



# IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016

UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

GT PROCESSOS DE CRIAÇÃO E EXPRESSÃO CÊNICAS - PROCESSOS  
DE CRIAÇÃO EM CAMPO EXPANDIDO – TRABALHO DE CAMPO,  
IMERSÕES, ITINERÂNCIAS, AÇÕES EM TEMPO REAL

## OS ENCENADORES E SUAS ESPACIALIDADES: NOVAS DEMANDAS PARA O ATOR

*IPOJUCAN PEREIRA DA SILVA*

Ao se lançar um olhar para o diálogo entre espacialidade e performatividade, surge um eixo de exploração do ofício do ator denominado de mascaramento espacial. O propósito é investigar poéticas cênicas que conduzem o atuante a se relacionar no seu processo de criação com pelo menos três maneiras de se pensar o espaço: abstrato, concreto e orgânico. A consequente transformação na plasticidade corporal desenvolve no ator o raciocínio necessário para lidar com o seu aparato psicofísico como uma variante do ambiente.

**PALAVRAS-CHAVE:** Mascaramento Espacial: Encenação: Atuação.

### RESUMEN

Al lanzar una mirada para el diálogo entre la espacialidad y la performatividad, se propone un eje que permite la investigación de oficio del actor llamado enmascaramiento espacial. El objetivo es investigar poéticas escénicas que conducen el actor a relacionarse con su proceso creativo con al menos tres formas de pensar el espacio: abstracto, concreto y orgánico. El cambio resultante en la plasticidad del cuerpo desarrolla el razonamiento necesario al actor para hacer frente a su aparato psicofísico como una variante del medio ambiente.

- 4004 -



ABRACE

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



# IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

## **PALABRAS CALVE:** Enmascaramiento Espacial: Puesta en Escena:

Actuación.

### **ABSTRACT**

By observing the dialogue between spatiality and performativity, there comes an axis which enables the operation of the actor's work called spatial masking. The purpose is to investigate scenic poetic leading performer to relate it to your creative process with, at least, three ways of thinking space: abstract, concrete and organic. The resulting change in the body plasticity develops the actor's reasoning necessary to deal with their psychophysical apparatus as a variant of the environment.

**KEYWORDS:** Spatial Masking: Staging: Performance.

Na contemporaneidade as artes cênicas buscam novas formas de organização e representação dos seus fatores constitutivos, o tempo e o espaço, em resposta às mudanças que caracterizam os tempos atuais. As transformações incessantes, que nos surpreendem a cada dia, obrigam o teatro a promover outras formas de lidar com o campo de percepção do espectador e com as técnicas e procedimentos de criação para os artistas envolvidos em seus processos. Dessa maneira, esse conjunto de fatores tem conduzido a outros tipos de relação palco-plateia na cena contemporânea.

A consciência de que é necessário estabelecer um vínculo com a vida coloca o teatro afinado com o seu público, garantindo tanto a sua atualização como a sua sobrevivência. O encenador estadunidense Peter Sellars afirma que não é possível montar nos dias atuais uma ópera de Mozart sem levar em consideração que o rock existe no mundo. Não se trata de transformar Mozart numa ópera-rock, mas sim que o ouvido passou a ter outra gama sons à sua disposição: em sua montagem para *O Mercador de Veneza*,

- 4005 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

[WWW.PORTALABRACE.ORG](http://WWW.PORTALABRACE.ORG)



## IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016

UBERLÂNDIA - MG

### TEXTOS COMPLETOS

de 1994, Sellars espalhou vários monitores de TV pela plateia e pelo palco exibindo uma grande fragmentação das cenas, cabendo ao público organizar e construir uma narrativa.

Já em *Os Sete Afluentes do Rio Ota*, de 1994, Robert Lepage mobiliza vários tipos de recursos multimidiáticos que aliam as linguagens do cinema e do vídeo ao teatro para tratar da memória de Hiroshima, requisitando de todas as formas a atenção do público e a maneira de se organizar a linearidade dos fatos históricos. Outro exemplo são os trabalhos do grupo catalão La Fura dels Baus, conhecido por seu teatro visceral, de grande impacto visual e sonoro, que buscam romper as fronteiras que separam a plateia e os atores, incitando o espectador a tomar parte ativamente do espetáculo.

O pensamento contemporâneo, ao “sair do foco exclusivo na obra em si para um campo muito mais amplo, relacional, contextual [...] em relação a visão do modernismo” (COSTA, 2010, p. 24), tem buscado cada vez mais desdobrar, aprofundar, reorganizar e trabalhar com as proposições do movimento pósmoderno, “como é o caso da incorporação crítica do Outro, seja ele pessoa, objeto, cultura, entorno ou contexto” (COSTA, 2010, p. 25), se colocando mais preocupado com uma continuidade do que com um rompimento conceitual. O teatro responde a essa questão, observável em vários exemplos na atualidade, com uma incrementação na sua complexidade, que aparece na forma de outra dinâmica nas salas de espetáculos ao proporcionar criações que não excluem os espectadores e sim exigem a sua participação, a sua vivência, e estabelecendo um conceito de recepção ativa.

A narrativa cênica se modificou, tornou-se mais fragmentária, comportando silêncios, disjunções e vazios que levam a uma compreensão muito mais subjetiva da informação. A imagem passou a desempenhar um papel relevante nesse contexto que se opõe à representação mimética e que se aproxima mais dos processos inconscientes, de uma espécie de “pensamento visual”. Câmeras captam as expressões dos atores, levando

- 4006 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

[WWW.PORTALABRACE.ORG](http://WWW.PORTALABRACE.ORG)



## IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016

UBERLÂNDIA - MG

### TEXTOS COMPLETOS

estes a atuarem com os seus duplos, pois o rosto está num lugar e o corpo no outro, estabelecendo um jogo entre a materialidade do corpo ao vivo e a “materialidade” do corpo no vídeo.

Essa relação de presença-ausência do ator aguça ainda mais a concentração do espectador, exigindo um raciocínio diferente para a organização dos signos cênicos, quando este tenta discernir o real do imaginário. Adentramos dessa maneira no território do jogo da máscara, do esconder-revelar, do mascaramento que provoca o desaparecimento de si e potencializa a performatividade dos corpos, criando um campo de afetos que conecta tanto os atuantes quanto os espectadores ao presente das ações. Apesar da estreita relação – entre o objeto (máscara) e seu efeito (mascaramento) – essa pode ser rompida, quando se desvincula a máscara de sua concretude física, e passamos a ter o mascaramento proporcionado pela espacialidade do ambiente, que provoca o olhar e o olhar-se, o agir e o ser agido, que borra o limite entre arte e vida ao envolver atores e público numa experiência de estados corporais intensos.

O desmembramento em imagens dos corpos dos atuantes no espetáculo *A Câmera Abstrata*, de 1987, do diretor italiano Giorgio Corsetti, por exemplo, constrói uma “máquina” para olhar, um espaço cênico no qual vários monitores são utilizados de diferentes maneiras como elementos de cena, tais como praticáveis, sapatos, gangorras... Em outro exemplo, *Otelo*, de 2009, do diretor norte-americano Peter Sellars, temos vários monitores de TV espalhados pela platéia e pelo palco exibindo uma grande fragmentação das cenas, cabendo ao público organizar e construir a sua própria narrativa pessoal. A captura das imagens nesses dois espetáculos é feita ao vivo, mas a platéia não tem certeza se o que está vendo é pré-gravado ou não. Essa desestabilização gera um estado de prontidão no público, levando-o a um nível de questionamento sobre a sua própria realidade.

- 4007 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

[WWW.PORTALABRACE.ORG](http://WWW.PORTALABRACE.ORG)



## IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

### TEXTOS COMPLETOS

A natureza imagética do texto espetacular, criada tanto a partir do espaço como do corpo, e em diálogo ou integração com os demais componentes do espetáculo, constrói uma dramaturgia que adquire um caráter móvel e mutante, evidenciando o mascaramento espacial como base de um pensamento artístico que desponta em vários exemplos no teatro contemporâneo, mas que na verdade representa “um modo agudo e lúcido de sofrer a experiência do próprio tempo, para que possa emergir uma arte capaz de responder ativamente aos desafios do presente” (QUILICI, 2010, p. 29).

E no que diz respeito a essa urgência em sintonizar com as demandas do momento, é muito oportuno tomar como exemplo aqui a exposição intitulada *Dispositivo The Wooster Group Clélia-93*, organizada recentemente em 2013 pelo SESC-Pompéia de São Paulo, para contemplar o retorno do coletivo teatral estadunidense The Wooster Group, após dezenove anos da sua última apresentação no Brasil com o espetáculo *A Tentação de Santo Antônio de Frank Dell* no SESC-Consolação de São Paulo. Dessa feita, foi montado um evento bem mais abrangente acerca da trajetória e das opções estéticas do grupo, com as apresentações das montagens *Hamlet* e *Vieux Carré*, uma mostra de registros em vídeo de outros espetáculos do grupo, e uma instalação interativa intitulada *There is still Time... Brother*, na qual o espectador era convidado a operar uma vídeo-narrativa exibida numa tela panorâmica de 360°.

O The Wooster Group faz uso de procedimentos geradores de uma dramaturgia espetacular composta de tensões constantes entre a heterogeneidade dos elementos da cena, com a livre “interpretação associativa em relação ao mundo que rodeia o acontecimento<sup>1</sup>” (SÁNCHEZ, 2002, p. 175, tradução nossa<sup>2</sup>) por parte do espectador. A gestualidade dos atores, as coreografias, os depoimentos pessoais, os textos, as projeções de imagens, os objetos cênicos, as referências documentais e os demais elementos da encenação são conjugados entre si aparentemente de uma maneira caótica, constituindo a visão de um espaço sobrecarregado de signos que parecem esperar por uma definição pessoal de seus significados por parte do espectador. Essa



## IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016

UBERLÂNDIA - MG

### TEXTOS COMPLETOS

espacialidade atua como um dispositivo<sup>3</sup> sensível às imagens latentes da memória e às projeções da imaginação, interferindo conseqüentemente nos processos de cognição e na forma de apreensão do mundo.

Segundo Giorgio Agamben “todo dispositivo implica um processo de subjetivação” (2009, p. 46), pela sua capacidade de capturar o ser (ontológico) e modelar e direcionar os seus comportamentos, emoções, discursos, pensamentos, ou seja, todas as instâncias reconhecíveis como constituintes do campo do sujeito. Como na clássica cena do filme *2001, Uma Odisséia no Espaço* de Stanley Kubrick – quando um homem primitivo faz uso de um fêmur como arma –, sabe-se que a mediação de dispositivos na construção da subjetividade está presente no contexto humano desde a pré-história.

O que nos distancia na pós-modernidade dos nossos ancestrais é que estamos maciçamente cercados de dispositivos que atuam no caminho inverso, promovendo processos de dessubjetivação. Em troca da captura do desejo e da promessa de felicidade “um mesmo indivíduo [...] pode ser o lugar dos múltiplos processos de subjetivação: o usuário de telefones celulares, o navegador na internet, o escritor de contos, o apaixonado por tango, o não global etc” (AGAMBEN, 2009, p. 41), resultando não numa única subjetividade, mas na sua fragmentação.

E essa pluralidade de subjetividades projetada fora do indivíduo é facilmente manobrável pelos dispositivos de controle das várias esferas de poder presentes na sociedade. Entretanto, apesar do incremento da complexidade das informações e dos discursos, e da intensificação do fluxo de estímulos sonoros e visuais na cultura contemporânea facilitarem os processos de dessubjetivação, a coerência das representações de poder também podem ser afetada por essa descontinuidade, pois dependendo da magnitude do ruído “e quando surgem mutações importantes [...], [elas] contaminam os outros domínios, transversalmente” (GUATTARI, 2006, p. 130).



## IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016

UBERLÂNDIA - MG

### TEXTOS COMPLETOS

Existem também espaços privilegiados na cultura, tais como a arte e a educação, nos quais o homem pode exercer ações mais efetivas no sentido de reverter a regulação das esferas institucionais sobre os poderes individuais de transformação da sociedade. Giorgio Agamben defenderá que o investimento a ser feito deve ser em estratégias radicais com potencial suficiente para “liberar o que foi capturado e separado” (AGAMBEN, 2009, p. 44), expedientes com capacidade de funcionar como uma espécie de “contradispositivo que restitui ao uso comum aquilo que [...] tinha [sido] separado e dividido” (AGAMBEN, 2009, p. 45), que foi apartado e alienado do espectro de ação do indivíduo sobre si e sobre a realidade circundante.

Como o nosso interesse aqui é o campo estético, o emprego do procedimento do contradispositivo, como postulado por Agamben, significaria devolver ao fruidor a reinvenção dos significados e os poderes de construção dos próprios imaginários, o que resultaria, por exemplo, na dessacralização dos discursos oficiais que expressam a sua dominância através das metanarrativas. Refletir o teatro na contemporaneidade sob o aspecto do contradispositivo nos leva a observar aqueles experimentos artísticos cujo objetivo é suplementar o território das atividades humanas automatizadas e alienantes com uma espacialidade que implica na desconstrução rigorosa de hábitos perceptivos profundamente arraigados, ao qual temos denominado de mascaramento espacial.

Nas montagens do The Wooster Group, de Giorgio Corsetti ou Peter Sellars é possível identificar tais princípios, quando do seu funcionamento como um mecanismo capaz de romper com tempo diacrônico e de abrir fissuras para outras conexões e analogias, no qual o fragmento ganha um potencial de articulação semântica que conduz a uma atitude mais autônoma, nas escolhas dos encadeamentos entre significantes e significados. Sob esse aspecto, uma característica em comum é o tratamento da estrutura cenográfica como

“estratos espaciais polifônicos, freqüentemente concêntricos, [que] parecem atrair, colonizar, todos os níveis de alteridade” (GUATTARI, 2006, p. 131), principalmente com

- 4010 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



## IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016

UBERLÂNDIA - MG

### TEXTOS COMPLETOS

o uso da tecnologia audiovisual para a replicação das imagens em monitores de vídeo e em telas de projeção, criando uma justaposição de planos imagéticos tanto reais, com a presença física dos elementos em cena, quanto virtuais.

Recuando no tempo, às primeiras décadas do século XX, já encontramos nos escritos visionários de Antonin Artaud propostas de elaboração de um dispositivo cênico que envolvesse atores e espectadores em um mar de imagens, de sons e de luzes, capaz de estimular o corpo e convocá-lo à ação:

No “teatro da crueldade” o espectador fica no meio, enquanto o espetáculo o envolve. Nesse espetáculo a sonorização é constante: os sons, os ruídos, os gritos são buscados primeiro por sua qualidade vibratória e, a seguir, pelo que representam. Nesses meios que se utilizam, a luz, por sua vez, intervém. A luz que não é feita apenas para colorir ou iluminar e que traz consigo sua força, sua influência, suas sugestões (ARTAUD, 2006, p. 92, grifo do autor).

Nas propostas de explorar um espaço cênico imersivo, isto é, um ambiente cênico multissensorial, sem separação entre palco e plateia, Artaud sonhava com espetáculos que estimulariam o espectador a fazer leituras diferenciadas da realidade em que estava mergulhado, tornando o sentido do que era visto múltiplo, aberto às interpretações. Os fenômenos cognitivos seriam dessa forma articulados por meio das experiências proporcionadas pelas circunstâncias do ambiente. As imagens criadas por essa sinestesia construiriam um tipo diferenciado de dramaturgia, ao relacionarem os corpos, tanto dos atores como do público, ao lugar do acontecimento cênico e engajando-os na realização dramática, que tanto poderia permitir o fluxo dos devaneios imaginativos quanto operar sobre a racionalidade objetiva.



## IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016

UBERLÂNDIA - MG

### TEXTOS COMPLETOS

Nos anos 1920 e 1930, vários outros projetos de construção e idealização de teatros imersivos, desse tipo de tratamento do espaço cênico como dispositivo de percepção, estavam sendo gestados por outros criadores teatrais, nas suas intenções de repensar a frontalidade teatral, em fomentar espacialidades que estimulariam o corpo, que convocariam o público à ação. Um desses exemplos é o projeto inconcluso do arquiteto e artista russo El Lissitzky, de 1929, para encenação de Vsevolod Meyerhold da peça *Eu Quero um Filho*, de Sergei Tretyakov. Quando El Lissitzky aceitou colaborar na criação do cenário para essa produção de Meyerhold, este já havia materializado na encenação de *O Corno Magnífico* de Commelynck, em 1922, “o manifesto da biomecânica em cima de um dispositivo construtivista concebido como uma máquina de representar para o ator” (PICON-VALLIN, 2006, p. 43) que disponibilizava, para a movimentação do intérprete, um conjunto de elementos – praticáveis, escadas, rampas, andaimes etc. –, geradores de vários tipos de ações em cena, tais como correr, subir, escalar, pular, escorregar, saltar...

Buscando traduzir essas ideias, El Lissitzky radicaliza a relação entre o espectador e o evento cênico propondo a reconstrução e transformação de todo o interior do edifício do Teatro de Meyerhold, eliminando a relação de frontalidade ainda existente e deslocando os assentos do público para o centro do auditório, envolvendo-o dessa forma pela arquitetura cênica. A quebra da separação entre palco e plateia já estava apontada na supressão que Meyerhold tinha feito da ribalta e dos bastidores em seu teatro, porém o potencial da sua cena tridimensional continuava a ser visto pela moldura do palco italiano. Lissitzky expande o dispositivo meyerholdiano para também desestabilizar o espectador e torná-lo mais reativo durante o transcorrer o espetáculo.

Outro exemplo é o projeto do Teatro Total de Walter Gropius para abrigar as futuras produções de Erwin Piscator. Concebido em 1926, esse propunha uma arquitetura cênica com amplas possibilidades de metamorfose da relação palco-plateia, podendo ser transformado de uma cena frontal a um espaço imersivo inclusive durante o

- 4012 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



## IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016

UBERLÂNDIA - MG

### TEXTOS COMPLETOS

transcorrer do espetáculo, dispondo também de mecanismos de iluminação e projeção cinematográfica para alterar a percepção das paredes e do teto com imagens em movimento. Com todos esses recursos, “o público seria tirado da sua inércia quando experimentasse o efeito surpresa da transformação do espaço<sup>4</sup>” (GROPIUS, 1961, p. 12-14), o que tornaria esse ambiente cinético uma ferramenta flexível nas mãos de Piscator para a escritura de sua poética cênica.

O projeto de Gropius, que nunca chegou a sair do papel, alinhava-se aos princípios da Bauhaus – escola alemã de artes, *design* e arquitetura da qual ele era fundador e diretor –, de alcançar a síntese entre arte e tecnologia, muito bem expressa na defesa de um teatro da totalidade feita por Moholy-Nagy, também membro do corpo docente da escola:

Nada constitui um obstáculo ao uso de APARELHAGENS complexas, tais como filmes, automóveis, elevadores, aviões, e outras máquinas, bem como instrumentos ópticos, equipamentos refletores, e assim por diante [...] No teatro atual, PALCO E ESPECTADOR estão muito separados, divididos em ativos e passivos, obviamente incapazes de produzir relações criativas e tensões recíprocas. É hora de produzir um tipo de atividade cênica que não mais permita que as massas permaneçam como espectadores silenciosos, que não só as anime interiormente, mas que as *deixem tomar posse e participar* [...] será uma das tarefas do NOVO DIRETOR de mil olhos, equipado com todos os meios modernos de compreensão e comunicação<sup>5</sup> (MOHOLY-NAGY, 1961, p. 67-68, grifo do autor).

Nessas pesquisas iniciais, e se estendendo por todo o século XX, podemos perceber que “o espaço artificial do teatro é uma convenção cultural que se torna um elemento ativo da expressão artística, seja em sua construção de imagens, seja em sua determinação como ambiente<sup>6</sup>” (CRUCIANI, 2003, p. 4) nas mãos dos primeiros encenadores, indo



## IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016

UBERLÂNDIA - MG

### TEXTOS COMPLETOS

além de ser somente o lugar que abriga a ação, o contexto ou a fábula, adquirindo em si e por si mesmo o *status* de modalidade cênica. Descentrando-o, fraturando-o em zonas diversas, explorando as suas várias dimensões para exaltá-las ou apagá-las, essa quebra organizacional instaurou outra dinâmica de exploração do espaço teatral, desdobrando-o como uma proposta em que podem ser lidas uma poética e uma estética dos artistas envolvidos, fomentadora de criações que passaram a exigir a participação ativa dos espectadores.

É o nascimento da ideia de uma dramaturgia visual, isto é, da articulação das linhas, das texturas das superfícies, das variações de intensidade luminosas, da “relação de todos os sistemas significantes usados na representação e cujo arranjo e interação formam a encenação” (PAVIS, 2001, p. 409), e das diferentes configurações entre os elementos dispostos no ambiente que se estruturam como um mascaramento. Essa ideia também alcança com bastante força os jovens vanguardistas norte-americanos do pós-guerra, que passaram a ocupar um lugar de destaque no panorama artístico internacional com a arte *pop* e o *happening*, configurando um campo de hibridização de diferentes linguagens que possibilitaram o alargamento de conceitos definidores da arte do teatro.

Um desses expoentes mais importantes, dessa efervescência do início da década de 1960, foi John Cage, que seria responsável, nas suas aulas de composição musical na New School for Social Research, a partir de 1956, pela formação de uma geração de artistas que viriam a emergir como grandes referências artísticas nas décadas posteriores. O seu experimento *Evento Sem Título*, em 1952 na Black Mountain College, viria a se tornar o precursor do *happening*, um marco no âmbito das artes cênicas, da passagem do campo da representação para o da apresentação, proporcionando para o futuro da encenação contemporânea o que seria não a busca pela produção de sentido, mas pela produção de presença.

- 4014 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

[WWW.PORTALABRACE.ORG](http://WWW.PORTALABRACE.ORG)



## IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

### TEXTOS COMPLETOS

Os procedimentos cênicos de John Cage tiveram uma incorporação quase que imediata principalmente pela dança e artes visuais na Europa e nos E.U.A. Nas palavras do então jovem *performer* Robert Wilson, em 1965, é possível reconhecer a importância dessa herança para o teatro contemporâneo: “o que estou fazendo – em pintura, *design*, dança, música eletrônica – são *happenings*” (QUILL, 1965, p. 2, *apud* GALIZIA, 1986, p. XXIII, grifo do autor).

O proposto em *Evento Sem Título* foi a interdisciplinaridade entre as linguagens com a conservação da individualidade de cada uma, e ao mesmo tempo constituindo uma linguagem nova pela hibridização daquelas envolvidas, deixando o acaso e a indeterminação serem os regentes nesse tipo de espetáculo cênico. Os artistas envolvidos no experimento de Cage seguiram uma partitura definidora apenas do momento inicial das ações, dos silêncios e da inatividade, sendo que o espectador selecionava o que desejava assistir, pois as manifestações e intervenções artísticas aconteciam tanto à volta quanto entre a plateia, corroborando a ideia de Cage de que a “função moral’ da arte [é] a alteração e intensificação da capacidade perceptiva e a consciência do mundo material” (KOSTELANETZ, 1973, p. 43-44, *apud* SÁNCHEZ, 2002, p. 112-113). Os princípios que regem esse seu novo teatro podem ser resumidos da seguinte forma:

O teatro é antes de mais nada um fenômeno auditivo-visual (não intelectual); o princípio de justaposição e coexistência destrói qualquer resquício de causalidade dramática; o roteiro cênico limita-se em muitos casos ao estabelecimento de tempos sem especificar os conteúdos das ações; a simultaneidade das ações em espaços independentes impede a recepção da totalidade e implica em escolhas feitas pelo espectador; e, em geral, o teatro se desvincula do espaço institucionalizado e opta por realizações em espaços atípicos, com executantes atípicos (músicos,



## IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016

UBERLÂNDIA - MG

### TEXTOS COMPLETOS

bailarinos, artistas plásticos, aficionados...) e com esquemas atípicos de produção<sup>8</sup> (Sánchez, 2002, p.113).

Os processos de construção de sentido por parte do público obedecem, dessa maneira, a um processo de seleção de estímulos de diferentes naturezas em função da organização espacial. A plateia passa a não ser mais vista como “um mero ajuntamento de pessoas, e sim um corpo de pensamento e desejo” (BLAU, 1990, p. 25-26, *apud* CARLSON, 1997, p. 503) que interage com todos os condicionantes do espaço. Os objetos, a arquitetura, os corpos, a luz, o som, o texto, as formas e os ritmos veiculados – signos cambiantes em suas funções dentro do universo de uma cena específica –, configuram sistemas que resistem a sua conversão em significados referenciais, opondo-se dessa maneira à ficcionalização causada pela fábula e pelos personagens (território do clássico jogo da máscara), mas conservando o efeito do mascaramento presente no ambiente sobre os corpos.

Nesse tipo de concepção cênica, aberta às eventuais interferências do inesperado e à incorporação do acaso, o termo “*presentness*” (MORRIS, 2009, p. 402) é o que melhor se aplica ao estado de ser daqueles – atores e não atores – que executam as ações (não necessariamente dramáticas). Ao conjugar em um mesmo nível hierárquico esferas de distintas ordens (linguagens, funções, etc) num “dispositivo que estrutura a relação na cena e, através dela, com os espectadores<sup>10</sup>” (CRUCIANI, 1992, p.163), a importância assumida pela espacialidade torna-se outro ponto articulador do *presentness*, na medida em que ela passa a configurar uma performatividade ativa e propositiva, ou seja, uma maneira de lidar com o espaço como um mascaramento, uma ambientação deflagradora da ação.

Temporalidade estendida – característica fundamental do conceito de duração bergsoniano – e experiência espacial real e imediata passam a ser agora elementos apontados na constituição de um estado de ser, de uma percepção da presença como



## IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016

UBERLÂNDIA - MG

### TEXTOS COMPLETOS

algo sendo conformado por um fluxo constante, em permanente devir, num presente atualizado a cada instante. O tempo como “duração” exige o reconhecimento de que o momento presente traz em si as marcas de outro momento que passou, e que também irá perdurar de alguma forma no momento futuro que irá se atualizar, ou seja, uma sucessão contínua e fluída sem separação entre um instante e o outro. Uma temporalidade que, tratada como um processo em transformação permanente, está impregnada de uma dinâmica incessante que prolonga o antes no depois, impedindo que o transcorrer dos fatos seja visto como um desfilar de quadros justapostos.

Essa ideia de fluxo também configura um tipo de espacialidade, oposta à ilusão de um vazio a ser ocupado pela mudança de posição de um corpo qualquer. Tendemos a esquadrihar com o olhar um espaço qualquer e o interpretar em seus aspectos mensurável e extensivo. E enquanto o fazemos, somos impelidos a pensar o tempo da mesma maneira, operando-o como uma progressão matemática. Dito em outras palavras, percebemos o ambiente como um meio homogêneo, nos quais os fatos, os objetos, os corpos se apresentam diante dos olhos como possíveis de serem organizados segundo relações de posição e localização, e também de serem enumerados. Tais operações implicam em representações mentais de enquadramentos espaciais, em que podemos alinhar em uma sucessão de causa e efeito, que nos dá a sensação de apreensão do passado, presente e futuro como instantâneos espacializados temporalmente.

O resultado disso é que “tal figuração, que aparece inicialmente como uma representação da sucessão temporal, é, em última instância, espacial, ou seja, trata-se de uma temporalidade profundamente impregnada de espaço” (COELHO, 2004, p. 237). Por exemplo, para termos a percepção dos transcurtos que fazemos pelo ambiente, relativizamos dentro de uma linearidade temporal os movimentos corporais em função dos elementos a nossa volta. A certeza de que percorremos um determinado trajeto nos é confirmada pela série de posições que o corpo ocupa em relação aos fenômenos ou



## IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016

UBERLÂNDIA - MG

### TEXTOS COMPLETOS

fatos encontrados ao longo do caminho, que são retidos pela memória como parte de uma relação causal, nos dando a noção do acontecido e do que ainda pretendemos alcançar.

O tempo cronometrado pelo relógio, dividindo o transcorrer da vida em intervalos de igual duração, não é capaz de representar a experiência temporal vivida, que segundo o filósofo Henri Bergson, está mais afeita à percepção dessa sucessão como um processo contínuo no qual o presente se atualiza ininterruptamente, que vem a ser uma das características do seu conceito de duração. Sobre essa temporalidade bergsoniana, Jonas Gonçalves Coelho, no artigo *O Ser do Tempo em Bergson*, explicita de forma clara ao longo do seu estudo que no pensamento de Bergson, “o tempo dos físicos e matemáticos é um tempo espacializado, compreendido como uma linha imóvel, com o qual se pretende medir a duração das coisas. Utiliza-se essa linha imóvel para representar a sucessão múltipla de eventos” (COELHO, 2004, p. 236), o que acaba nos conduzindo a uma apreensão geométrica tanto do tempo quanto do espaço.

No estudo *Tempo e Espaço: as dimensões gêmeas* (1988), o físico Géza Szamosi afirma que foi no século XVII que floresceu a ideia de explorar a natureza por meio dos sentidos para encontrar as leis e as ordens numéricas que regem o tempo e o espaço, e tornar a matemática, dessa maneira, a linguagem por excelência para explicar tais fenômenos. Contudo, ele observa que essa proposta é bem mais antiga, sendo já encontrada nos sistemas de notação musical empregados na Idade Média. Muito antes que a ciência moderna fizesse uso do tempo matemático, a música já vinha medindo pequenos intervalos rítmicos de maneira precisa e confiável, independente da influência do ambiente.

Já nas reflexões do filósofo Henri Lefebvre, no livro *The Production of Space* (1991), esse observa que historicamente, até recentemente, “a palavra ‘espaço’ tinha um significado estritamente geométrico: a ideia evocada era somente a de uma área

- 4018 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



## IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016

UBERLÂNDIA - MG

### TEXTOS COMPLETOS

vazia [...], e o sentimento geral era que o conceito de espaço era, em última análise, um conceito matemático<sup>11</sup> (LEFEBVRE, 1991, p. 01). A linguagem matemática foi usada para inventar, discriminar e classificar, da maneira mais precisa possível, uma série de espaços – “não-Euclidianos, curvos, x-dimensionais (mesmo espaços com infinitas dimensões), configuradores, abstratos, topológicos (definidos por deformação ou transformação) etc.<sup>12</sup>” (LEFEBVRE, 1991, p. 02).

Porém, esse assenhoreamento do campo matemático como detentor da propriedade científica sobre o conceito, rende uma dívida à tradição filosófica, que testemunhou a emancipação gradual das ciências em geral, inclusive da matemática. Em última análise, a ciência se reporta à experiência vivida e percebida de mundo pelo homem, como nos diz Lefebvre numa observação fenomenológica pertinente.

No que diz respeito ao espaço, Szamosi verifica ainda que os artistas da Renascença italiana já submetiam a visão humana a perceber o espaço pictórico segundo as leis geométricas. Fruto da geometria euclidiana, são as linhas convergindo para um único ponto focal que estabelecem a organização espacial dos objetos, em uma hierarquia de importâncias e de protagonismos que pressupõe um espectador absoluto a abarcar toda a infinitude do horizonte com o seu olhar. A pintura simulava a tridimensionalidade espacial a ser contemplada pelo observador, assim como a escultura, que com a sua massa e opacidade, posicionava o espectador num ponto privilegiado do espaço para uma melhor contemplação entre a figura e o fundo. No campo das artes cênicas, a partir do advento da sala à italiana – com seus diferentes recursos usados para a geração da ilusão perspectiva –, tornou-se praticamente obrigatório submeter os espetáculos à frontalidade para o melhor deleite do público.

Do ponto de vista das teorias de Bergson, essas convenções temporais físicomatemáticas, utilizadas pela arte tradicional, poderiam ser lidas como configuradoras de uma temporalidade fictícia, sendo impossíveis de serem vividas na

- 4019 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



## IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016

UBERLÂNDIA - MG

### TEXTOS COMPLETOS

realidade por ninguém. Foi no princípio do século XX que surgiram outras noções de tempo e espaço, tanto na ciência quanto na arte, responsáveis por uma maneira diferente de pensar a natureza. O ponto de fuga único da perspectiva renascentista perdeu a sua primazia como centro organizador da percepção do espectador, instaurando-se uma pluralidade estética bem mais inclusiva e acolhedora no que diz respeito à exploração e experimentação de diferentes espacialidades.

Sob vários aspectos, apesar da variabilidade das matrizes utilizadas pelos criadores para se lidar com a espacialidade da cena, poéticas teatrais tão diversas dividem entre si a possibilidade de terem várias de suas obras agrupadas em torno dos conceitos vistos até agora. De maneira geral, seja de uma forma tradicional ou de uma forma inovadora, trazendo o cinema e o vídeo para a cena, ou por meio da projeção de imagens, ou mesmo pelo uso de técnicas análogas, pode-se pensar num tipo de teatro que dá importância à dramaturgia do espaço: a cena distancia-se da lógica fabular e ultrapassa o aspecto figurativo, tornado-se “a máquina de sonhar” (PIERRON, 1980, p. 137, *apud* PAVIS, 2001, p.204). Ele é multidimensional, não procura dar uma noção de realidade, mas a sua representação imaginária.

O sentido do que é visto não é único, é múltiplo, aberto às interpretações do público. Esse teatro ainda narra, mas cada vez de forma menos determinada e linear, centrando-se nos vazios que cortam os relatos que, pelas opções de montagem, podem ser ordenados ou revelados pelo espectador, produzindo assim um efeito de quebra-cabeça. Esse movimento se espraia e borra as fronteiras entre as fases de um evento, que passa a ter um caráter mais irradiado, com um campo de projeções no qual as interpenetrações provocam as contaminações e transformações das posições, não mais vistas como fixas e inalteradas.

Tais características acabam por configurar um tempo e um espaço mais próximos à experiência do vivido, se ajustando melhor às reais sensações percebidas pela nossa

- 4020 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

[WWW.PORTALABRACE.ORG](http://WWW.PORTALABRACE.ORG)



# IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016

UBERLÂNDIA - MG

## TEXTOS COMPLETOS

fisicalidade. Muitas das experimentações teatrais analisadas nesse artigo buscam observar o funcionamento do espaço cênico como a um mascaramento, ou seja, um dispositivo que potencializa qualidades inerentes à corporeidade, e conseqüentemente leva o aparato psicofísico dos atuantes (e espectadores) a incorporar a materialidade espacial. A importância, no teatro atual, desse tipo estética tem provocado a evolução do espaço dramático para uma dimensão ativa e propositiva, indo além de ser somente o lugar do texto ou da fábula e adquirindo o *status* de sujeito, de construtor da ação.

## Referências

AGAMBEN, Giorgio. *O Que é contemporâneo? E Outros Ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.

ARTAUD, Antonin. *O Teatro e Seu Duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BLAU, Herbert. *The Audience*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1990.

CARLSON, Marvin. *Teorias do Teatro*. São Paulo: UNESP, 1997.

CHARAUDEAU, Patrick. *Discurso Político*. São Paulo: Contexto, 2008.

COELHO, Jonas Gonçalves. *O Ser do Tempo em Bergson*. Interface - Comunic., Saúde, Educ., v.8, n.15, p.233-46, mar/ago 2004. Disponível na World Wide Web: <http://www.scielo.br/pdf/icse/v8n15/a04v8n15.pdf>.

Acesso em: 03 mar 2013.

COSTA, Carlos Zibel. *Além das Formas: introdução ao pensamento contemporâneo no design, nas artes e na arquitetura*. São Paulo: Annablume, 2010.

CRUCIANI, Fabrizio. *Lo Spazio del Teatro*. Roma: Editori Laterza, 2003.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1995.

- 4021 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



## IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016

UBERLÂNDIA - MG

### TEXTOS COMPLETOS

- GALIZIA, Luiz Roberto. *Os Processos Criativos de Robert Wilson*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- GROPIUS, Walter. *Introduction*, in: GROPIUS, Walter (ed.). The Theater of the Bauhaus. London: Eyre Methuen Ltd., 1961, p. 7-14.
- GUATTARI, Félix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. São Paulo: Ed. 34, 2006.
- KOSTELANETZ, Richard. *Entrevisa a John Cage*. Barcelona: Anagrama, 1973.
- LEFEBVRE, Henri. *The Production of Space*. Maiden: Blackwell Publishing, 1991.
- MOHOLY-NAGY, Laszlo. *Theater, Circus, Variety*, in: GROPIUS, Walter (ed.). The Theater of the Bauhaus. London: Eyre Methuen Ltd., 1961, p. 47- 70.
- MORRIS, Robert. *O Tempo Presente do Espaço*, in: FERREIRA, Glória e COTRIN, Cecília (org.). Escritos de Artistas – Anos 60/70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009, pp. 401-420.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- PICON-VALLIN, Béatrice. *A Arte do Teatro – entre a tradição e a vanguarda: Meyerhold e a cena contemporânea*. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto / Letra e Imagem, 2006.
- PIERRON, A. *La Scénographie: décor, masques, lumière*, in Le Théâtre. Paris: Bordas, 1981.
- QUILICI, Cassiano Sydow. *O “Contemporâneo” e as Experiências do Tempo*, in: NAVAS, Cássia; ISAACSSON, Marta; FERNANDES, Sílvia (org.). Ensaio em Cena. Salvador: ABRACE; Brasília: CNPq, 2010, p. 24-33.
- QUILL, Gynter. *Architecture, Film or Art Should Have a Place for Robert Wilson*. Waco Tribune-Herald, 25 jul. 1965.
- SÁNCHEZ, José A. *Dramaturgias de la Imagen*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla – La Mancha, 2002.



## IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016

UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

SZAMOSI, Géza. *Tempo e Espaço: as dimensões gêmeas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

### NOTAS

- <sup>1</sup> Interpretación asociativa en relación con el mundo que rodea al acontecimiento.
- <sup>2</sup> Todas as traduções dos textos em língua estrangeira, citados no artigo, foram realizadas pelo autor. Dessa maneira, a partir desse momento não será mais referenciada a autoria da tradução dos textos citados. Apenas constará em nota de rodapé o texto citado na língua original.
- <sup>3</sup> Para Michel Foucault dispositivo é “um conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas [...] é a rede que se pode estabelecer entre estes elementos.” (1995, p. 244). Segundo Patrick Charaudeau “as significações do discurso [...] são fabricadas e mesmo refabricadas, simultaneamente, pelo dispositivo da situação de comunicação e por seus atores [...] Ele é o que estrutura a situação na qual se desenvolvem as trocas languageiras ao organizá-las de acordo com os lugares ocupados pelos parceiros da troca, a natureza de sua identidade, as relações que se instauram entre eles em função de certa finalidade”.(2008, P. 53).
- <sup>4</sup> An audience will shake off its inertia when it experiences the surprise effect of space transformed.
- <sup>5</sup> Nothing stands in the way of making use of complex APPARATUS such as film, automobile, elevator, airplane, and other machinery, as well as optical instruments, reflecting equipment, and so on [...] In today's theater, STAGE AND SPECTATOR are too much separated, too obviously divided into active and passive, to be able to produce creative relationships and reciprocal tensions. It is time to produce a kind of stage activity which will no longer permit the masses to be silent spectators, which will not only excite them inwardly but will let them *take hold and participate* [...] will be one of

- 4023 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



## IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016

UBERLÂNDIA - MG

### TEXTOS COMPLETOS

the tasks of the thousand-eyed NEW DIRECTOR, equipped with all the modern means of understanding and communication.

<sup>6</sup> Lo spazio artificiale del teatro è una convenzione culturale che diventa elemento attivo dell'espressione artistica, sia nel suo costruire visione, sia nel suo determinarsi come ambiente.

<sup>7</sup> "Función moral" del arte la alteración y intensificación de la capacidad perceptiva y la consciencia del mundo material.

<sup>8</sup> El teatro es ante todo un fenómeno auditivo-visual (no intelectual); el principio de yuxtaposición y coexistencia destruye cualquier resto de la causalidad dramática; el guión escénico se limita en muchos casos al establecimiento de tiempos, sin especificar el contenido de las acciones; la simultaneidad de acciones en espacios independientes impide la recepción de la totalidad y obliga a la elección del espectador; y, en general, el teatro se desliga de la institución y opta por realizaciones en espacios atípicos, con ejecutantes atípicos (músicos, bailarines, artistas plásticos, aficionados...) y con esquemas atípicos de producción.

<sup>9</sup> Termo cunhado pelo artista plástico Robert Morris para definir o estado de presença que é instaurado por obras de arte, decorrente de uma experiência espacial em constante mudança, que se estende no tempo. <sup>10</sup> Dispositivo che struttura la relazione sulla scena e, attraverso la scena, con gli spettatori.

<sup>11</sup> The word 'space' had a strictly geometrical meaning: the idea it evoked was simply that of an empty area [...] and the general feeling was that the concept of space was ultimately a mathematical one.

<sup>12</sup> Non-Euclidean spaces, curved spaces, x-dimensional spaces (even spaces with an infinity of dimensions), spaces of configuration, abstract spaces, spaces defined by deformation or transformation, by a topology, and so on.