

# **ARQUITETURA CÊNICA: A EXPLOSÃO DO ESPAÇO NA CENOGRAFIA TEATRAL MODERNO-CONTEMPORÂNEA**

Pedro Paulo Guimarães Neto (Universidade de Brasília –UnB)<sup>1</sup>

Lidia Olinto do Vale Silva (Universidade de Brasília – UnB)<sup>2</sup>

## **RESUMO**

O presente trabalho tem por objetivo traçar um breve panorama histórico da arquitetura cênica no século XX com intuito de compreender a ruptura pragmática e epistemológica não só no modo de conceber e praticar a arte da cenografia como a arte teatral como um todo a partir da revolução estética iniciada pelas diversas correntes de vanguarda (Simbolismo, Expressionismo, Surrealismo, etc.) na virada do século XIX, que rompeu definitivamente com a visão ilustrativa e decorativa da cenografia teatral pré-moderna.

## **PALAVRAS-CHAVE**

Teatro Moderno; Cenografia; Arquitetura Cênica.

## **ABSTRACT**

This present thesis aims to provide a brief historical overview of scenic architecture in the 20th century in order to understand the pragmatic and epistemological rupture not only in the way of conceiving and practicing an art of scenography but theater art as a whole from the aesthetic revolution many different avant-garde movements (Symbolism, Expressionism, Surrealism, etc.) at the turn of the 19th century, which definitively broke with an illustrative and decorative vision of pre-modern theater scenography.

## **KEYWORDS**

Modern Theater; Scenography; Scenic Architecture.

---

<sup>1</sup>Pedro Guimarães é formando em artes da cena pela Universidade de Brasília.

<sup>2</sup>Lidia Olinto tem mestrado e doutorado em artes da cena pela UNICAMP e pós-doutorado pela UnB. Atualmente, é professora do Departamento de Artes Cênicas da UnB e da Faculdade de Artes Dulcina de Moraes.

No final do século XIX e início do século XX, em um ímpeto reformador, a maneira de conceber o espaço teatral como se vinha praticando desde o século XVI — incluindo aí não só a cenografia, mas também a iluminação, o figurino e a relação atores-espectadores — começa a ser questionada e gradualmente redefinida, marcando o que Roubine (1939) denominou como "a explosão do espaço", dentro de um fenômeno histórico importante e já citado, o "surgimento da encenação moderna" (ROUBINE, 1982, p.103).

Nesse sentido, encenadores como André Antoine (1858-1943), Émile Zola (1840-1902), Romain Rolland (1866-1944), E. G. Craig (1872-1966), Adolphe Appia (1862-1928), Bertold Brecht (1898-1956), Antonin Artaud (1896-1948), entre outros, dão início a um longo processo de ruptura com as convenções canônicas para a cenografia teatral, como também para todos os outros elementos da encenação teatral.

De acordo com Roubine (1982, p.74), entre os séculos XVIII e XIX, a criação de espaços voltados exclusivamente à expressão teatral chega aos moldes do que foi denominado como "palco italiano", e a maioria das salas teatrais construídas nesse período histórico respeitam certos padrões estabelecidos por este modelo que visa proporcionar a satisfação ao conjunto do público interessado: aristocratas e burgueses.

Claramente, falamos aqui de um teatro eurocentrista, isto é, uma prática cênica realizada na Europa ou nos grandes centros urbanos de países sob domínio direto ou indireto de nações europeias, não incluindo, nesse raciocínio, nem as diversas manifestações cênicas não-europeias, nem as manifestações populares dentro da própria Europa.

Apesar de uma série de novidades terem sido empregadas ao longo desse período histórico (XVIII-XIX) - mudanças meramente arquitetônicas e técnicas a fim de acomodar melhor os espectadores ou aumentar os efeitos de ilusão — o palco italiano ainda era tido como a "realização plena", o "suprassumo" da arquitetura teatral (ROUBINE, 1982, p. 73).

Foi uma busca por uma democratização do teatro que impulsionou os questionamentos sobre a estrutura do palco italiano. Nas palavras de Roubine:

Mas o que conduz sobretudo a um questionamento da estrutura à italiana são as tentativas de democratização do teatro. Não é segredo para ninguém, com efeito, que a sala é o espelho de uma hierarquia social. Que a qualidade desigual das localidades, quer se trate da visibilidade, da acústica ou do conforto, não deriva de uma impossibilidade técnica: ela reproduz uma ordem na qual não

convém que o pequeno comerciante se beneficie das mesmas facilidades que o príncipe. Na qual convém que o rico seja favorecido em relação ao menos rico. (ROUBINE, 1982. p.75)

O processo de “transição” da representação teatral nos moldes italianos para novas configurações que não se acomodavam dentro do edifício teatral e que culminaram, posteriormente, na ruptura com o palco italiano, no entanto, dá-se de modo muito lento, gradual, num primeiro momento.

Foi André Antoine (1858-1943), em maio de 1890 no “Théâtre Libre”, quem provavelmente começou a questionar o palco italiano. Apesar de não ter sido radical do ponto de vista estrutural, visto que apenas reclamou dos assentos, que ele dizia serem desconfortáveis, e da disposição circular, que dificultava a visibilidade e a audição de alguns espectadores, foi a partir desta denúncia que se colocou em discussão a hierarquia social endossada pela configuração do teatro à italiana e, a partir dessa problematização, uma remodelação se fez necessária, não só da relação mútua entre os espectadores, mas da relação destes com o palco.

Em 1903, Romain Rolland sugere retirar o teatro da sala italiana devido à limitação de possibilidades e adaptações. “A uma nova prática do teatro precisa corresponder uma nova arquitetura”, diz Roubine (1982, p. 75).

Esse pedido de Rolland por um teatro novo, cuja sala pudesse abrir-se a multidões, é remanejado por Apollinaire de maneira a tocar, também, na disposição do espectador. Ele não queria mais palco italiano, não queria o frente-a-frente estático.

Edward Gordon Craig, embora tenha começado como ator, dizia-se insatisfeito com a relação destes com a arte teatral. Por essa razão, “matou” o ator em si e passou a se dedicar somente às funções de encenador e cenógrafo, sendo um dos importantes renovadores da arte teatral do início do século XX. (ASLAN, 1995, p. 96-97).

Em oposição obstinada ao estilo realista de representação teatral, assim como seu contemporâneo Adolphe Appia, de quem falarei em seguida, seus estudos foram direcionados à plasticidade dos elementos cenográficos e a um distanciamento do estilo dramático da encenação. Suas ambições, ao tentar acessar a “essência do teatro”, miravam transformá-lo, por fim, em arte original:

Foi a todas as frentes do Teatro que Craig levou a sua luta: administração, encenação, cenografia, texto, comediante; sendo o seu objetivo final transformar o Teatro em Arte Original. [...]. Segundo Craig, o palco, em vez de ser uma casa de tolerância, na

medida em que é o lugar de reunião de todas as artes, deveria ser, acima de tudo, o trampolim do movimento. (CRAIG, 1964. p.10).

Craig não fazia reclamações quanto à estrutura do palco italiano ou mesmo à frontalidade do público. Pelo contrário, para que o espetáculo preconizado por ele pudesse existir, ele precisava exatamente dessa configuração estática, onde o espectador deveria permanecer imóvel, passivo, observando como quem observa uma obra de arte em um museu. Seu descontentamento era puramente técnico.

Ele reclamava de todas as intervenções humanas que não permitiam que o espetáculo atingisse a perfeição, e ele queria a perfeição de uma obra de arte quando fazia teatro. Essa infelicidade com o elemento humano fez com que ele sonhasse, inclusive, com um teatro sem atores<sup>3</sup> ou com outro tipo de ator. Craig, portanto, questiona a sala italiana pela incapacidade desta em oferecer todos os requisitos técnicos que atendam às exigências do espetáculo ideal.

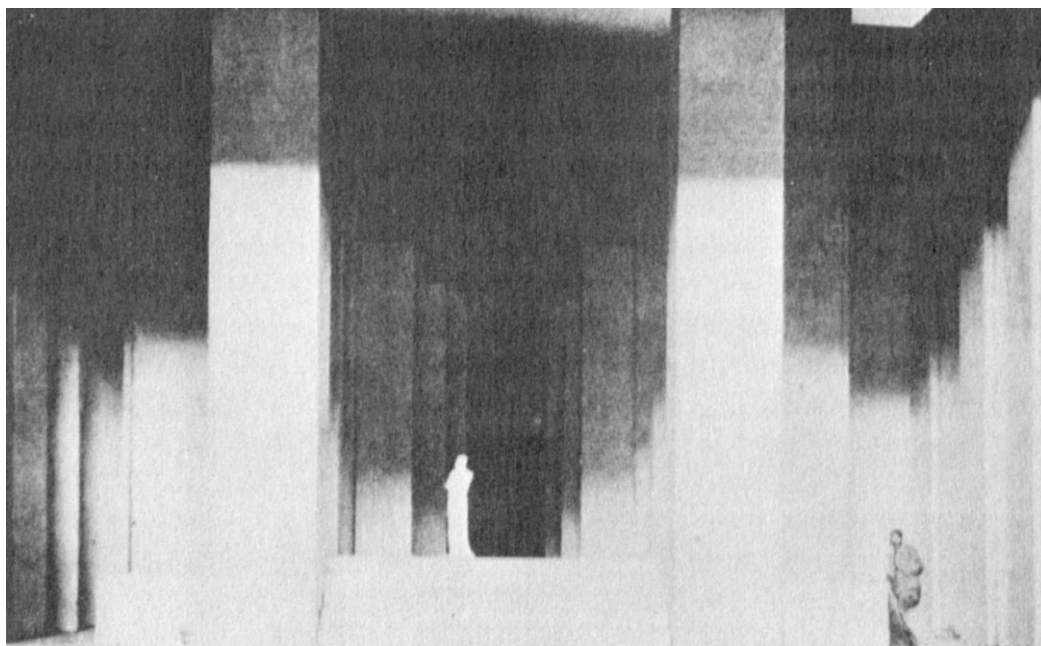


**Figura 01:** Desenho feito por E. G. Craig para “Hamlet” de Shakespeare, 1910.<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> O ator desaparecerá e em seu lugar veremos uma personagem inanimada que usará, se quiser, o nome de "uber-marionnette" — até que tenha conquistado um nome mais glorioso. (CRAIG, 1964, p. 109)

<sup>4</sup><https://teatrojornal.com.br/2015/06/luiz-fernando-ramos-traduz-gordon-craig/> acessado em 20/05/2021 às 16:50.



**Figura 02:** Desenho feito por E. G. Craig para a cena final de “Hamlet” pelo Teatro de Arte de Moscou, 1911.<sup>5</sup>

Adolphe Appia, por sua vez, dizia que “a encenação é a arte de projetar no espaço aquilo que o dramaturgo pôde projetar apenas no Tempo” (APPIA, 1954)<sup>6</sup>. Appia rejeita a cenografia teatral tradicional como ponto de partida, organizando a arquitetura cênica em função da estrutura dramática.

Adolphe Appia seria o primeiro a pressentir o que a rítmica poderia trazer ao teatro. Colaborou com Jaques-Dalcroze de 1906 a 1926, fazendo com que ele partilhasse de suas preocupações com espaço e luz. Consciente de seu corpo, o aluno de rítmica toma consciência do espaço, dos volumes. Criam-lhe obstáculos, tais como praticáveis, planos inclinados, escadas, para melhorar seu senso de equilíbrio e sua flexibilidade, tornam-no sensível aos focos de luz, encaminham-no a assumir certas posturas, fazendo-o usar uma túnica com pregas etc. (ASLAN, 1994, p. 43).

De maneira a favorecer a movimentação e o apoio das atrizes e dos atores na cena, insere esses "obstáculos" (escadas, rampas etc.), fazendo com que esses elementos físicos inseridos no espaço contrastem com as linhas do corpo humano. Tanto a organização do espaço cênico quanto os jogos de luz buscavam valorizar a plasticidade da cena composta pelos atores e demais elementos (cenografia, iluminação, figurino).

---

<sup>5</sup>[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/1e/Craig\\_Hamlet\\_final\\_scene\\_model.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/1e/Craig_Hamlet_final_scene_model.jpg) consultado em 20/05/2021 às 17:00

<sup>6</sup>Acteur, espace, lumière, peinture, *ThéâtrePopulaire*, n. 5, 1954, p. 8



**Figura 03:** Cenário de Adolphe Appia.<sup>7</sup>

Na busca por um teatro abstrato, tanto Appia quanto Craig revisitam o papel do ator no espetáculo e sua relação com os demais elementos teatrais. Contrariamente à posição do encenador inglês, o ator, para Appia, ocupa prioridade máxima em uma hierarquia da arte teatral, seguido do espaço, depois da iluminação e, logo, da pintura (ASLAN, 1994, p. 177).

Entretanto, esta classificação favorável ao ator parte da ótica de quem o observa na cena, ou seja, do espectador. “Ele se interessa pelo espectador a olhar a personagem que é evocada para ele, e não pelo problema do cantor que deverá imaginar que se encontra numa floresta” (ASLAN, 1994, p. 177). Percebe-se, portanto, que sua consideração pelo ator não tem a ver com o esforço deste na apresentação de sua personagem, mas na personagem cuja estrutura está no ator.

Cristiano Cezarino Rodrigues (2008), sugere três momentos distintos na jornada da busca pela ampliação do conceito de lugar teatral no teatro moderno-contemporâneo<sup>8</sup>. O primeiro momento vai até meados do século XX e, para ele, destacam-se ainda dois nomes, além dos já citados: Antonin Artaud e Bertold Brecht.

---

<sup>7</sup><http://teatrofigurinoecena.blogspot.com/2013/06/resenha-obra-de-arte-viva-adolphe-appia.html> acessado em 20/05/2021 às 17:15

<sup>8</sup> Um primeiro momento predominantemente teórico que vai até a metade do século XX (RODRIGUES, 2008, p. 41). Um segundo momento, na segunda metade do século XX, marcado por iniciativas mais práticas na busca por novas alternativas à estrutura preconizada pelo palco italiano (RODRIGUES, 2008, p. 50). E um terceiro momento de consolidação da ampliação do lugar teatral e do reconhecimento do espaço cênico como elemento ativo no fazer teatral, que vai dos anos 1960 com Grotowski e Schechner, entre outros, até os dias atuais (RODRIGUES, 2008, p. 64).

Antonin Artaud, autor do famoso “*O Teatro e Seu Duplo*” (ARTAUD, 1999) escrito nos anos vinte, dentre outros textos, torna-se uma referência icônica na crítica aos cânones do teatro ocidental, incluindo aí, a proposta de ruptura com a estrutura do palco italiano e a busca por uma aproximação entre atores e plateia. No texto “Teatro da crueldade (primeiro manifesto)” (1999, p.101-116), visando que a ação cênica passe a envolver o espectador de modo mais intensivo sensorialmente, ele propõe colocá-lo no centro do espaço, sentado em cadeiras giratórias.

Desse modo, a ação aconteceria nos quatro pontos cardeais com o auxílio de um complexo sistema de passarelas, escadas e planos de representação, fazendo com que a relação do espectador com a cena não fosse mais a clássica frontalidade estática do palco italiano, modificando, assim sua percepção sensorio-cognitiva da cena e proporcionando uma interação mais direta. Nas suas próprias palavras:

Suprimimos o palco e a sala, substituídos por uma espécie de lugar único, sem divisões nem barreiras de qualquer tipo, e que se tornará o próprio teatro da ação. Será restabelecida uma comunicação direta entre o espectador e o espetáculo, entre ator e espectador, pelo fato de o espectador, colocado no meio da ação, estar envolvido e marcado por ela. Esse envolvimento provém da própria configuração da sala. Assim, abandonando as salas de teatro existentes, usaremos um galpão ou um celeiro qualquer, que reconstruiremos segundo os procedimentos que resultaram na arquitetura de certas igrejas e certos lugares sagrados, de certos templos do Alto Tibete. (ARTAUD, 1999, p. 110).

Assim, Artaud critica a cenografia tradicional ocidental “decorativa” defendendo que todos os elementos cenográficos sejam encarados como signos plásticos que remetem lugares míticos-universais capazes de proporcionar uma comunicação direta cena-público.

Com relação a proposição do espaço cênico, Virmaux afirma que Artaud: “sempre desejou para seu teatro um lugar novo e fundamentalmente diferente das salas tradicionais” (VIRMAUX, 1978, pág. 70).

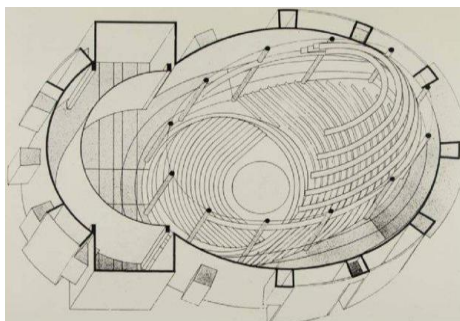
Para além de remodelar a configuração do espaço cênico, Artaud também critica enfaticamente o textocentrismo e o logocentrismo do teatro ocidental (especialmente o francês), sugerindo que se ignore o texto como elemento prévio à representação. Para ele, renovar a técnica da encenação não é suficiente, ele insiste em dizer que “o teatro, para ‘ressuscitar’ ou simplesmente viver, tem que realçar o que o diferencia do elemento textual, do mero discurso” (PAVIS, 2010, p. 18).

Essa busca por romper a dicotomia atores-plateia através de reestruturações arquitetônicas provou ser uma tarefa não tão simples, fazendo com que Artaud não conseguisse de fato experimentar suas proposições no quesito espacial. Ele cogitava imigrar para outros lugares, na teoria, mas aparentemente sentia medo de que o público não o acompanhasse, embora não tenha concretizado suas proposições, suas teorias estimularam muitas experimentações na segunda metade do século XX. (ROUBINE, 1982, p. 76).

Erwin Piscator (1893-1966) foi um encenador alemão que deu início ao teatro épico (um gênero de teatro que se afasta da forma dramática fundamentada na poética aristotélica e que busca despertar o lado racional do espectador e afastá-lo da identificação sentimental com a personagem, recusando qualquer tipo de ilusão ou efeito de catarse).

Foi ele também o responsável pela concepção do “*Teatro Total*”, projeto arquitetônico original para um teatro novo, sintético, capaz de permitir uma infinidade de soluções. O projeto permitia uma configuração polivalente, sendo possível configurá-lo como palco italiano, arena e anfiteatro, de acordo com a necessidade. Apesar da teoria-prática teatral de Piscator não convergir em vários pontos à *práxis* de Brecht, uma vez que almejava uma participação mais ativa do público no momento de espetáculo, pode-se dizer que esses dois caminhos diferentes os levaram a um denominador comum: a proposta de uma arquitetura cênica flexível.

O projeto do “Teatro Total” foi assinado pelo arquiteto alemão Walter Gropius. O edifício, idealizado para novos espetáculos insurgentes, contaria com inovações tecnológicas da época e seria regido pelos princípios artísticos estabelecidos pela famosa escola da Bauhaus, mas infelizmente não foi concretizado.

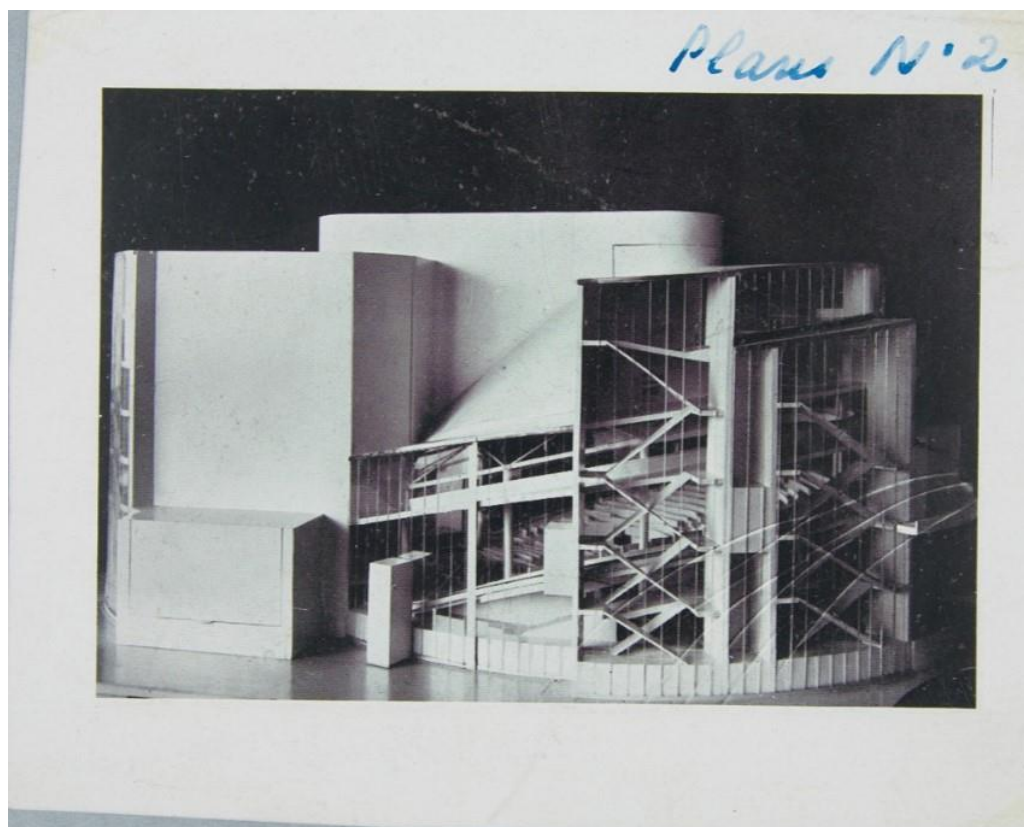


**Figura 04:** Perspectiva isométrica do Teatro Total de Erwin Piscator, design de Walter Gropius. Artista não identificado. Foto de PresidentandFellowsof Harvard College.<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup><https://harvardartmuseums.org> consultado em 20/05/2021 às 17:45.





**Figura 05:** Maquete física do Teatro Total de Erwin Piscator, design de Walter Gropius. Artista não identificado. Foto de PresidentandFellowsof Harvard College.<sup>10</sup>

As reflexões de Brecht sobre a arquitetura cênica, observa Roubine (1982, p.81), sofrem grande influência das pesquisas de Piscator, de quem foi colaborador por algum tempo. Brecht também busca emancipar-se do palco italiano pois desprezava a hierarquia social reforçada e estabelecida nele. Segundo Roubine (1982, p. 80), ele “condena o ilusionismo e a relação alucinatória que o espetáculo tradicional [teatro burguês/modelo aristotélico] instaura graças às possibilidades técnicas do palco fechado”.

Ele abre mão de todos os elementos do espetáculo teatral que podem ser considerados como "decorativos", de caráter ilusório, mimético, sendo, portanto, em sua visão, inutilidades e descartáveis. Os espectadores continuam em sua posição de frontalidade e relativamente estáticos, mas mais conscientes de que estão diante de uma obra artística e fictícia com a qual devem se confrontar racionalmente a partir de argumentos claramente expostos pela dramaturgia e encenação.

Dentro desta perspectiva, Brecht pede, ainda, que o espaço cênico passe a ser concebido de modo singular para cada espetáculo e, partindo dessa ideia, passa a utilizar

---

<sup>10</sup><https://harvardartmuseums.org/art/48545> acessado em 20/05/2021 às 17:45.

termo “arquiteto cênico” para substituir os termos “decorador” e “cenógrafo”. Ele acreditava que não só a caixa cênica devia sofrer alterações, mas a totalidade do teatro deveria poder ser transformada para seu teatro épico.

Por sua vez, Brecht, por ter sido um grande realizador, tendo colocado em prática boa parte de sua teoria, deve ser revisto e sua influência neste processo deve ser reconsiderada. As contribuições do teatro brechtiano nas formas de conceber o espaço onde se estabelece a relação cena/público são fundamentais para o processo de emancipação do teatro da estrutura à italiana. Apesar de ter utilizado o palco italiano, Brecht propõe uma ressemantização do edifício, estabelecendo uma nova ordem. Isto abre caminhos novos para a utilização do palco italiano, bem como para a sua emancipação que já era tido como inerente ao próprio teatro. Nesse sentido, um distanciamento crítico é promovido e novas interpretações vêm à tona, ampliando horizontes e revelando novas demandas que, conseqüentemente, vão requerer maneiras outras de serem atendidas. (RODRIGUES, 2018, p. 47).

Brecht “acha-se tão pouco apegado à arquitetura tradicional que está literalmente pronto a fazer explodir o palco italiano”, diz Roubine (1982, p. 81).

Em 1947, Jean Vilar inaugurou o Festival de Avignon, dando o pontapé inicial à "volta", no contexto ocidental-erudito, do teatro feito em um espaço aberto. Ao propor a realização de um festival em um anfiteatro aberto.

Vilar rompe com os padrões do espaço teatral "à italiana" e as questões intrínsecas a este modelo, que incluíam tanto a hierarquização social proporcionada pela arquitetura clássica das salas de espetáculo, bem como a centralização geográfica do circuito cultural no país. Ao migrar para fora de Paris, Vilar não esperava que lhe construíssem um novo edifício teatral, mas esperava que essa decisão fizesse surgir um outro público e uma outra prática teatral. Como descreve Roubine:

Vilar optou sempre por encostar seus espetáculos contra o Muro. A relação entre o público e o espetáculo permanecia, portanto, tradicionalmente frontal. Mas as proporções, a grandiosa verticalidade do Muro, a largura e a profundidade do palco, a distância entre os espectadores (notadamente os das últimas filas) e o proscênio, tudo isso transformava radicalmente a convenção frontal em questão. E se for de todo necessário citar uma referência extraída da história do espetáculo, teríamos de pensar nas formas mais caras a Vilar: o anfiteatro antigo, ou a imensa cenografia medieval. Pois não se trata apenas de uma modificação da escala. Essa modificação conduz a uma transformação da própria prática teatral, do ponto de vista do público. A ambientação, o clima mediterrâneo, a estação do ano escolhida (julho), criam um contexto favorável a uma mudança de comportamentos, a uma assembleia festiva, muito distante do ritual parisiense. (ROUBINE, 1982, p. 85-86).



**Figura 06:** "A Tragédia do rei Ricardo II" de William Shakespeare, cenografia de Jean Vilar, 1947. Foto de Agnès Varda.<sup>11</sup>

Por essa razão, as propostas de Vilar representaram, na década de 1950, também uma importante renovação da estrutura espacial do teatro.

Todos esses artistas aqui mencionados (André Antoine, Romain Rolland, Edward Gordon Craig, Adolphe Appia, Antonin Artaud, Erwin Piscator, Bertold Brecht, Jean Vilar) de destaque da primeira metade do século XX, assim como outros não citados, contribuíram, cada um à sua maneira, para um movimento de experimentação que leva à necessidade de êxodo do palco italiano por parte de alguns artistas da segunda metade do século XX.

Novas configurações espaciais são exploradas para sair da “caixa preta”, que proporciona uma relação física de distância e estaticidade, apassivante do espectador.

Nesse contexto, o Teatro Pobre, cunhado por Jerzy Grotowski (1933-1999), também se destaca. Este pode ser compreendido através do conceito oposto de Teatro Rico. Os dois termos têm pouco a ver com o teor econômico, ou seja, não se trata de tirar tudo (pobreza absoluta), mas sim de que os elementos como cenografia, figurino,

---

<sup>11</sup><https://mail.festival-avignon.com/en/history> acessado em 20/05/2021 às 18:20.

quaisquer que sejam, estejam em função do trabalho do ator e não como apetrechos decorativos supérfluos na cena. Desse modo, defende o encontro do ator com o espectador como o foco central da arte teatral e que os demais elementos da cena devem estar ali para potencializá-lo.

O Teatro Rico baseia-se em uma cleptomania artística, tomando de outras disciplinas, construindo espetáculos híbridos, conglomerados sem espinha dorsal ou integridade, embora apresentados como trabalho artístico orgânico. [...]

[...] Consequentemente, proponho a pobreza no teatro. Renunciamos a uma área determinada para o palco e para a plateia: para cada montagem, um novo espaço é desenhado para os atores e para os espectadores. Dessa forma, torna-se infinita variedade entre o relacionamento entre atores e público. (GROTOWSKI, 1992, p. 17).

Como vemos na citação, o conceito de teatro pobre leva a uma necessidade de explorar o espaço cênico de modo não convencional, distanciando-se efetivamente de uma cenografia decorativa e/ou voltada para efeitos estéticos. Buscava-se uma espacialidade não só única para cada espetáculo como desenvolvida organicamente a partir do desempenho do ator e do contato com o espectador.

Desse modo, surge a necessidade de não usar o termo cenografia para delimitar uma nova concepção do espaço cênico. Este novo conceito foi chamado de *arquitetura cênica*, que se diferencia do conceito de Brecht por incluir não só o espaço de representação, mas a área destinada ao espectador.

A noção de “arquitetura cênica” foi utilizada pelo Teatro Laboratório para substituir propositalmente o termo “cenografia”, considerado restrito à modificação do espaço destinado tradicionalmente para a cena dentro dos edifícios teatrais, ou seja, o palco (geralmente no formato italiano ou arena). Essa opção se dava principalmente porque no Teatro Laboratório propunha-se ampliar a concepção de espaço e sua importância dentro do acontecimento teatral. O espaço, que não se restringia apenas a área de atuação, mas também ao local do público, era modificado e pensado em função de cada novo espetáculo do grupo dirigido por Grotowski. (OLINTO, 2012, p. 104).

O termo *arquitetura cênica*, ou simplesmente *arquitetura*, e *arquiteto* para nomear a função de Gurawski, eram utilizadas pelo próprio T.L. Não se utilizava a noção de *cenografia* ou *cenógrafo*. (MOTTA-LIMA, 2008, p.285).

Please, do not use the word scenography: to each of the plays there was a project of individual theatrical space and it was realized. (SOARES, 2010, p. 50)<sup>12</sup>

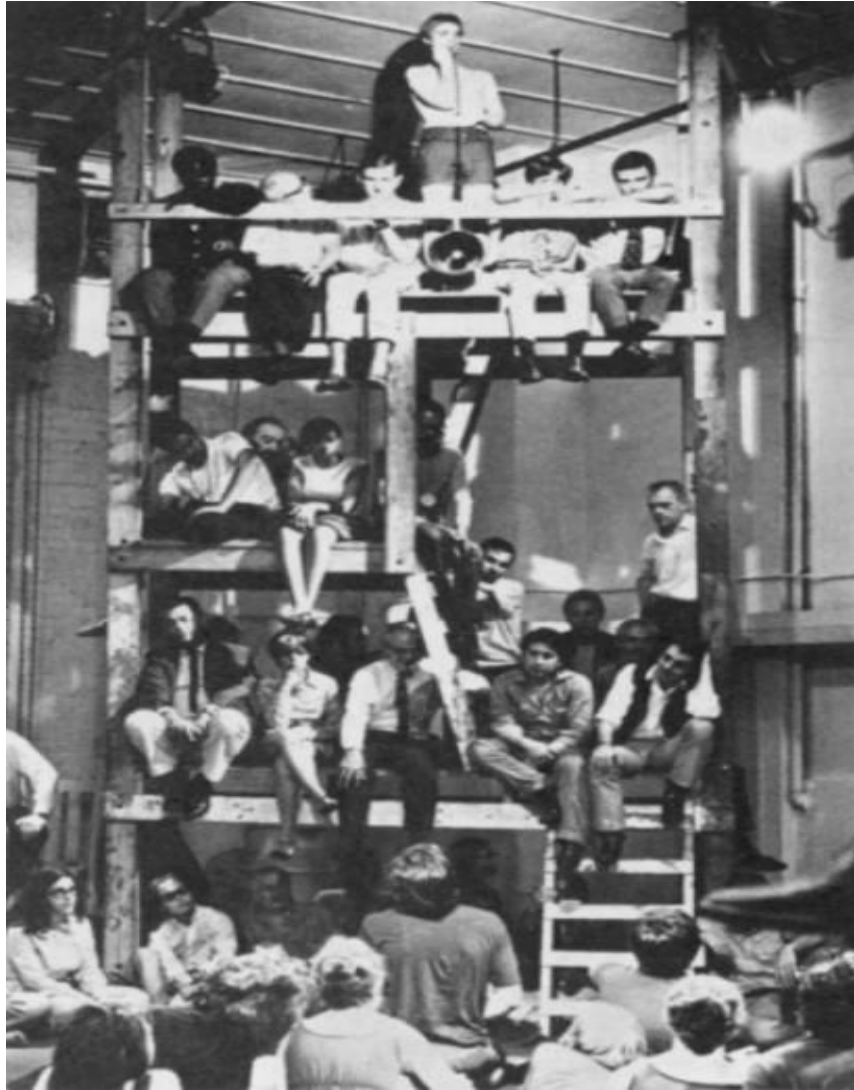
---

<sup>12</sup> “Por favor, não use a palavra cenografia: para cada uma das peças foi feito um projeto de arquitetura cênica individual, que foi realizado.” (Tradução nossa)

O Teatro Ambiental de Richard Schechner é um dos grupos que no contexto da contracultura, questionando os cânones da cultura ocidental, busca romper a dicotomia palco-plateia. Dentre estes grupos pode-se mencionar: o *Living Theater* de Judith Malina e Julien Beck, o *La Mama* de Ellen Stewart, o *The Open Theatre* de Joseph Chaikin, *Bread and Puppet*, *Firehouse Theater*, os *Happenings* de Allan Kaprow, os *Events* de Oldenburg e de Lebel, o *CIRT* de Peter Brook, *Asdrúbal Trouxe o Trombone*, *Teatro Oficina*, *Dzi Croquettes*, *Chão de Estrelas*, dentre outros.

No Teatro Ambiental, assim como nos experimentos desses outros grupos, o espectador se torna uma parte integrante da performance. Nas palavras de Rodrigues:

No teatro ambiental é difícil um espectador assistir a uma cena sem deixar de ver outros espectadores, que acabam tornando-se parte da ação. Desta forma, o espectador passa a assumir uma postura mais ativa diante do espetáculo. A relação entre cena e público no teatro praticado por Schechner é dinâmica, às vezes o público aproxima-se da cena e nela mergulha, enquanto em determinados momentos está distante. Esta dinâmica imprime um ritmo diferente à peça e causa certo estranhamento naqueles acostumados ao teatro clássico tradicional. Além disso, o teatro ambiental não busca criar espaços ilusórios, busca, sim, espaços funcionais que serão utilizados por diferentes indivíduos que não se limitam aos atores. (RODRIGUES, 2008, p. 55).



**Figura 7:** Penteu dirigindo-se aos cidadãos do topo de uma das torres em “*Dionysus in 69*” (RaeanneRubenstein).



**Figura 33:** Cena de “*Dionysus in 69*”. (Stefan Brecht).

Tanto Grotowski quanto Schechner buscam estabelecer novas maneiras de conceber o espaço, que deixa de ser um elemento acessório, predominantemente vinculado à contemplação, e passa a ser considerado como espaço de ação (SCHECHNER, 1994, p xxviii), essencial na construção da personagem, cada qual à sua maneira. No caminho trilhado por nomes como Artaud e Brecht e consolidado por figuras como Grotowski, Schechner e outros, “o teatro se abre para outras possibilidades e envereda por novos caminhos.” (RODRIGUES, 2008, p. 58).

Roubine (1982, p. 93) aponta os espetáculos *Orlando Furioso* (1969), apresentado por Luca Ronconi (1933-) e *1789* (1971), produzido pelo Théâtredu Soleil e dirigido por Ariane Mnouchkine (1939-), como conciliadores e concretizadores de uma dupla aspiração: uma arquitetura teatral totalmente liberta da tradição do espetáculo à italiana, mas capaz de acolher um público tão amplo quanto possível.

Seguindo o espírito do tempo, Ronconi vinha empenhando-se num trabalho pautado no questionamento das convenções arquitetônicas, técnicas e ideológicas que regiam o teatro europeu ocidental, especialmente na Itália. Em *Orlando Furioso*, no entanto, Ronconi propôs trabalhar em cima de uma nova espacialidade, não tradicional. Seguindo uma das ideias preconizadas por Artaud em *O Teatro e o Seu Duplo*, o projeto inicial para “*Orlando furioso*” pretendia que a ação se desenrolasse simultaneamente em vários tabladados. Como descreve Roubine:

Os espectadores, dispendo de cadeiras giratórias, poderiam assim organizar, ainda que ao acaso, a composição do *seu* espetáculo, mais ou menos livremente (Ronconi reservando-se o poder de predeterminar e orientar essa *livre* escolha). Estaríamos, portanto, diante de um novo tipo de representação, pertencente ao campo daquilo que se poderia chamar de teatro aleatório, no sentido de que o espetáculo nunca seria o mesmo, nem para os diversos espectadores de uma sessão, nem para o mesmo espectador, de uma sessão para a outra. (ROUBINE, 1982, p. 94).

Ronconi ainda modificou essa configuração mais uma vez<sup>13</sup> antes da versão definitiva do espetáculo, colocando as cenas para serem representadas em carrinhos móveis, operados manualmente pelos atores, no meio da plateia.

O espectador, enfim, deve enfrentar uma situação inteiramente inédita. Situação essa que lhe proíbe a passividade a que o teatro à italiana o havia acostumado. [...] Ronconi determina através do seu espetáculo: antes de mais nada, a desorientação. O espaço não proporciona mais nenhuma zona especializada. Ao entrar o espectador não encontra o seu lugar marcado. [...] Em segundo

---

<sup>13</sup>Na segunda versão, os espectadores ficariam de pé e poderiam se deslocar livremente, como no teatro medieval. As cenas, ao invés de acontecerem em cima de tabladados fixos, passariam a ser representadas em carrinhos móveis que atravessariam simultaneamente a multidão.

lugar, a surpresa. O espetáculo nunca está lá onde é aguardado. Surge sempre nos lugares mais inesperados. (ROUBINE, 1982, p. 95 e 96).

A proposta de Ronconi para o desenho da cena, portanto, provoca o espectador das mais diversas formas, seja pelo uso dos carrinhos-palco, a constante competição sonora, as intervenções físicas feitas pelos atores, ou pelo dilema de ter que escolher em quais cenas prestar atenção. “E é esse aspecto lúdico, generalizado e organizado, que motiva a participação do espectador. Torna-se impossível para ele, resistir (...)” (ROUBINE, 1982, p. 96).



**Figura 8:** Cena do espetáculo Orlando Furioso, de Luca Ronconi Fonte: Arquivo Festival Dei 2 Mondi.<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup><https://lucaronconi.it/scheda/teatro/orlando-furioso> acessado em 30/04/2021 às 02:15.





**Figura 9:** Cena do espetáculo *Orlando Furioso*, de Luca Ronconi Fonte: Arquivo Festival Dei 2 Mondi.<sup>15</sup>

Na França, na mesma época, o Théâtredu Soleil ia na mesma linha de pensamento na tentativa de romper com a rigidez da estrutura italiana. O espetáculo *1789* criado no Palácio dos Esportes de Milão e dirigido por Mnouchkine, em 1971, exibe certas similaridades com *Orlando Furioso* Ronconi. Dentre elas, o caráter festivo e lúdico, através do qual uma participação mais ativa do espectador faz parte da concepção espetáculo.

A configuração das cenas tinha como objetivo “fundir o espaço do público com o espaço da cena” (MASSA, 2013, p. 2). Para tanto, criou-se cinco áreas de representação interligadas por passarelas, o público ficava em pé. O local utilizado pela encenação foi a Cartoucherie de Vincennes, uma antiga fábrica de munições desativada num subúrbio parisiense. Desse modo, o lugar não convencional escolhido por Mnouchkine remete ao mesmo tipo de galpão pleiteado por Artaud, como comenta Roubine (1982, p. 76).

Desse modo, cada espectador podia e devia "evoluir" livremente no espaço cênico durante o espetáculo, como almejava o teórico francês no texto "O Teatro da Crueldade (Primeiro Manifesto)" (livro *O Teatro e o Seu Duplo*).

---

<sup>15</sup><https://lucaronconi.it/scheda/teatro/orlando-furioso> acessado em 30/04/2021 às 02:15



**Figura 10:** Cena do espetáculo 1789, do Théâtredu Soleil Fonte: Arquivos Théâtredu Soleil.<sup>16</sup>



**Figura 11:** Cena do espetáculo “1789”, do Théâtredu Soleil Fonte: Arquivos Théâtredu Soleil.<sup>27</sup>

---

<sup>16/17</sup> <https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/notre-theatre/les-spectacles/1789-1970-223> acessado em 01/05/2021 às 02:30

O próximo passo da "explosão do espaço teatral" é a busca por novos lugares para "abrigar o espetáculo teatral" (LIMA, 2008, p. 8). Nota-se, portanto, uma necessidade de extrapolar o campo dos elementos cenográficos, indo além de uma arquitetura cênica construída para espetáculos. Surgem, portanto, mudanças arquitetônicas, teatros projetados de acordo com as especificidades estético-políticas e as experimentações cênicas classificadas como *site specific*. Nas palavras de Rodrigues:

Diante deste panorama, o teatro encontra na estrutura arquitetônica certos limitadores rumo à aproximação destas outras questões e, então, envereda para espaços muitas vezes impensados ao acontecimento do evento cênico. A migração rumo aos espaços da cidade amplia as possibilidades do teatro e corroboram com sua condição de existência. (RODRIGUES, 2008, p. 118).

Como exemplo do primeiro caso, escolho o projeto para o Teatro Oficina, sede do homônimo grupo dirigido por José Celso Martinez Corrêa (1937-), produzido pela arquiteta Lina Bo Bardi (1914-1992), cuja proposta para a arquitetura teatral busca "consonância com as concepções de espaço cênico contemporâneas" (RODRIGUES, 2008, p. 59). Edson Elito (1948-), colaborador de Lina no projeto, relata:

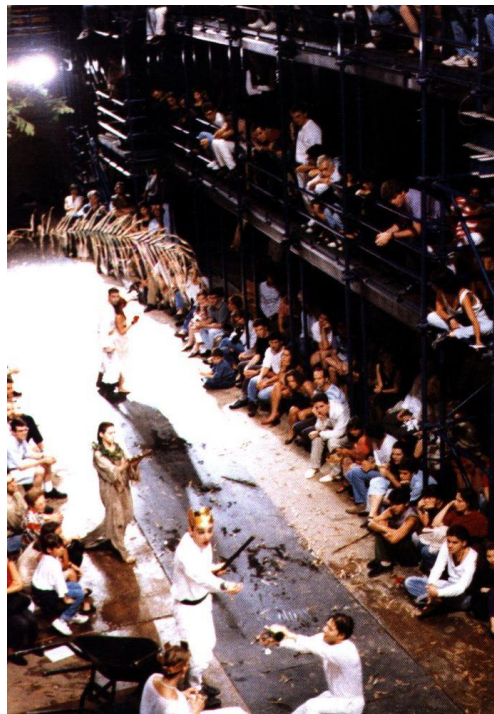
Quando iniciamos o projeto e durante toda a sua concepção, Lina e eu procuramos concretizar as propostas cênica e espacial de Zé Celso. Houve um saudável e, por vezes, complexo processo de integração de diferenças culturais e estéticas: de um lado nós arquitetos e nossa formação modernista, os conceitos de limpeza formal, pureza de elementos, *lessis more*, racionalismo construtivo, ascetismo e do outro, o teatro de Zé Celso, com o simbolismo, a iconoclastia, o barroco, a antropofagia, o sentido, a emoção e o desejo de contato físico, entre atores e plateia, o te-ato (ELITO, 1999, p. 9).

O conceito norteador do projeto era a ideia de rua, onde o contato físico é constante e a movimentação se faz necessária. A forma definitiva constitui-se um palco longitudinal, uma grande passarela, com trechos em rampa, que atravessa todo o prédio, margeado pela plateia, que se dispõe em andares de galerias construídas com tubos desmontáveis, semelhantes a andaimes.

Este espaço destinado ao público quase o obriga a sair da passividade, uma vez que para assistir a todas as cenas de espetáculo precisa de mexer, se levantar e até trocar de radicalmente de posição. Nesse sentido, a arquitetura de Bo Bardi "convida" os espectadores a participar, materializando especialmente o "desejo de contato físico" do "Te-ato" de Zé Celso.



**Figura 12:** O Teatro Oficina (Foto de Nelson Kon)<sup>17</sup>



**Figura 13:** Representação de Cena no Teatro Oficina (Foto: Arquivo Teatro Oficina)<sup>18</sup>

---

<sup>17</sup><https://www.archdaily.com.br/br/878324/classicos-da-arquitetura-teatro-oficina-lina-bo-bardi-edson-elito> acessado em 30/04/2021 às 21:20.

<sup>18</sup><https://www.archdaily.com.br/br/878324/classicos-da-arquitetura-teatro-oficina-lina-bo-bardi-edson-elito> acessado em 30/04/2021 às 21:20.

No Teatro Oficina, Lina elaborou um projeto que segue a orientação do dramaturgo Bertold Brecht, para o qual deveriam ser revelados ao público todos os recursos técnicos de que dispunha para a encenação, propondo uma estética anti ilusionista. Crédito ao sentimento brechtiniano que impregnava o pensamento de Lina, mas também ao seu profundo conhecimento das teorias do surrealista Antonin Artaud, a localização dos equipamentos de iluminação cênica, de som, de controles eletrônicos ao fundo do teatro num dos níveis de mezanino. Paralelamente, foram previstas captação e distribuição de imagens de vídeo para todo o teatro, numa busca de possibilitar ações simultâneas em diferentes lugares do espaço cênico. Tanto Artaud quanto Brecht manifestaram por diferentes meios o desejo de que o público participasse da vida representada em cena. (LIMA, 2008, p. 19).

Já como exemplo do *site specific*, temos o icônico Teatro da Vertigem. O *site specific* (espaço específico) diz respeito às intervenções cênicas em espaços naturais e urbanos, que se popularizaram nas décadas de 60 e 70. São espetáculos que exploram o que Schechner chama “espaço achado” (SCHECHNER, 1994, p. xxx), isto é, espaços que são pouco ou nada transformados para o evento teatral.

Esses espaços são necessariamente não-convencionais, ou seja, espaços não tradicionalmente destinados a eventos cênicos (edifícios teatrais), como hospitais, presídios, igrejas, dentre muitos outros. E os grupos que trabalham com *site specific* exploram as possibilidades espetaculares trazidas por esses espaços. Cria-se, assim, uma situação espacial específica, que leva em consideração as características do local, e que não podem acontecer senão ali.

A abertura do teatro a espaços não-convencionais e às vezes cotidianos “introduz uma outra variável - o imprevisto, o acaso — que abre ainda mais a obra e aprofunda o aspecto processual, tornando as relações de interdependência entre as esferas ainda maior” (RODRIGUES, 2008, p. 67).

Grupo brasileiro dirigido por Antônio Araújo é um dos mais ilustrativos referenciais na exploração do *site specific*. Por exemplo, as montagens: *Paraíso Perdido* (1992) encenada em uma igreja, *O Livro de Jó* (1995) em um hospital, *Apocalipse 1,11* (2000) em um presídio, *BR-3* (2005/2006) encenada embaixo de um viaduto e às margens do Rio Tietê.

A constituição do lugar teatral no trabalho do Vertigem não se baseia em recriar espaços, como no Cinema, mas, sim, em aproveitar os já existentes, mantendo sua carga semântica e, ao mesmo tempo, transformando-os. O espaço é “vestido” com as referências de domínio público no intuito de se revelar as relações entre a peça e o espaço, ampliando, consideravelmente, o lugar onde se estabelece a relação cena/público. (RODRIGUES, 2008, p. 76).





**Figura 14:** Cena do espetáculo Paraíso Perdido, do Teatro da Vertigem Fonte: Guilherme Bonfanti.<sup>19</sup>



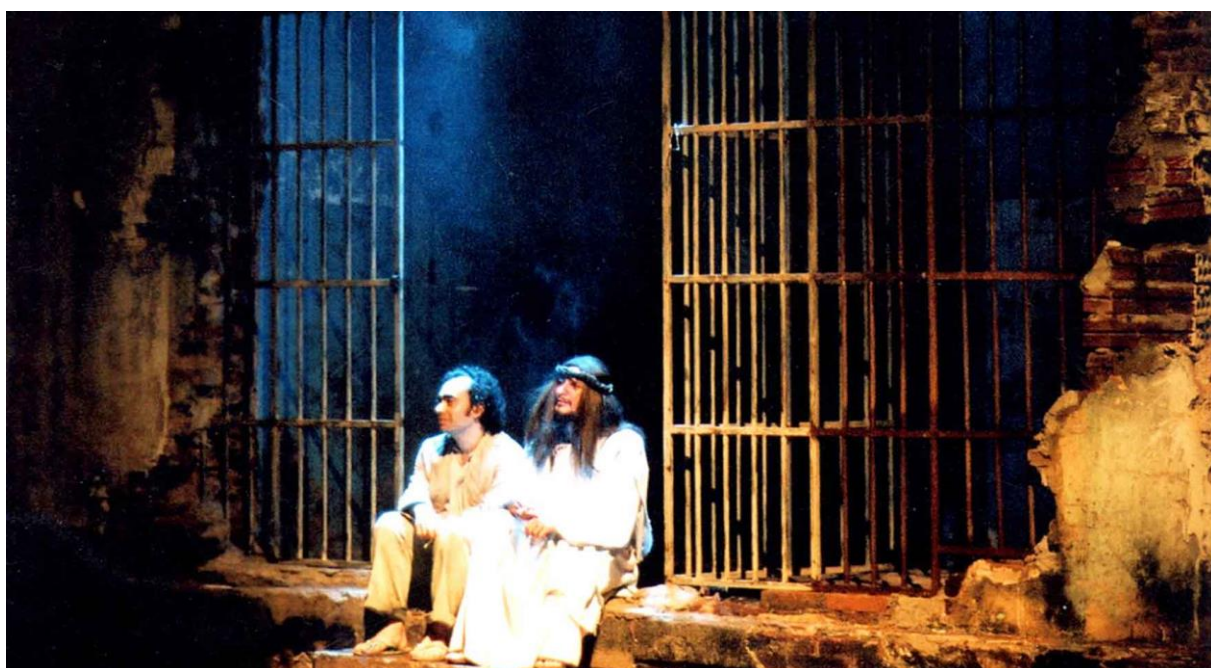
**Figura 15:** Cena do espetáculo Paraíso Perdido, do Teatro da Vertigem Fonte: Guilherme Bonfanti.<sup>20</sup>

---

<sup>19/20</sup><http://guilhermebonfanti.com.br/portfolio/o-paraiso-perdido/> acessado em 30/04/2021 às 03:20.



**Figura 16:** Cena do espetáculo O livro de Jó, do Teatro da Vertigem Fonte: Guilherme Bonfanti.<sup>21</sup>



**Figura 17:** Cena do espetáculo Apocalipse 1,11, do Teatro da Vertigem Fonte: Guilherme Bonfanti.<sup>22</sup>

<sup>21/22</sup><http://guilhermebonfanti.com.br/portfolio/o-paraiso-perdido/> consultado em 30/04/2021 às 03:20.





**Figura 18:** Cena do espetáculo BR3, do Teatro da Vertigem Fonte: Guilherme Bonfanti.<sup>23</sup>

A radicalidade com a qual o espaço cênico tradicional foi "explodido" a partir da segunda metade do século XX, com as experimentações cênicas dos artistas/grupos aqui mencionados (e muitos outros), permitiu que o teatro agora pudesse “ser feito em qualquer lugar — de preferência evitando-se aquelas construções a que se costuma dar o nome de teatros... a estrutura desse novo teatro pode variar ao infinito.” (ROUBINE, 1982, p. 103). Desse modo, com Grotowski-Gurawski, Schechner, Ronconi, Mnouchkine e tantos outros que lamento não citar, abra-se a possibilidade da arte teatral desprender-se das amarras que o teatro à italiana impunham e o espaço teatral passa a ser, ou volta a ser, uma estrutura flexível, passível de transformação e que leva em conta o processo criativo como um todo, incluindo a criação do ator.

Pensar o espaço cênico tornava-se um exercício cada vez mais complexo à medida que as novas propostas de arquitetura teatral e cenografia surgiam. Os paradigmas que norteavam a produção do espaço teatral e o arquitetônico atualizaram-se e deixava-se de pensá-los como um lugar de contemplação. Assim como Artaud, Brecht, Grotowski e outros propuseram, o espaço passa por uma reconfiguração no intuito de trabalhar de forma mais íntima e profunda a relação entre cena e público. (RODRIGUES, 2008, p. 59)

---

<sup>23</sup><http://guilhermebonfanti.com.br/portfolio/o-paraiso-perdido/> consultado em 30/04/2021 às 03:20.



## REFERÊNCIAS CITADAS

- APPIA, Adolphe. A Obra de Arte Viva. Tr. Redondo Júnior. Lisboa: Arcádia s/d.
- ARTAUD, Antonin. O teatro e seu duplo. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- ASLAN, Odette. O ator no século XX: evolução da técnica / problema da ética. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- BARBA, Eugenio. *TheaterLaboratory 13 Rzeszów*, "Tulane Drama Review", vol.9 n.3, New Orleans 1965, pp.153-165. Disponível em:  
<<http://www.odinteatretarchives.com/odinstory/j-grotowski>> Acesso em: 04 de abril de 2021.
- BONFITTO, Matteo. *O ator compositor: as ações físicas como eixo: de Stanislavski a Barba*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BROOK, Peter. *The Empty Space. A book about the Theatre: Deadly, holy, rough, immediate*. New York: First Touchstone Edition, 1996.
- CRAIG, E.G. Da arte do teatro. Lisboa: Arcádia, [1964].
- CUESTA, Jairo. SLOWIAK, James. *Jerzy Grotowski* London: Routledge. 2007.
- ELITO, Edson. *Teatro Oficina - 1980-1984*. Lisboa: Editora Blau, Instituto Lina Bo e P. M. Bardi. 1999.
- FURQUIM WERNECK LIMA, Evelyn. *Espaço e teatro: Do edifício teatral à cidade como palco*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.
- GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.
- GROTOWSKI, Jerzy. *O Teatro Laboratório de JerzyGrotowski 1959-1969*. São Paulo: Perspectiva: SESC ;Pontedera, IT: FondazionePontedera Teatro, 2007.
- GROTOWSKI, Jerzy. Resposta a Stanislávski. Trad. Ricardo Gomes. Folhetim, Rio de Janeiro, Teatro do Pequeno Gesto, n. 9, p. 6, (texto organizado por Leszek Kolankiewicz, baseado no estenograma do encontro de Grotowski com diretores e atores na Brooklyn Academy, em Nova York, 1969). 2001.
- GROTOWSKI, Jerzy. *Teatro é Encontro*. In: *GROTOWSKI, Jerzy. Em busca de um Teatro pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987c. p. 47-51.
- GUIMARÃES, Pedro. *Análise e Reflexão do Processo de Composição de Cenas e Personagens*). Brasília: [s.I.], 1 Relatório Final da Disciplina. 2015.
- HOWARD, Pamela. *O que é cenografia?*. Tradução de Carlos Szlak - São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2015.
- LEHMANN, Hans-Thies. O Teatro Pós-Dramático. Trad. Pedro Sussekind. São Paulo: Cosac e Naify, 2007.

LICHTI, Esther Sundell. Richard Schechner and the Performance Group: A study of acting technique and methodology. (Dissertation in Theatre Arts submitted to the Graduate Faculty of Texas Tech University). Disponível em: <<http://hdl.handle.net/2346/19791>> Acesso em: 3 de abril de 2021.

LIMA, Evelyn Furquim Werneck. *Espaço e teatro: Do edifício teatral à cidade como palco*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

MOTTA-LIMA, Tatiana. *LesMotsPratiqués: relação entre terminologia e prática no percurso artístico de JerzyGrotowski*. Tese de doutoramento defendida no programa de Pós-Graduação em Teatro da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. 2008.

OLINTO, Lídia. *A Precisão Psicofísica: um estudo comparativo entre os espetáculos Akropolis, O Príncipe Constante e Apocalypsis cum Figuris de JerzyGrotowski sob a ótica do binômio reprodutibilidade-espontaneidade*. / Lidia Olinto do Valle Silva. – Campinas, SP: [s.n.], 2012.

PAVIS, Patrice. *A encenação contemporânea: origens, tendências, perspectivas* / Patrice Pavis 1947, (tradução Nanci Fernandes). - São Paulo: Perspectiva, 2010.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral 1880 - 1890*. — Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1982.

ROUBINE, Jean-Jacques, 1939-1990 *Introdução às grandes teorias do teatro* / Jean-Jacques Roubine; tradução André Telles. — Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

RODRIGUES, Cristiano Cezarino. *O espaço do jogo: Espaço cênico teatro contemporâneo*. (Dissertação de Pós-Graduação, Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Minas Gerais), 2008. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/1843/RAAO-7G6JH8>> Acesso em: 5 de abril de 2021.

SOARES, Ana Cristina da Silva. *A Dimensão Política da Cenografia nas obras de Piscator, Brecht e Grotowski*, 2010. (Tese de Mestrado. Ciclo de Estudos Integrados Conducentes ao Grau de Mestre em Arquitetura - Cultura Arquitetónica da Universidade do Minho, Portugal). Disponível em: Acesso em: 5 de abril de 2021.

SCHECHNER, Richard. *Environmental Theater* / Richard Schechner. - New, expanded ed. p. cm. - (The Applause acting series). 1994.

VIRMAUX, Alain. (1978) *Artaud e o Teatro* - São Paulo: Perspectiva, 1978.