuras como subjetividades: afirma Bernd Growe (1994) que “A ‘percepção sob forma de choque’ não significa somente uma forma definível de visão e de imagem: ao fragmentar o curso dos acontecimentos, ela condiciona não só uma forma de ver, mas a natureza do conteúdo do quadro” (Growe, 1994, p. 35). No palco e no objeto cênico, outras linhas em desacordo crítico com a caixa cúbica podem usufruir do espaço da representação sem dismantelar de maneira vulgar o palco como lugar aproximado e próximo entre prosccênio e sala. Ao se deixar imantar pelo movimento como força propulsora da materialidade formal, a cenografia busca mais que deslocar seu corpo pelo espaço do palco. Mais que a simples narração espacializada, a cenografia contemporânea habita o palco pelas margens a fim de deflagrar nele suas contradições e anacronismos.

Giotto, Fra Angélico, Degas e Judd inscrevem imagens que retornam e se refazem sempre pela superação delas mesmas. Superar a forma é criticar suas possíveis afinidades, trabalhar a expressão pelo que restou ou pelo excedente delas trabalhados como falta, produzindo um itinerário de reapropiações, menos repetitivas e mais de recomeço e transições.

O que resta do palco sempre será motivo de um indiciamento para a forma. Na profundidade do palco, o objeto-cenário escava seu interior à sua procura: da forma.



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

As paredes do teatro são muitas e a busca por superar a mudez que conforta e a contingência espetacular que separa é motivo para se erguer outras que aproximem os corpos e incitem na práxis sentidos renovados. Da sala confortável que se originou de um teatro de confirmação de poder às salas multiuso “democratizadas” do contemporâneo, as paredes permanecem desafiando o projeto do teatro como um dos “modos de produzir o mundo” [*“ways of world-making”*] que ainda trazem consigo o potencial de reflexão”. (Goodman in Lehmann, 2007, p.418)

O que se procurou nessa dissertação, como lição e estímulo, não é uma cenografia que se contenta em dizer tudo e que aposta em sentidos prontos e fórmulas acabadas. No caminho que lhe é próprio - um ponto de vista significativo sobre o mundo -, a história ensina que a imagem quanto mais verista mais tende a parodiar a verdade esgotada pela mínima duração do já visto. Nessa via, a arte da cenografia ativa o espaço e fecunda o olhar decupando tempo e ação. Ela tende, no contemporâneo, a uma apresentação, a um modo mimético de produção que revolva, através do objeto apresentado, sedimentos da percepção que apontem para além dela. Ir além significa perceber uma falta, um intervalo e uma pausa no movimento para perseguir uma mobilidade que reflita criticamente seu contexto, suspendendo o gesto do discurso raso.

A cenografia se faz entre o real e “um real” apresentado como um lugar emblemático para que a ação ocorra. Entre o imaterial e o material seus recursos não se esgotam, pois sempre haverá espaços e tempos a serem preenchidos. No intervalo quadridimensional onde o tempo é também matéria, a visão trabalha e lê nele indícios da imagem como prosseguimento de palavras e seus ecos. A imagem ecoa para se refazer no olhar e seus limiares, as ideias do fraseado que se permuta entre o objetivo e o subjetivo em simultaneidades. Tudo tende ao trânsito: do objeto à imagem, da forma à formatividade, tudo advém de sentidos. Os limiares entre o cheio e o vazio, entre a localização e a deslocalização, entre o fixo e o móvel e mesmo entre o mimetismo e a abstração constituem sua prática e sua expressão. Mais que uma aposta na mera aparência do signo, o objeto cenográfico da atualidade trabalha sobre suas ruínas, os restos de cenografias e de palcos que se constituem como promessas de partilhar espaços possíveis, sociais e culturais.

Promessa de uma obra aberta, o objeto cenográfico tende a se confrontar com o palco e estabelecer com ele uma dialética que tensione

a representação, e vice-versa, num caminho de superação de sua tradição. Fazer ver seria uma integridade cenográfica, uma montagem que parte de seu corpo cênico e se imanta na sensibilidade da encenação: linguagem imagética de um transporte ao mundo pelo seu diferente que faz ver pela dessemelhança e pela falta de algo o caminho da sua decifração. A cenografia é obra em processo, caminho à frente, chegada à visão e escuta, um corpo que se move junto aos demais da cena como ingresso àquele “um real” da obra.

Um pássaro aproveita o ar quente: quando vista de baixo, sua flutuação tende a ser percebida como imobilidade. Como corpo íntegro, não diz mais do que ele já é. Essa seria a suspensão dialética benjaminiana? O momento em que a forma se deixa ver num contexto de revivificação como integridade-incompletude. Sem cisões ontológicas, ela manifesta a si mesma e deixa à observação um prosseguimento da arte que se concentra em organizar uma escrita e uma retórica a serem compartilhadas para além dela. Como fazer para dar à palavra uma imagem e imaginar um espaço? Estabelecer um processo imagético é conflitar o espaço, desconfiar das promessas e do conforto, escavar o lugar da cena para um encontro. Cenografar é caminhar ao imponderável, ver através das fissuras de um texto e de suas palavras procurando as pausas memoráveis. Metaforizar um espaço, ver movimento no imóvel, o anímico no inanimado, usar a técnica como um significante constituem caminhos que levam as paredes moventes.

A progressiva manutenção do interesse pela obra - a cena da cenografia - se faz renegando um pensamento naturalista relativizado entre o positivismo mimético e um humanismo distanciador. O possível cenográfico se articula no desmonte da cisão entre corpo e alma que, como objetos independentes, trazem à cena um objeto ineficiente, uma promessa contrária à forma certa ou esperada. Antes de confirmar, estabelece a dúvida perceptiva não como parede que separa, mas como convite à produção e a reviver nas imagens o reviver das imagens.

O supremo movimento da flutuação do pássaro refaz a ideia de Ma do teatro Nô: a suprema inércia que ensina que corpo e alma são indivisíveis e que, nessa potência, se manifesta uma inteligibilidade como processo do vir-a-ser da imagem. As paredes seriam possibilidades unificadoras, nada conformistas, mas estopins de continuidade cênica, reverberações de novas significações. As cenas da cenografia no teatro são uma chegada ao infinito em que elas transparecem como vida e crítica. O agora cênico, no sentido benjaminiano, permanece na visão vibrando temporalmente, vira

memória e transmissão porque interessa como imagem de um não-esquecimento.

Os fatos são retirados do seu contínuo separatista, as horas intensificadas cenicamente, a imagem produzida na diversidade dos olhares: eis a manifestação de um jogo cujas regras estão em processo no ver e no sentir. As paredes nessa intenção se apresentam alegoricamente numa baixa porcentagem representativa. Como na arte da gravura, há um “espaço com reserva”: possibilidade de reimpressões e de reescrita. Diz-se “paredes” como diz-se “palimpsesto”: o que se vê não é aquilo que se vê, mas estímulos à decifração do visto.

Nessa perspectiva, importa saber se a forma que ocupa um espaço o faz apenas como tributária dele ou sobrevive a ele como imagem e pensamento: a análise cenográfica dessa dissertação tenta esse sobreviver da forma. A continuidade que se espera além de seu evento se estendeu à teoria como caminho para a reflexão. Entendendo que regras são ineficientes e métodos muitas vezes se tornam dogmáticos, as maneiras da cenografia devem ser articuladas tendo em vista a diversidade textual e cênica do contemporâneo. Ela é reflexo vivo, portanto crítico, de um mundo conturbado. As barricadas da cena se erguem como substituição de contextos de exclusão. Ao espaço como bem comum é atribuído valor de troca e a cenografia exerce um papel renovado. Seu estar em cena é um privilégio da expressão, do diálogo e da presença do humano que resta. Sua imagem deve falar a língua do falante que assiste e espera um contraste de mundo. A provocação faz parte de suas qualidades.

O pássaro planador do Nô escava o céu. Ele revolve os sedimentos da atmosfera e grava seu corpo em movimento. O contraste se faz pela diferença entre azul e negro, próximo e distante, alto e baixo. Cria espaço como “um céu”, aquele que está sendo no momento da flutuação. Ver o palco como esse lugar é vê-lo poroso, num estado intermediário que permite ser sustentado e invadido pelo objeto cênico. A cena é o espaço da habitação do objeto que se instala num palco - habitar é experimentar -, como máscara que, escavada nele, deve fazer do palco seu negativo. Fazer máscara é mostrar o palco como parte de e contraposição ao objeto cenário, o que refaz o caminho da espetacularidade onde mascarar é esconder e mimetizar.

A experiência da cena sempre busca limiares, o teatro trabalha sempre neles, num entre tempos e espaços, entre corpos e mentes, entre fugas e chegadas. Nessas impermanências, a profundidade é inalcançável: ela permanece como um invisível a ser explorado. Como fundo, ela manifesta a incompletude do palco e provoca a linguagem

para que a alcance. Nunca é algo concreto, mesurável. A profundidade é uma ideia e deve permanecer como possibilidade de acesso. Como se, para se chegar à parede real do fundo do palco, se descobrisse portas e frestas cenográficas outras, de papelão, mas que mantém a mesma força. Em direção à real, concreta e fixa, restam essas: infinitos recuos de paredes móveis que desconcertam da tradição o isolamento da cultura do empirismo e da obra finita.

O que resta dessa condição pode ser lida como resgates, tentativas, erros e acertos entre rever experiências e compartilhar vivências. Os corpos e mentes presentes no ato cênico mais que nunca necessitam de articulações renovadoras providas de uma cena desmistificada e aberta à (re) vivência. O que se espera da cenografia não é uma imagem que decalque o oprimido de seu contexto cotidiano, não é uma fotografia de interior proletário cujo teor jornalístico e de fugacidade aliena o espectador. Mas, talvez, seja a possibilidade de o teatro e seu espaço se colocarem dentro de uma região que ative a percepção num limite além do cotidiano banalizado e da vulgarização da catástrofe distante onde cada palavra, gesto e movimento mobilizem uma esfera de resposta, de quebra de individuação e de desassossego contemplativo. Como Hans-Thies Lehmann aponta sobre a política que se busca na arte, “se funda no modo de ser da utilização dos signos” (2007, p.424) e a partir deles, assim como se chega a uma forma e procedimento afirmados pelo estandarte contemporâneo e contra o *standart* contemporâneo.

Espaço e movimento são matérias-primas cenográficas inseridas como corpo-objeto contextualizado em práxis artística. Uma espacialidade energética que somente a natureza dialética da imagem pode provocar ao deslocar perceptivamente o que está diante dos olhos. O palco é praticável. Mais que definir um objeto de uso, praticável seria um termo com sentido próprio e adjetivação que se torna eixo de superação e autenticidade. Um “ser praticável” pede sempre a renovação e a busca das temperaturas entre o que e o como na encenação. Praticar o movimento da cena é reviver o palco a cada vez, retornar a ele criticamente como numa inauguração permanente. O movimento, condição de existência da cena, se anima pelos corpos através de suas generalidades e se torna singular como espaço.

Compromisso entre palco e plateia, espaço e linguagem, ação e presença se deslocam num contratrânsito as maneiras usuais e estabelecidas, criando circunstâncias de interpretar o mundo. A responsabilidade pela constituição do espaço da imagem parte da cenografia contemporânea que se move no limiar do palco. Pode-se



intuir sua origem no limiar do semicírculo do teatro antigo, local do embate na linguagem, cena de uma luta e de um confronto onde o *ágon* teatral se localiza. Na superação idealizada do jogo cênico entre a *skéne* e nossa *pró-skéne*, surge a possibilidade de uma *parábase*: “O diálogo cênico – íntima e parodicamente dividido – abre um espaço ao lado (fisicamente representado pelo *logeion*) e se transforma apenas em colóquio, em simples e humana conversação” (Agamben, 2007, p.47)

Nesse sentido, o espaço contemporâneo tem sua chance no limiar fraturado de todas as articulações ficcionais. Num clarão de humanidade o ator e o espaço, como um só corpo, rompem o diálogo cênico intermitente e o espaço da cenografia equivale a um retorno, não melancólico, mas pró-ativo entre essas partes esquecidas ou negligenciadas do espaço teatral. Na escavação contínua de seus escombros e na edificação de não-ruínas esquecidas, as ruínas fulgurantes de teatralidade das paredes móveis transpõem a estreita passagem entre proscênio e plateia.

Hoje esse grande lugar, esse majestoso teatro que jaz à nossa frente não se reduz a um palco e tampouco a uma construção. Como ferramenta, ele pode ser novamente um lugar de ideias teatrais trafegando literalmente dentro da apresentação. Se ele se iguala a um grande profissional, pode e deve estar em constante profanação (Agamben, 2007) aberta e coletiva. Essa “estética da responsabilidade” (Lehmann, 2007, p.425) prepara encontros que deixam resíduos e marcas na percepção de cada um, pela proximidade e pelo desaparego das imagens, por definição, intocadas. Essa responsabilidade passa pela dor e pelo extremo de se reaprender a ver e ouvir “um outro” que somos nós, num espaço que é “o nosso”: muito próximo, mas sem conforto. Um espaço de reconstrução imagética onde, talvez, o humano habite.

Brilhar, queimar, incandescer na cena (como sugere Heiner Müller), numa arqueologia de reviver onde a apresentação de seus cacos rearticule imagens de hoje. À encenação cabe originar esse diálogo, o jogo do vir-a-ser da cenografia em trânsito à espacialidade. Esse é o desafio que se deseja delatar especificando o lugar do palco sempre de novo, a cada vez, como um olhar estrangeiro para tudo que nele resta. A mobilidade das paredes pressupõe ocasiões de saltos e rupturas, de trânsito e deslocamentos perceptivos. Abrir-fechar, recuar-avanzar são ações que desprendem perguntas e respostas, certezas e dúvidas no tempo da cena. Seus deslocamentos configuram espaços dramáticos, áreas de atuação, momentos de ilusão, campos de energia, fissuras temporais. E, mais do que seu movimento cênico ou que as inúmeras

percepções que ela possa causar, a parede faz uma pergunta, a mesma do ator: “O que eu digo te interessa?” (Abreu, 2009)

Avançando ou recuando, ela fala permanecendo em silêncio aguardando uma resposta. Esperança instalada na linguagem do “sim”, ela tenta formular perguntas sabendo-se deficiente e limitada de respostas. O poder de separar, unir, aproximar ou distanciar corpos não é uma via de mão única, mas o momento da experiência vívida, porque intensa e precisa de trocas de olhares.

As paredes são *medium* da linguagem, elas são como os espaços entre as constelações benjaminianas. Os brilhos que suas estrelas emitem são fugazes e transitórios. A verdade não está nelas, mas nos intervalos entre suas pulsações.

O que paira à nossa frente é uma provocação. Mais que um resultado, fim de um processo construtivo e menos do que qualquer originalidade, ela deve provocar um movimento de reconstrução, um salto ao entendimento. Paredes surgem para ser grafitadas de sentidos, gravadas de imagens e lidas entre os espaços das palavras. Podem se tornar o motivo de sua permanência praticando o não-esquecimento. Não esquecer é um incômodo necessário. Lembrar é como viver. Paredes são imagens redentoras, são chegadas e partidas comunitárias, são passagens e trânsitos entre corpos. Nelas se fazem confissões, desabafos, rezas e pedidos de desculpas. Delas se espera os ecos do mundo.

A cenografia, como reconfiguração dos cacos das paredes, aproveita daquilo que está caído, enterrado e poderia se perder, “um real” tornado possível como lugar da imagem, como espaço cênico aberto à experiência da escuta e da fala. Fazer um objeto que se reduz a suas próprias faltas é refazer: tornar reparável o que havia sido instituído, tornar audível o silêncio e visível o apagado.

Refazer a forma - permuta interminável - onde se escava a história para preencher, reler, reavivar, tentativa de “transformar o que está inacabado (a felicidade) em algo acabado e o que está acabado (o sofrimento) em algo inacabado”. (Benjamin, 2007, p.513) Não esquecer se torna o paradigma e a força para continuar na busca pelas imagens que o pretérito aponta como redentoras. Agonia em trânsito cênico. Como numa corrida essa busca nunca se completa na plenitude, mas aponta vácuos por onde se movimentar. Os rastros de esperança da imagem encontram-se naquilo que ‘poderia ter sido’ fazendo do presente a base, espaço cênico atualizado e em constante atualização. A 3ª tese Sobre o conceito da História diz que o cronista, aquele que conta

e mostra “leva em conta a verdade de que nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a historia”. (Benjamin, 1994, p. 223)

Nessa via de mão única se pensa a arte como processo crítico de um vir a ser perpétuo na linguagem. Em busca das chegadas da forma que “ao conduzir a novos conteúdos, desenvolve novas formas”. (Benjamin, 2007, p. 515) Movimento alegórico do teatro no contemporâneo que busca ser mais que sentir e se aproxima de uma representabilidade possível deflagrada dialeticamente. Uma origem a cada vez, onde cada pretérito seja uma frase articulada ao presente como índice explicitado ao futuro.

Não esquecer é cenografar para a exegese profundamente humana do direito que temos de não querer saber tudo.



## REFERÊNCIAS

- ABREU, Márcio. **Vida**. Curitiba: 2013. Manuscrito não publicado. Curitiba, 2010.
- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Tradução de Vinícius de Castro Honesko. Chapecó: Argos/Unochapecó, 2009.
- \_\_\_\_\_. **Profanações**. Tradução de Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.
- ARISTÓTELES. *Arte poética*. Disponível em <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/cv000005.pdf>. Acesso em 12 de junho de 2013, às 9h59m. Postagem: 2001.
- AUMONT, Jacques. **O olho interminável [cinema e pintura]**. Tradução de Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- BAUMGÄRTEL, Stephan. *Dramaturgias dramáticas e não-dramáticas brasileiras na sombra da globalização: propostas entre crítica e resistência*. **Revista OuvirOuver**, Uberlândia, 2014. (No prelo).
- BARTHES, Roland. **Escritos sobre teatro**. Tradução de Mário Larangeira. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- BARTHES, Roland. **O grau zero da escritura**. Tradução de Anne Arnichand e Álvaro Lorencini. São Paulo, Cultrix, 1971.
- BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. Tradução de José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Batista. São Paulo: Brasiliense, 1995. (Obras Escolhidas, volume 3).
- \_\_\_\_\_. **Documentos de cultura, documentos de barbárie: escritos escolhidos**. Tradução Celeste H. M. Ribeiro de Souza e outros. São Paulo, Cultrix/Edusp, 1986.
- \_\_\_\_\_. **Ensaio reunidos: escritos sobre Goethe**. Tradução de Mônica Krausz e outros. São Paulo: Duas Cidades / Editora 34, 2009.
- \_\_\_\_\_. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras Escolhidas, volume 1)
- \_\_\_\_\_. **Origem do drama trágico alemão**. Edição e tradução João Barreto. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.
- \_\_\_\_\_. **Passagens**. Tradução de Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte, São Paulo: Editora UFMG, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Secreto Signo*. In: **Discursos interrompidos**. Buenos Aires: Planeta, 1994b.

- BORNHEIM, Gerd. **A estética do teatro**. São Paulo: Graal, 1992.
- BUCK-MORSS, Susan. *Estética e anestésica: ensaio sobre a obra de arte de Walter Benjamin reconsiderado*. Revista de Literatura UFSC, Florianópolis, número 33, p. 11-41, ago-dez de 1996.
- BUCK-MORSS, Susan. **Dialética do olhar: Walter Benjamin e o projeto das Passagens**. Tradução de Ana Luiza de Andrade. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- CARPEAUX, Otto M. *Teatro e o Estado do Barroco*. **Estudos Avançados**, nº10, p.09-29, set/dez, 1990.
- CLARK, T. J; SALZSTEIN, Sônia (org). **Modernismos: ensaio sobre política, história e teoria da arte**. Tradução de Vera Pereira. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.
- CRUCIANI, Fabrizio. *Il teatro che abbiamo in mente. Appunti per un architetto*, p. 19-34. **Teatro e storia**, VII, n. 1, aprile 1992.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.
- DELEUZE, Gilles. **Sobre teatro: um manifesto de menos**. Tradução de Fátima Saadi. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.
- DORT, Bernard. *A representação emancipada*. **Revista Sala Preta**, volume 13, número 1, junho de 2013, p. 47-55. Tradução de RafaellaUhiara. Disponível em [http://www.academia.edu/4711889/Traducao\\_de\\_A\\_representacao\\_emancipada\\_de\\_Bernard\\_Dort](http://www.academia.edu/4711889/Traducao_de_A_representacao_emancipada_de_Bernard_Dort). Último acesso em 15/11/2013, às 8h13m.
- DUARTE, Rodrigo e FIGUEIREDO, Virginia (Org.). **Mímesis e expressão**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.
- DUVIGNAUD, Jean. **Sociologia del teatro – Ensayo sobre las sombras colectivas**. Tradução de Luis Arana e Ernestina Carlota Zenzes Eisenbach. México: Fondo de Cultura Económica, 1966.
- EINSTEIN, Carl. **Negerplastik** (escultura negra). Organização Liliane Meffre; tradução Fernando Scheibe, Inês de Araújo. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2011.
- FOLENA, Gianfranco e outros. **Ilusão e prática teatral**. (Catálogo da exposição homônima). Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian, 1977.
- FRANCASTEL, Pierre. **Pintura e sociedade**. Tradução de Élcio Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1994.
- GROWE, Brad. **Edgar Degas (1834-1917)**. Tradução de Alice Milheiro. Colônia, Alemanha: Benedikt Taschen, 1994.

- GUMBRECHT, Hans e ROCHA, João Cezar de Castro (Org.) **Máscaras da mimesis: a obra de Luiz Costa Lima**. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- HOCKE, Gustav R. **Maneirismo: o mundo como labirinto**. Tradução de Clemente Raphael Mahl. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- KATZ, Renina e Império Hamburger, Amélia (orgs.). **Flávio Império**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.
- KOTHE, Flávio R. **Para ler Benjamin**. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1976.
- KRACAUER, Siegfried. **O ornamento da massa: ensaios**. São Paulo: Cosac & Naify, 2009.
- LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. Tradução de Pedro Süskind. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.
- \_\_\_\_\_. **Escritura política no texto teatral**. Tradução de Werner S. Rothschild e Priscila Nascimento. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- LIMA, Fátima Costa de. **Alegorias benjaminiana e alegorias proibidas no sambódromo carioca: o Cristo Mendigo e a carnavalesíssima trindade**. Florianópolis: Programa de Pós-Graduação em História, CFH, UFSC, 2011. (inédito)
- LIMA, Luis Costa. **A ficção e o poema**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- \_\_\_\_\_. **Mimesis e modernidade: formas das sombras**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1980.
- LISBOA, Marijane. **Benjamin e a obra de arte**. Lisboa. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- MANTOVANI, Anna. **Cenografia**. São Paulo: Ática, 1989.
- McLEISH, Kenneth. **Aristóteles**. São Paulo: Editora UNESP, 2000.
- MICHAUD, Philippe-Alain. **Aby Warburg e a imagem em movimento**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- MURICY, Kátia. **Alegorias da dialética: imagem e pensamento em Walter Benjamin**. Rio de Janeiro: Nau, 2009.
- NERO, Cyro del. **Máquina para os deuses**. Anotações de um cenógrafo e o discurso da cenografia. São Paulo: Senac SP, 2009.
- OWENS, Craig. *O impulso alegórico: para uma teoria do pós-modernismo*. In: **Crítica** – Revista do Centro de História da Cultura da Universidade Nova de Lisboa. Lisboa, 1989.
- PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema**. Tradução de Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2010.

\_\_\_\_\_. **Dicionário de teatro.** Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PERNIOLA, Mário. **A estética do século XX.** Tradução de Teresa Antunes Cardoso. Lisboa: Ed. Estampa, 1997.

\_\_\_\_\_. **Pensando o ritual: sexualidade, morte, mundo.** Tradução de Maria do Rosário Toschi e Mariarosaria Fabris. São Paulo: Studio Nobel, 2000.

PERNOUD, Régine. **Idade Média: o que não nos ensinaram.** Rio de Janeiro: Agir, 1994.

PONTE, Susanne de. **Caspar Neher – Bertold Brecht.** Eine Bühne für das epische Theater. Munique: Deutsches Theatermuseum München und Henschel Verlag, 2006.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política.** Tradução de Monica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental / Editora 34, 2005.

RATTO, Gianni. **Antitratado de cenografia.** Variações sobre o mesmo tema. São Paulo: Senac São Paulo, 1999.

REALE, Giovanni e ANTISERI, Dario. *Aristóteles e o peripato* (Capítulo VII), p. 187-248. In: **História da filosofia: filosofia pagã antiga** (Volume 1). Tradução de Ivo Stomiolo. São Paulo: Paulus, 2003.

ROUBINE, Jean-Jacques. **Introdução às grandes teorias do teatro.** Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

SANT'ANNA, Affonso Romano. **Barroco: do quadrado à elipse.** Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SELDMAYER, Sabrina. **Walter Benjamin: rastro, aura e história.** Sabrina Selmayr e Jaime Ginzburg (Org.). Belo Horizonte : Editora UFMG, 2012.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno (1880-1950).** São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

ROSENFELD, Anatol. **Texto e contexto.** São Paulo: Perspectiva, 2006.

ROUBINE, Jean Jacques. **Introdução às grandes teorias do teatro.** Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

SCHNEIDER, Paulo Rudi. **A contradição da linguagem em Walter Benjamin.** Ijuí: Ed. Unijuí, 2006.

SERRONI, J. C. et alii. **Cenografia.** Um novo olhar. São Paulo: SESC, 1995.

\_\_\_\_\_. **Oficina arquitetura cênica.** Projeto resgate e desenvolvimento de técnicas cênicas. Rio de Janeiro: IBAC/CTAC, 1993.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno (1880-1950).** Tradução de Luís Sérgio Rêpa. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.



WILHELM, Jacques. **Paris no Tempo do Rei Sol**. São Paulo: Cia. das Letras, 1998.

WOLF, Norbert. **Giotto Di Bondone (1267-1337)**. Tradução de André Marcelo. Colônia, Alemanha: Benedikt Taschen, 2007.

UBERSFELD, Anne. **Para ler o teatro**. Tradução de José Simões. São Paulo: Perspectiva, 2005.



## ANEXOS

### Fichas Técnicas dos Espetáculos **Vida e Esta Criança**

#### **Vida**

Elenco: Giovana Soar, Nadja Naira, Ranieri Gonzalez, Rodrigo Ferrarini

Texto e Direção: Márcio Abreu

Dramaturgia: Giovana Soar, Márcio Abreu, Nadja Naira

Processo Colaborativo: Giovana Soar, Márcio Abreu, Nadja Naira,  
Ranieri Gonzalez, Rodrigo Ferrarini

Trilha Sonora: André Abujamra

Músico: Gustavo Proença

Preparação Vocal: Babaya

Cenário e Figurino: Fernando Marés

Iluminação: Nadja Naira

Operador de Luz: Henrique Linhares

Cenotécnico: Anderson Quinsler

Aderecista: Leopoldo Baldessar

Contraregra: Rodrigo Hayalla

Design Gráfico: Pablito Kucarz

Fotografia: Helenize Dezeniski

Captação e Edição de Vídeo: Marlon de Toledo

Assessoria de Imprensa: F C Comunicações

Tradução de Textos: Anna Podiesna Guarize, Irina Starostina

Administração: Cássia Damasceno, Renato Petisco

Consultoria Administrativa: Eliana Capovilla

Direção de Produção: Cássia Damasceno

Produção Executiva: Isadora Flores

Produção Local: Verônica Prates (Quintal Produções)

Criação e Realização: **companhia brasileira de teatro**

### **Esta criança**

Elenco: Renata Sorrah, Giovana Soar, Ranieri Gonzalez, Edson Rocha

Direção: Márcio Abreu

Texto: Joël Pommerat

Tradução: Giovana Soar coma colaboração de Lilian de sà

Iluminação e Assistência de Direção: Nadja Naira

Cenário: Fernando Marés

Trilha e Efeitos Sonoros: Felipe Storino

Programação Visual: Fábio Arruda, Rodrigo Bleque – Cubículo

Fotografia: Gilberto Evangelista

Direção de Movimento: Márcia Rubin

Preparação Vocal: Babaya

Direção de Produção: Faliny Barros, Cássia Damasceno

Produção Executiva: Isadora Flores

Assistente de Cenografia: Eloy Machado

Assistente de Figurino: Nathalia Silvestre

Assistente de Iluminação e Operação de Luz: Leopoldo Victor,

Henrique Linhares

Contraregras: Leandro Brander dos Santos, Ronaldo Goiti Garcia,

Mateus Florentino

Camareira: Conceição Telles

Operação de Som: Felipe Storino, João Paulo David Rodrigues

Criação e Realização: Renata Sorrah Produções e **companhia brasileira  
de teatro**