



CONSTRUÇÕES POLIFÔNICAS¹ E SUAS REVERBERAÇÕES NO CENÁRIO TEATRAL.

CONSTRUCCIONES POLIFÓNICAS Y SUS REVERBERACIONES EN EL ESCENARIO TEATRO.

POLYPHONIC CONSTRUCTIONS AND THEIR REVERBERATIONS IN THE THEATER SCENARIO.

Osmar Vanio Fernandes².
<https://orcid.org/0000-0002-4363-9491>

Resumo

O artigo tem como finalidade, estabelecer relações entre os escritos de Michel Foucault, Arnold Aronson, Andrew Filmer e Michel Corvin, utilizando esses pensamentos para amalgamar nosso pensamento quanto à construção e utilização dos espaços “cênicos” e seus desdobramentos. Navegaremos aqui na companhia dos textos *“De espaços outros”, “Olhando para o abismo”, “Acts of Assembly” e Polieri: o criador da cenografia moderna.* Buscamos compreender a partir dessas referências a noção de Espaço, Arquitetura e Teatro, e principalmente entender como essas relações imbricam umas nas outras, permitindo a criação de diálogos inteligíveis e dinâmicos entre si. Assim, fazemos a análise dos textos imprimindo aos pensamentos desses pesquisadores do espaço/cênico, nosso pensamento e considerações quanto a questões como espaço, arquitetura e as tecnologias que movimentam e dinamizam o fazer teatral.

PALAVRAS-CHAVE: Espaço; Performance; Teatralidade; Arquitetura da cena; Tecnologia.

RESUMEN.

El propósito del artículo es establecer relaciones entre los escritos de Michel Foucault, Arnold Aronson, Andrew Filmer y Michel Corvin, utilizando estos pensamientos para amalgamar nuestro pensamiento sobre la construcción y el uso de espacios “escénicos”

¹ O referido artigo surge, em função de discussões levantadas na disciplina: Estudos Avançados em Processos e Métodos da Criação Cênica, ministrada pela Professora Dra. Evelyn Furquim, na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

² Doutorando em Artes Cênicas na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), bolsista CAPES. Mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal de São João del - Rei (UFSJ). Graduado em Artes Cênicas pela Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP).

y sus consecuencias. Navegaremos aquí en compañía de los textos “Desde otros espacios”, “Mirando al abismo”, “Actos de asamblea” y Polieri: el creador de la escenografía moderna. Buscamos comprender, a partir de estos referentes, la noción de Espacio, Arquitectura y Teatro, y principalmente comprender cómo estas relaciones se superponen entre sí, permitiendo la creación de diálogos inteligibles y dinámicos entre ellas. Así, analizamos los textos, reflejando el pensamiento de estos investigadores espaciales/escénicos, nuestros pensamientos y consideraciones sobre temas como el espacio, la arquitectura y las tecnologías que mueven y dinamizan la producción teatral.

PALABRAS-CLAVE: Espacio; Actuación; Teatralidad; Arquitectura escénica; Tecnología.

ABSTRACT.

The purpose of the article is to establish relationships between the writings of Michel Foucault, Arnold Aronson, Andrew Filmer, and Michel Corvin, using these thoughts to amalgamate our thinking regarding the construction and use of “scenic” spaces and their consequences. We will navigate here in the company of the texts “From other spaces”, “Looking at the abyss”, “Acts of Assembly” and Polieri: the creator of modern scenography. We seek to understand, from these references, the notion of Space, Architecture and Theater, and mainly to understand how these relationships overlap with each other, allowing the creation of intelligible and dynamic dialogues between them. Thus, we analyze the texts, reflecting the thoughts of these space/scenic researchers, our thoughts and considerations regarding issues such as space, architecture and the technologies that move and dynamize theatrical production.

KEYWORDS: Space; Performance; Theatricality; Scene architecture; Technology.

ASSEMBLEIA E ESPAÇO PERFORMÁTICO. AÇÕES E CONSTRUÇÕES QUE COMPÕEM O FAZER TEATRAL.

Estamos na época da simultaneidade, estamos na época da justaposição, do próximo e do longínquo, do lado a lado, do disperso (Foucault *apud* Aronson, 2016, p.163).

Entender o fazer teatral e os meandros que o permeia pode ser um tanto difícil, contudo, ao buscarmos em nosso arcabouço e nas áreas da vida como a Arte, Comunicação, Arquitetura, Ciências entre outras, informações, conseguimos de alguma forma acessar certas camadas que muitas vezes nos permite tangenciar, tocar mesmo que de leve, algo que explique ou mesmo que nos traga uma definição coerente do que seria de fato o fazer teatral, suas múltiplas linguagens, para assim, questionamos, se é possível defini-lo atualmente?

Como nos afiança Arnold Aronson, citando Michel Foucault, nos encontramos em uma época em que tudo está próximo e longe ao mesmo tempo. Neste sentido, estar no interior de Minas Gerais e

poder assistir a um espetáculo de teatro apresentado em tempo real na Alemanha, França ou Itália, por exemplo, é o que torna toda essa utopia possível.

Há quarenta ou cinquenta anos, diríamos ser impossível a façanha de aproximar o perto e o longe, muito provavelmente não imaginávamos essas barreiras sendo quebradas, contudo, havia pessoas formulando pensamentos com o propósito de tornar essa ideia um ato praticável, principalmente no meio artístico. Ao estudarmos as propostas do cenógrafo/diretor teatral Jaques Polieri, como nos propõe Michael Corvin, encontraremos aí, alguém que de certa forma estava pensando à frente do seu tempo.

Michael Corvin, ao relatar em seus escritos “*Jacques Polieri: criador de uma cenografia moderna*” nos brindou com relatos que presentemente nos possibilita (re) pensar o fazer e o fruir teatral. Claro que, ao se falar de Teatro, temos muitas variáveis para analisar e várias possibilidades de construir nossa linha de raciocínio. No entanto, gostaria de propor algumas reflexões a cerca de espaços, reuniões ou assembleias e performances, assim também como a arquitetura, a partir da fala de Corvin, perpassando por Foucault, Aronson e Filmer. Estes autores, diretores e pensadores, que desenvolvem conceitos importantes quanto à questão espaço e arquitetura, entre assuntos que pensamos ser importantes.

Compreendendo que por arquitetura, podemos ampliar ainda mais nossa linha de entendimento, pois a palavra em questão pode nos sugerir várias conotações, assim com a palavra espaço. Por Arquitetura, podemos entender: “arte ou técnica de organizar e criar ambientes para abrigar os diversos tipos de atividades humanas”, contudo, como seres humanos que somos e com o poder de adequar as palavras a partir de nossas necessidades, arquitetura pode ser definida também como forma de organizar pensamentos, ações, entre outras coisas.

Para tanto, abreviamos a palavra arquitetura para: arquitetar³, resumindo, transformamos um substantivo em um verbo, cuja ação é: o ato de arquitetar, ou seja, construir para além dos espaços físicos visíveis, com isso, passamos a construir algo a partir do subjetivo. Passamos, assim, a arquitetar pensamentos como quem arquiteta, constrói espaços físicos.

Dando um salto nas informações trazidas, passamos a pensar na arquitetura da cena, que segundo Corvin (2016), pode ser entendida como cenografia, sabendo que a mesma faz apelo a outra arquitetura, a do espaço físico, espaço esse que quando performado vai nutrir-se de outras arquiteturas/espaços físicos como ruas, praças, estádios, igrejas, entre outros. Corvin vai nos informar sobre a arquitetura do movimento, a qual, podemos explicar e neste sentido exemplificando como Polieri transforma o movimento no Alpha e no Ômega de suas criações cenográficas.

³ Grifo nosso.

Ao trazer para a cena teatral a concepção do movimento, Polieri, rompe de alguma forma com algumas estéticas a muito instituídas no cenário, criando outras possibilidades para entender e fruir uma obra. É desse jeito que Polieri, vai impulsionar o meio artístico de seu tempo, propondo para a cena teatral aquilo que para muito parecia ser impossível. Polieri vai trazer o movimento para esfera não só do corpo, mas também para o cenário e para a plateia, contudo, sobre isso falaremos mais a frente.

Como homem de Teatro e sempre a frente de seu tempo, Polieri, vai, assim como outros pensadores do Teatro, revitalizar esse fazer. Muito provavelmente, poderíamos dizer que Polieri, era, como define Eugenio Barba, no livro *Além das ilhas flutuantes* (1991), um viajante da velocidade⁴. Isso por que no início do século XX, quando ainda não havia internet ou uma forma de fazer transmissões simultâneas, de uma apresentação, quando o desenvolvimento tecnológico dos eletrônicos dava seus primeiros passos, esse mago das tecnologias emergentes, realizou uma “vídeo transmissão intercontinental” “online⁵”, simultânea e interativa entre Nova York, Tóquio e Cannes⁶, projetadas em telas gigantes” (Corvin, 2016, p. 192). Polieri se valeu da tecnologia existente naqueles idos de 1983, utilizando satélites para a realização de tal feito.

Contudo, Polieri ousou mais, formulando espaços cênicos que se moviam, plateias que podiam ver simultaneamente seus espetáculos nos palcos ou em telas de vídeo espalhadas pelo espaço. Polieri arquitetou várias formas de mover a cena/plateia, e se fazer ver dentro do espaço cênico. A partir do pensar “o como fazer”, ele acabou possibilitando, aqui que muitos diriam ser impossível se realizar nas artes cênicas.

É a partir do pensar e realizar algo com as ferramentas que você possui no momento, como fez Polieri, naqueles idos dos anos de 1980, que buscamos entender o ato de arquitetar pensamentos que muitas vezes nos permite construir relações às quais tende a solidificar de forma positiva aquilo que imaginamos, buscando construir dentro dessas relações espaço que, como nos afiança Foucault (2013) “se apresenta a nós sob a forma de relações entre alocações”. E entendendo também que “alocação é definida pelas relações de vizinhança entre pontos ou elementos” (Foucault, 2013, p.114). Assim, podemos pressupor aqui uma semelhança entre pensamentos e ações, pois pensar espaço como nos informa Foucault, e encontrar neles semelhanças às quais no indicam Corvin, é de certa forma exercitar

⁴ Termo usado por Eugenio Barba para exemplificar alguns tipos de atores/atrizes.

⁵ Utilizamos essa palavra, por falta de outra que possa explicar melhor o que ele fez.

⁶ Essa façanha foi realizada por Polieri, em 1983.

não só o pensamento como ferramenta de construção, assim como confirmar a eficácia desse espaço na prática, como nos indica Corvin/Polieri.

Neste tocante, Corvin nos informa ainda que Polieri auxilia na transformação do espaço cênico, tornando-o performático, ou seja, ao fazer com que o espaço alocado para determinadas apresentações, se movesse, ele garantiria ao local uma possibilidade de performar. Como os atores que por esses espaços se moviam, buscando se relacionar com aqueles que estavam lá para vê-los, essa plateia também se movimentava, tornando recíproca essa relação. Neste espaço pensado por Polieri, no qual o movimento ganhava protagonismo, atores, plateia e cenário moviam-se de forma indistinta, ou seja, além da cena em movimento, tínhamos também a plateia se movendo, e algumas vezes, o próprio cenário tinha seu movimento, criando assim sensações outras. Tornando-se assim,

o espaço de nossa percepção primeira, o de nossos devaneios, o de nossas paixões, detém em si qualidades que são como intrínsecas; é um espaço leve, etéreo, transparente ou, então, é um espaço obscuro, caótico, saturado: é um espaço do alto, um espaço dos cima ou é, ao contrário, um espaço de baixo, um espaço da lama; é um espaço que pode ser corrente como a água viva; é um espaço que pode ser fixado, imobilizado como a pedra ou como o cristal (Foucault, 2013, p.115).

Nesse sentido, o espaço pode ser dinamizado, explodido, reconstruído, realocado, expandido e também pode se tornar um lugar de encruzilhadas, no qual segundo Foucault, cada linha dita um destino diferente e ao se encontrar no meio, ele encontra em si algo em comum e esse algo pode ser uma visão, um sentimento, um olhar diferente ou mesmo uma nova perspectiva. Portanto,

é preciso notar que o espaço que aparece hoje no horizonte de nossas inquietações, de nossa teoria, de nossos sistemas não é uma inovação; o próprio espaço tem, na experiência ocidental, uma história, e não é possível ignorar esse entrecruzamento fatal do tempo com o espaço (Foucault, 2013, P. 113).

Podemos pensar aqui em múltiplos universos, múltiplas possibilidades, nos quais as convergências dependem do sentido dos fios, que são nestes momentos de entrecruzamentos que elas se tocam, se assemelham, criando aí essas possíveis relações de sentimentos. Que como nos informa Foucault, não temos como ignorar.

A partir desse pensamento de Foucault, que exalta a relação espaço, tempo, realocamos nosso pensar para o que nos diz Filmer. Quando essa relação espaço tempo é transposta para o Teatro, local em que segundo Filmer, “o espaço reina soberano”, podendo ao mesmo tempo, encontrar-se como espaço/edifício, local de performance e mesmo lugar de assembleia, no qual o Teatro pode performar, mover-se, constituindo-se de novas experiências, como, por exemplo, a realocação da plateia para o palco ou mesmo para o urdimento, para os bastidores ou até para uma festa que tem seu início dentro do teatro. Assim, ele, o espaço,

parece apontar para longe do culto do edifício-objeto como intervenção separada do espaço cívico que o cerca” e que muitos dos projetos exibidos “ofereceram relações entrelaçadas entre grandes espaços urbanos ou paisagens e o local ou locais específicos das performances” (Weinstein *apud* Filmer, 2022. p. 327-328).

É a partir dessas performances, arquitetadas muito em função do local em que se encontram aqueles que podem ver o que está sendo feito e neste sentido pode-se pensar o espaço da rua, do mercado, da biblioteca, dos centros e salões comunitários que possibilita ao Teatro ser visto e pensado para além do edifício/objeto⁷.

Como Polieri, necessitamos ver, pensar e construir nossas referências cênicas, principalmente em função daquilo que o meio em que nos encontramos nos possibilita ter e fazer, buscar pensar o mais com menos, usar a tecnologia que nos cerca conforme o que ela pode nos oferecer, e principalmente, atuar com ela em função daquilo que queremos mostrar, sem deixar que sejamos escravizados por essa tecnologia, ou mesmo pelo espaço e sua concepção inicial. É preciso quebrar paradigmas, romper com estéticas e principalmente (re)alocar nosso olhar para pontos no espaço, nunca observados, olhados, nas não explorados em sua totalidade.

ESPAÇOS DESCENTRALIZADOS E SUA RELAÇÃO COM A ASSEMBLEIA.

A performance possui o poder transformador de gerar espacialidade (Fischer; Lichte *apud* Filmer, 2022, p.327).

Evocar uma definição de espaço no qual o Teatro deve ou pode acontecer, torna-se um tanto ambíguo, uma vez que podemos entender que para esse fazer, muitas vezes o Teatro necessita somente da presença das pessoas que veem e daqueles que fazem. Assim, muitos são os espetáculos que acontecem em lugares inusitados, lugares que em determinados momentos não haviam sido pensados para essa finalidade, como é o caso, por exemplo, da montagem do espetáculo *Hamlet Sincrético*⁸, do Grupo de Teatro Caixa-Preta⁹ da cidade de Porto Alegre no Rio Grande do Sul.

Nesta montagem, o diretor Jessé de Oliveira optou por ocupar uma ala do antigo Hospital São Pedro, que, por sua vez, era lugar no qual eram alocados aqueles (as) tidos (as) como loucos (as). Neste contexto, coadunamos com o que nos informa Fischer-Lichte (2028), que “a performance possui o poder transformador de gerar espacialidades”. Nesta seara, muitos outros diretores de teatro experimentaram

⁷ Podemos definir edifício/objeto, como aqueles espaços onde o Teatro normalmente é posto, com suas salas fechadas, repletas de regras que não podem ser quebradas, respirando ali suas tabuas sagradas.

⁸ O espetáculo estreou em 2005.

⁹ Grupo de Teatro formado por Jesse de Oliveira, no qual o objetivo principal é mostrar o protagonismo de artistas negros.

com seus grupos essa possibilidade a qual o ato performático tanto incita. Sobre o Grupo de Teatro Caixa-Preta e a montagem de Hamlet Sincrético, falaremos mais a frente.

Em São Paulo, o diretor Antônio Araújo e o Teatro da Vertigem, exploraram ao máximo esse conceito no qual a utilização do espaço cênico extrapolava a caixa cênica, Araújo e seus atores/atrizes além de diretores de Teatro como José Celso Martinez Corrêa, Gerald Thomas, Ulisses Cruz, entre outros, muito provavelmente imprimiram no cenário cultural de São Paulo e do Brasil a possível implosão do espaço cênico tradicional, operando suas criações em espaços outros, repletos de histórias e memórias, auxiliando na forma de construir e contar suas histórias a partir de espaços outros.

Assim, Araújo e os integrantes do Teatro da Vertigem, iniciaram sua trajetória com a montagem do espetáculo “*O paraíso perdido*” em 1991, espetáculo que teve sua estreia na Igreja de Santa Ifigênia em São Paulo, depois “*O livro de Jó*” em 1995, no qual ocuparam uma ala desativada do hospital Humberto Primo também em São Paulo e por fim “*Apocalypse 11*”, no ano 2000, no qual a montagem acontece no antigo presídio desativado do Hipódromo. O Teatro da Vertigem ainda trilharia caminhos mais complexos que esses espaços anteriormente propostos, como, por exemplo, montar um espetáculo no qual o palco seria o poluído Rio Tiete, na cidade de São Paulo. Ações como essas propostas por artistas como Araújo, Oliveira, entre outros diretores, cenógrafos, arquitetos, é que têm movimentado e revitalizado o fazer teatral no Brasil e em todo o mundo.

Ao se deixar inundar por possibilidades outras de construção de espaço, como nos propõe o ato e, ao performarmos esses espaços, realizamos novas sinapses de comunicação, criamos novos meios de ver e sermos vistos, abrimos campo para novos diálogos. Fazendo daquilo que em determinado momento era considerado “velho”, ser potencializado pelo simples fato de, ao deslocá-lo, mudamos o nosso olhar, nosso entendimento. Ao mudarmos a forma de olhar, conseguimos inserir ali outros discursos, potencializando novas possibilidades de diálogos e mesmo de ampliação de espaços, rompendo com velhos dogmas, para ver surgir novas possibilidades como, por exemplo, um barco ou um rio como palco, o espaço da parede como zona de atuação, como nos sugere a diretora Debora Colker, na qual a atuação possa acontecer com o auxílio de elementos tecnológicos, entre outros artifícios.

Compreendendo assim, o que nos informa Filmer, quando afirma que:

Os espaços de performance proporcionam diferentes condições de encontro, relação, aparência e participação por meio de sua localização e posição, sua articulação do espaço, os materiais de que são construídos, as formas como são gerenciados e programados, e suas histórias (Filmer, 2022, p. 324).

Nesse sentido, podemos nos apropriar de um espaço, como nos apropriamos de pensamentos, ao nos apropriarmos tanto de pensamentos quanto de espaços, possibilitamos aos mesmos, tornar-se

discutível, criando assim sua zona performática, na qual pensamento e ação, adequação de espaço e comunicação tornam-se sinônimos de diálogos possíveis. E muito provavelmente é a partir desses diálogos em locais adequados que nascem nossas relações com as assembleias, como nos informa que Filmer.

Nesse contexto, os escritos de Filmer versam sobre a questão da Pandemia de Covid 19, enfrentada pelo mundo nos anos de 2020/21/22, com consequências ainda hoje, contudo, tomamos emprestado esse pensamento para podermos falar das reuniões/assembleia como algo transformador. Reuniões essa que a pandemia de Covid 19, muito provavelmente auxiliou a disseminar, isso por que novas maneiras de produzir encontros foram pensadas.

Se num contexto geral, as reuniões/assembleias propostas de forma online, num primeiro momento eram pensadas para construir caminhos para acessar culturalmente um público neste sentido, trazemos aqui as reuniões pensada para o disseminar a cultura do Teatro. Em um dado momento, essas mesmas reuniões/assembleias, passaram a ser pensadas com o intuito de: “resgatar, salvar, protestar, conquistar, reivindicar”, direitos, necessidades, anseios” de pessoas, comunidade e grupos sistematicamente subalternizados.

Somando a todas essas questões, seja de forma remota ou presencial, o Teatro de certa forma encontra-se encabeçando movimentos como esses, no qual as praças, salas, espaços diversos ou mídias digitais são sempre tomados por apresentações, atos performáticos, shows, e várias outras atividades, muitas vezes com o intuito de mobilizar pessoas e entidades governamentais a se posicionarem em função de alguma urgência, seja ela social, ambiental, planetária de âmbito nacional ou mundial.

Em Belo Horizonte, por exemplo, tem acontecido com certa frequência um movimento no qual, encontros e diálogos são travados em função do fazer e do fruir o Teatro, cuja temática e o protagonismo são para os artistas negros, periféricos, o evento, que aqui chamaremos de reunião/assembleia, leva o nome de segundaPRETA, cunhado dessa forma, mesmo que possa parecer, estranho, acontece nas segundas-feiras, no espaço do Grupo de Espanca Teatro, situado à rua Aarão Reis nº 542 no centro da capital mineira.

Esse ato de reunião/assembleia, na qual o corpo negro se torna o contador de suas histórias, auxilia na criação de mecanismos as quais uma correção de rota muitas vezes é feita. Isso por que, como nos afiança Filmer; “os corpos não apenas reúnem e reivindicam seu direito de aparecer, mas, também, segundo Butler, se mantêm e dão visibilidade às formas sociais que buscam de maneira mais geral” (FILMER, 2022, p. 335). Essas ações de correções de rota, só se tornam possíveis e ocorrem pelo simples fato de que o Teatro,

é a única arte da representação que usa o próprio objeto a ser representado como significante. Em outras palavras, sobre o palco, uma mesa é representada por uma mesa; uma pessoa representada por uma pessoa e o espaço de um quarto representado pelo espaço de um palco (Aronson, 2016, p. 154).

E são normalmente nesses espaços de reunião/assembleia que a comunicação se faz, reivindicando principalmente a ampliação de vozes que durante muito tempo foram e, estão sendo reprimidas. Neste tocante, podemos coadunar como a afirmação de Aronson (2016) “olhar para o palco é olhar para um mundo de mistérios, mas também, eu acredito em um mundo de terror”. Contudo, não podemos descartar a afirmativa trazida pelo mesmo Aronson nos explicando que:

existe, é claro, formas de teatro onde a fronteira é propositalmente rompida, em que os espectadores são convidados para o palco ou que os performers invadem a plateia. (Aronson, 2016, p.160).

É neste deslocamento de olhar, de postura, de forma de pensar que o Teatro se faz e é também a partir deste deslocamento, deste romper de fronteiras as quais Aronson nos reporta, que pensamos se amalgamar essas reuniões/assembleias como as realizadas pela segundaPRETA. Reuniões/assembleias nas quais podemos perceber a expansão do espaço cênico, sua mobilidade e principalmente seu momento performático, isso porque, as ações propostas e o espaço, assim como o público, “traz para o teatro outros mecanismos de percepção possível e necessidades emocionais” (Aronson, 2016, p.165). Emoções essas que durante muitos anos encontravam reprimidas.

Portanto, podemos pensar os espaços físicos e performáticos do Teatro para além de suas paredes, janelas, telhados, sacadas, entre outros. Esse espaço pode e deve ser pensado em função dos corpos que nele se apresenta, nas formas e histórias que buscam serem contadas, em seus espaços expandidos e em função daqueles a quem a história constrói significados outros.

Que saibamos abrir espaços etéreos, que possam ser transformados em um campo fértil para reconstrução/construção de histórias, fábulas, contos, dramas de vida e morte, espaços nos quais as histórias passam ter importância.

CORPO, ESPAÇO E RELAÇÕES: DIÁLOGOS POSSÍVEIS ENTRE A ARTE E A NATUREZA.

O teatro é como um personagem quixotesco (Aronson, 2016, p. 157).

Muitas são as ações pensadas e executadas por artistas no intuito de estabelecer uma comunicação direta com aqueles para quem estão falando, como exemplifica muito bem Aronson, reverberando os preceitos de Foucault, quando esse afirma que “a época atual seria talvez de preferência a época do espaço. Estamos na época da simultaneidade, estamos na época da justaposição, do próximo e do longínquo, do lado a lado distante, do disperso, perto” (Foucault *apud* Aronson, 2022, p.164).

E é nesse estado de compreensão do perto/longe, do conectado/desconectado, das muitas simultaneidades não só no campo artístico, mas em toda vida, que acredito de fato estarmos consolidando nossa entrada e permanência no processo de entendimento de contemporaneidade de nossa época, ou seria do Antropoceno¹⁰? Neste sentido, olhando para o Teatro como uma potente e dinâmica forma de estruturar relações, entendendo com isso, seus mecanismos de construção, feitiço e aprimoramento, vendo nas ferramentas por esse teatro trabalhado, o avanço do conhecimento, e a dinâmica no uso das tecnologias por ele aperfeiçoado. Ferramentas essas que apontamos, por exemplo, como a performance, que se enreda nesse espaço e cria condições para progredir com diálogos que até certo momento de nossas vidas seriam impossíveis de fazermos, questões sociais, políticas e humanitária que em muitos momentos deixávamos de questionar. Assim, Filmer nos afiança que a performance é:

dinâmica, e os espaços de performance também são dinâmicos. São lugares de encontro, aparência, imaginação e resistência. E eles são um meio necessário pelo qual continuamos a descobrir como viver juntos em nosso mundo animado, mas fraturado e danificado (Filmer, 2022, p. 342).

Percebemos que são nessas fraturas que muitas vezes dialogamos, muito provavelmente porque, são nesses lugares que nossas dores muitas vezes se cruzam, criam relações de entendimento. Na dor performamos encontros que estabilizam as fraturas advindas de encontros anteriores e são nesses atos performáticos, propostos em espaços nos quais exista uma proximidade com o público, no qual os olhares se cruzam, rompendo linhas tênues de relações tão díspares que o ato de assembleia se instaura, modificando-o e dando a ele, novas conotações como, por exemplo, espaço de reivindicação, de socialização, de vivência, de troca, de construção de conhecimento, de relação de respeito e construção de espaços outros.

Assim, o espaço que o Teatro contemporâneo reivindica é aquele tocado de sensibilidade, de afeto, espaço que pode ser representado como espaços de troca, como nos afiança Filmer ao trazer referências do espaço físico utilizado pela bailarina e coreógrafa Anna Halprin pelo,

famoso deck de dança da coreógrafa Anna Halprin - co-projetado por seu marido paisagista Lawrence Halprin nos terrenos de sua casa na Califórnia na década de 1950 - serve como o que Adrian Heathfield chama de “arquitetura fantasma” (Filmer, 2022, p. 339).

Nesse deck, as relações construídas muito provavelmente vão além da relação espaço e forma, ao olharmos para a sua concepção, notamos o carinho e o respeito com que o mesmo é posto ali. Esse deck, no qual são realizados ensaios e apresentações de dança, foi projetado segundo Filmer, para que

¹⁰ Trata-se de uma nova época geológica moldada pela humanidade e que está em andamento. Assim é definido o conceito de Antropoceno pelos cientistas.

tanto o artista quanto o expectador pudesse sentir a natureza que o envolve, abrindo assim uma conexão com algo que o pudesse levá-lo para além do sentido visual, é como se a pessoa que o projetou quisesse nos dizer “olhe para dentro de si e verá tudo que necessita ver para compreender o que se encontra fora”.

Nesse espaço em questão, o ambiente que envolve seu entorno, forma uma arquitetura que compõe e dialoga com o todo. Estruturando o conceito contemporâneo de não lugar pensado por Foucault, e amplamente debatido por outros pensadores. Nesse sentido,

a forma não retangular do deck de dança força uma reorientação completa no dançarino. Os pontos de referência habituais se foram e, no lugar de um espaço cúbico todo confinado por ângulos retos com frente, costas, laterais e topo – uma caixa dentro da qual se mover – o espaço explode e se torna móvel. O movimento num espaço em movimento, descobri, é diferente do movimento dentro de um cubo estático (Filmer, 2022, p. 340).

Ou seja, ao ampliarmos nosso olhar para além desse espaço não cubico, em relação direta com o outro, nos possibilita romper com dogmas, construções e sentidos já postos. Filmer vai nos informar ainda que:

O deck de dança de Halprin e o Maynard Abercych catalisam agenciamentos de ação recíproca humana e não humana e oferecem modelos diferentes, mas alinhados, de espaço de performance em que a performance ocorre em e através de espaços vivos em movimento (Filmer, 2022, p. 340).

Entendendo como espaço vivo, aquele em que todas as formas de vida se respeitam, assim, ao adentrar a natureza, que compõe o espaço do deck de dança da bailarina e coreógrafa Anna Halprin, notamos que o mesmo é alocado e envolvido pela natureza, a construção deste espaço segue regras nas quais toda vida importa, toda vida presente faz parte do ato de performance, quando esse encontra-se em movimento.

Assim, natureza e homem/mulher/criança/ser humano, quando se encontram nesse espaço, conseguem coexistir e essa coexistência é pensada também para além desse lugar, no qual o deck de dança é só um primeiro motivo.

ARQUITETURA CÊNICO TEATRAL. A QUÍMICA ENTRE O ESPAÇO E O TEATRO.

Os espaços não precisam ter sido projetados por um arquiteto; eles podem ter sido criados por cenógrafos, artistas ou pelas próprias comunidades. Eles podem ser o resultado de um planejamento cuidadoso ou de uma ação repentina e urgente (Filmer, 2022, p.341).

Durante todo esse escrito, temos falado de espaço, buscando relacioná-lo as questões cênicas, assim, adentramos novamente nessa seara, com o intuito de estabelecer conexões outras, ou seja, buscaremos agora relacioná-lo ao que nos sugere Filmer (2022, p. 341) ao questionar: “O que o seu espaço faz; como funciona?”.

Entendemos hoje que o espaço cênico vem sendo descentralizado, isso é, muitos são os artistas que buscam relacionar suas obras a um diálogo que está para além da sala preta, dá muito utilizada caixa cênica. Não devemos entender com isso que seja necessário “jogar fora a criança com a água do banho”, que devemos com isso extinguir a caixa cênica e só fazer Teatro em locais alternativos, longe disso. Essa relação com “espaços outros” como nos afirma Foucault, permite que (de)sacralizemos nosso olhar, possibilitando assim, construir relações que de certa forma nos desvincule do que Aronson nos tem afirmado sobre como somos e nos formamos.

O que vemos e como o vemos, é modelado pela nossa cultura. Então, como reconhecemos nosso mundo quando o vemos sobre o palco? O mundo refletido no palco no início do século XX parecia muito distinto daquele da metade do século XIX e diferente do que parecia ser no final do século XX. Eu posso dizer com certeza que daqui a cem anos, ainda vamos ver novos mundos. (Aronson, 2016, p.161- 162).

Partindo dessa relação espaço/arquitetura/cênica, construímos ao longo de muitos anos uma alquimia relacionada ao fazer e ao mostrar. Se em determinado momento de nossa vida, o ir ao Teatro era um acontecimento social, no qual o ser visto naquele espaço era o mais importante, hoje nos perguntamos: “Como criar espaço para a aparição de indivíduos e/ou comunidades? Como negociar as diferenças sociais e culturais?” (Filmer, 2022, p.341). E essa negociação tem tornado o espaço cênico cada vez mais discutível. Acredito que nunca se falou tanto em espaço cênico e sua função, desde o início do século XXI. É como se, “ao olhar para esse abismo” (Foucault *apud* Aronson, 2016, p.157), que é o palco de teatro repleto de palavras, formas, verso, imagens, cores e percebermos que todas essas coisas nos olhassem de volta, lançando em nosso íntimo questionamentos ainda mais profundos.

Questionamentos esses aos quais ainda não temos uma resposta, contudo, são essas inquietações levantadas, que faz com que nos movamos nesse grande poço de areia movediça, que em alguns momentos nos engole e que em outros nos regurgita, para de novo nos engolir, até que consigamos nesse movimento cíclico, formular respostas satisfatórias, e só assim sairmos desse ponto, para cairmos em outro e assim iniciar novamente nosso exercício de construção de conhecimento, uma vez que somos aquilo que vemos, ouvimos e tocamos. Assim, é necessário que, como nos sugere Filmer (2022, p.161), consigamos reparar (ver, enxergar) a luz, não só “aquilo que ela ilumina”.

Ao lançarmos nosso olhar para aquilo que é feito pensado para além da caixa cênica, e seja esse além aquilo que se encontra contido dentro desse espaço como, por exemplo, atores e monitores de vídeo atuando juntas, projeções feitas em espaços e locais simultaneamente, nos quais muitas vezes não sabemos se o ator se encontra no palco ou se ele é trazido ao palco pelo recurso tecnológico. Tudo isso

nos dá o sentido e o entendimento para o que chamamos de descentralização, coadunando com tudo isso, a possível química de relacionamento que pensamos existir entre teatro/vídeo/espço.

Muito provavelmente poderíamos aqui evocar a ideia de espelho levantada por Foucault, ou mesmo suas ideias de heterotópias¹¹ pensadas para os muitos lugares ou espaços possíveis e sua relação como o humano. Neste tocante, trazemos para de discussão a montagem do espetáculo *Hamlet Sincrético* do já citado Grupo de Teatro Caixa- Preta.

Ao propor um diálogo com o texto de Shakespeare, o diretor Jessé de Oliveira rompe com os limites tênues entre espaço, linha e tempo, para (re)compor de forma onírica uma relação com algo que muitos julgam ou julgavam esgarçada pelo tempo e por muito já ter sido feita, ter sido falado. Existem pessoas que afirmam não haver mais nada que extrair dos textos de Willian Shakespeare, contudo, o diretor de Teatro Jessé de Oliveira nos mostra o contrário.

Oliveira opta por mostrar sua visão de Hamlet, num espaço ressignificado, ou seja, ao levar sua visão de Hamlet para um antigo hospital psiquiátrico abandonado, ocupando corredores e salas repletas de memórias outras, nas quais essas memórias acabam imbricando nas memórias do bardo¹² inglês, ou seja, o Hamlet pensado por Oliveira rompe o véu tênue que o liga ao Hamlet de Shakespeare, para comunicar-se com os ocupantes do espaço pensado em pleno século XXI.

A adequação do texto ao espaço e ao momento demonstra o quanto essa descentralização do texto/espço tem auxiliado no entendimento de que como os afiança Foucault (2013, p.116) “não existe uma só cultura no mundo que não constitua heterotopias”, neste sentido, Oliveira extrapola, ou seja, vai além do que Foucault propõe como heterotopia, ao trazer para as cenas de Hamlet, elementos da cultura afro-brasileira, ou seja, toda uma relação de sincretismo, alegria e mestiçagem vai compor a existência e questionamento de Hamlet.

Se para Shakespeare, o dilema de Hamlet estava contido na questão “ser ou não ser...” para Oliveira, essa questão vem repleta de signos novos, uma vez que seu Hamlet além do sincretismo, tem a doce essência e sabor de se saber negro, retinto, banhado em samba, alimentado por funk e o beijado pelos Orixás de todas as matizes. Nesse Hamlet, seu dilema é se questionar: “ser ou não ser **NEGRO**, eis a questão”.

¹¹ Terno utilizado por Foucault, e se relaciona ao terno “espço”, nos fazendo entender que essa palavra pode ter vários significados.

¹² Expressão utilizada pelo diretor de Teatro Jessé Oliveira, quando se refere ao dramaturgo inglês, Willian Shakespeare.

Como pano de fundo, alimentando a história, segue as ações propostas por Shakespeare, ações como: traição, assassinato, luta pelo poder e tudo mais que somente Shakespeare poderia elencar tão bem na feitura de um texto.

Assim, retornamos a um questionamento feito por Filmer “O que o seu espaço faz; como funciona?” Em *Hamlet Sincrético*, o espaço pensado e usado por Oliveira, dialoga muito próximo com o espectador. Aqueles que estão ali para fruir veem de muito perto o olho do ator, é como se o abismo ressaltado por Foucault, estivesse clamando para ser olhado de volta. Nesse sentido, ator e espectador se tornam cúmplices não só de uma história trágica, mas também de uma relação de amor, ódio, sexo, mestiçagem e alquimia a qual só o palco nos proporciona.

Essa aproximação com o público proposto por Oliveira na montagem de *Hamlet Sincrético* faz com que “se um ator me encara, eu também me torno um ator sobre o singular e frequentemente ficcional mundo do palco” (Aronson, 2016, p. 156), a isso, se propõe as reflexões levantadas anteriormente.

Ao trazer para perto o espectador, lançando sobre ele um profundo olhar, Oliveira o convida a vivenciar de dentro as angústias e os dramas vividos por Hamlet. E nesse tocante, Oliveira conseguiu algo que nos é muito particular, ao trazer para o Brasil uma história que como muitos de seus habitantes, tiveram que cruzar o Atlântico, transposição essa, realizada por muitos, contra sua vontade, mas que assim como o texto do bardo inglês, esses homens e mulheres, curvaram-se a essa imposição, mantendo em seu âmago, as tradições que consigo trouxeram, nessa tradução/transposição.

Oliveira não reconstitui o caminho Brasil/África, o que ele faz, no entanto, é amalgamar essas relações e costurá-las montando assim uma colcha de retalhos na qual Shakespeare, Candomblé, Pentecostalismo, Samba, Funk e Loucura, se relacionem de forma harmônica, tendo como pano de fundo os espaços ocupados por loucos, degenerados existentes nas sombras das paredes e tetos de um hospital psiquiátrico.

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES.

“o intuito da representação [...], desde a sua origem até hoje, sempre foi o de exibir um espelho da natureza” (Shakespeare *apud* Aronson, 2016, p.157).

Ao pensar esse escrito, tangenciando tanta informação e tendo que elencar aquilo que mais me tocou, fico imaginando como seria o exercício desses quatro pensadores se pudermos reuni-los para um colóquio, no qual o assunto principal seria: espaço, tecnologia, teatro, arquitetura e suas possíveis reverberações no universo teatral, num futuro próximo.

Claro, podemos fazer aqui muitas conjecturas, contudo, em qual delas nos apoiariamos? Como tomar como “verdade” somente um ponto de vista, neste sentido fica uma dúvida, temos mesmo que

fazer uma escolha, ou podemos e talvez devêssemos mesmo nos apoiar em todos os dizeres, todos os escritos. De minha parte confesso que dialogar com esses pensadores sem me deixar envolver, sem me sentir tocado por suas falas, foi um tanto difícil. Acredito que ao buscarmos relações e ao nos deixarmos tocar por aquilo que outras pessoas fazem ou dizem, auxiliam muito em nossa trajetória.

Assim, a imagem do espelho trazida por Foucault, é muito significativa, pois, nos mostra não só o que vemos e pensamos, mas também aquilo que abandonamos e que de alguma forma ficou armazenada em algum HD, esquecido em nosso cérebro. Pensar o espaço e todas as suas propriedades como: o não lugar; local de heterotopia; local de dessacralização, descentralização, local de assembleia, de ação e principalmente de partilha, de comunhão, muito provavelmente auxilia a ampliação de nossa visão como um todo.

Ao olharmos e entendermos a que um determinado espaço esta se referindo, potencializa em nós a construção de relações mais humanas, duradouras e principalmente mais estáveis. Como nos afiança Filmer ao dizer que “às energias inquietantes de manifestações e assembleias públicas, além de nos levar a pensar sobre as interconexões e interdependências entre o humano e o mais-que-humano” (Filmer, 2022, p.325).

Nesse sentido, o ato de pensar, nos leva a ver (olhar) e vendo conseguimos analisar, para assim formularmos respostas plausíveis para ações corretas em relação ao outro e o mundo que o cerca, sabendo que seu universo imbrica diretamente no meu. Não existe o “eu” no mundo, existe o “nós” como um todo e esse todo, está rodeado de espaços outros que de certa forma devem ser respeitados.

BIBLIOGRAFIA.

ARONSON, Arnold. Olhando para o abismo. **O Percevejo**, Rio de Janeiro, 2016, p. 149-171. Disponível em: [OLHANDO PARA O ABISMO Arnold Aronson.pdf](#) > Acesso em 09/01/2024.

BARBA, Eugenio. **Além das ilhas flutuantes**. Campinas: Hucitec, 1991.

CORVIN, Michel. Jacques Polieri: criador de uma cenografia moderna. **O Percevejo**, Rio de Janeiro, 2016, p. 172-196. Disponível em: [JACQUES POLIERI_CRIADOR DE UMA CENOGRRAFIA MODERNA - MICHEL CORVIN.pdf](#) > Acesso em: 10/01/2024.

FILMER, Andrew. “Acts of Assembly”: exibindo espaço de performance na quadrienal de Praga de 2023. **A arquitetura, as práticas artísticas e o patrimônio cultural** • Reflexões contemporâneas, da teoria à prática. Rio de Janeiro, 2022, p. 323-345. Disponível em: [FILMER_ACTS OF ASSEMBLY EXHIBITING PERFORMANCE SPACE.pdf](#) > Acesso em: 07/01/2024.

FOUCAULT, Michel. De espaços outros. **Estudos avançados**, São Paulo, 2013, p. 113-122. Disponível em: [DE ESPAÇOS OUTROS.pdf](#) > Acesso em: 02/01/2024.

MORIYAMA, Victor. O que é o Antropoceno e por que esta teoria científica responsabiliza a humanidade? **National Geographic**. Publicado em: 16/01/2023 Disponível em: <https://www.nationalgeographicbrasil.com/historia/2023/01/o-que-e-o-antropoceno-e-por-que-esta-teoria-cientifica-responsabiliza-a-humanidade>> Acesso em: 18/01/2024.

OLIVEIRA, Jessé; LOPES, Vera. **Hamlet Sincrético**: em busca de um teatro negro. Porto Alegre: Caixa Preta, 2019.