

KOSOVSKI, Lidia. **O Cênico e o arquitetônico**. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro/UNIRIO. UNIRIO; Professora Dra. Associada. Cenógrafa.

RESUMO

Ao refletir sobre questões que envolvem a cena contemporânea, seus espaços, continentes, geografias e representações visuais, pretende-se privilegiar um debate sobre os limites e alcances do campo cenográfico na atualidade, a partir de aspectos do que poderia ser denominado um programa de arquitetura teatral contemporânea. As variações para o que é entendido como “dispositivo cênico” ou “dispositivo cenográfico” se impõe sobre a sua vertente arquitetônica clássica e seus pressupostos construtivos e projetuais. Aqui realçamos o pensamento de Peter Brook quando, ao observar a tradição arquitetônica clássica arruinada de um teatro abandonado, extrai parâmetros que auxiliam a investigação que funde tradição e contemporaneidade.

Palavras-chave : cenografia-dispositivo cenográfico-arquitetura

Reflecting on issues that involve the contemporary scene, its spaces, continents, geographies and visual representations, it is intended to privilege a discussion about the limits and scope of the scenographic field today, as well as some aspects of what it could be called as a contemporary theatrical architecture program. The variations of what it is understood as "scenic device" or "scenographic device" imposes itself on its classic architectural aspect and its constructive and projective premises. Here emphasize the thought of Peter Brook when, observing the ruined classical architectural tradition of an abandoned theater, extracts parameters that help research that fuses tradition and Contemporaneity.

Key words: scenographic scenography-device-architecture

Esta comunicação faz parte da pesquisa que desenvolvo sobre o campo dos estudos cenográficos contemporâneos. Neste breve trabalho apontamos para alguns parâmetros de balizamento do valor que a espacialidade teatral tem para a cena.

Se a conhecida “caixa de magias à italiana”, forjada pelas tradições do Teatro clássico europeu valorizou o ilusionismo visual como suporte fundamental do texto dramático, hoje nos deparamos com diversos parâmetros estéticos de realização cênica que prescindem de qualquer sistema ou lógica viso-espacial pré-determinados. Em grande parte o ator contemporâneo, ao ocupar significativamente o centro de referências da criação teatral, leva o espetáculo a girar ao seu redor, em dramaturgias diretamente sintonizadas com o seu movimento e expressão. Dramaturgias que se impõem frontalmente às textuais e suas determinações. Além disso, a vertente de criação teatral baseada nos processos coletivos, tencionam as ferramentas de elaboração da cena, não só reduzindo o laboratório solitário do autor, bem como a hegemonia do encenador e sua equipe, da qual o cenógrafo e seus conhecimentos especializados faziam parte — como forma de saber e naturalmente de poder. Destaque-se também a conquista da liberdade para a performance teatral a partir de seus deslocamentos físicos por cantos e recantos do planeta que a imaginação nunca poderia cogitar, e que fizeram dos teatros construídos apenas um lugar a mais para a apresentação cênica, entre tantos.

E o que está sendo observado e refletido sobre a liberdade adquirida no campo cenográfico? O que representa a ampliação do raio de ação teatral através da informalização dos espaços cênicos, poética e politicamente? Para avançar em tais respostas, acreditamos ser frutífero ampliar a cartografia de soluções cenográficas e espacialidades da cena contemporânea, dos *dispositivos cênicos* da atualidade. O *dispositivo cênico* visto não só em seu caráter cenográfico mas, como componente ambiental da cena e instrumento de condicionamento do processo dos atores, como propõe André Carreira (2013).

O *dispositivo cênico* seria portanto um conceito amplo que inclui a diversidade de soluções resultantes das fortes tensões instaladas entre a tradição cenográfica arquitetônica clássica e a sua desconstrução contemporânea, dentro da qual a condição arquitetônica e a condição cênica podem combinar-se de infinitos modos. Para tal, neste ensaio, dou continuidade a uma reflexão sobre aspectos do valor da condição arquitetônica teatral e uma visão da herança que nos lega.

Nesta perspectiva, pensemos em ruínas, em um edifício que atravessou um longo percurso, desde 1876, quando foi inaugurado, até chegar à decadência das ruínas de um incêndio, como Peter Brook encontrou em 1974 e sobre as quais se assentou, o Teatro *Le Bouffe Du Nord*, em Paris. Da lucidez visionária de Brook, destacamos algumas considerações sobre as qualidades inerentes ao espaço do teatro arruinado:

O que é um bom espaço? Em primeiro lugar, não deve ser frio. Les Bouffes du Nord é caloroso, pela presença de suas paredes que ainda conservam as rugas e cicatrizes de tudo o que nele aconteceu ao longo de mais de um século de avatares.(....)

Um bom espaço não pode ser neutro, a impessoalidade é estéril (...) O Bouffés tem a magia e a poesia de uma ruína e qualquer um que permita ser invadido pela atmosfera de uma ruína sabe muito bem até que ponto a imaginação se deixa voar. (....)

Um bom espaço é íntimo: é uma sala onde os espectadores estão com os atores e os vem próximos, expandindo o que há de verdadeiro na atuação e revelando implacavelmente o falso. Mas sem dúvida um bom espaço é mais do que isso, atua como um desafio, incitando os atores irem além de si mesmos, muito além de um naturalismo cinematográfico. Les Bouffes é íntimo e épico.

Les Bouffes é um espaço camaleônico. Se desejarmos, pode ser um templo para os tibetanos realizarem cerimônias ou para que os sufis realizem seus rituais. Isso se dá mais do que pelo seu ambiente romântico. Se aqui há lugares rituais, é pela exatidão rigorosamente matemática das suas proporções. (BROOK.P. apud TODD, A. & LECAT, J.: 2003, p.25)

Para a condição de um artista da vanguarda do século XX, Brook encontra nos espaços bem proporcionados, marcados profundamente pelo tempo, a harmonia adequada à ritualística exigida pela prática teatral. Sobre a presença da *harmonia* como qualidade apoiada sobre a *proporção*, temos o fator da *unidade* como uma das fortes características do teatro Moderno e, nesse aspecto podemos levar em conta uma breve consideração sobre a cenografia, feita por ARONSON (2005, p.13) em sua tentativa de identificar alguns estatutos do Teatro moderno versus a dita pós-modernidade, o que nos auxilia nesta reflexão:

A cenografia moderna caracteriza-se pela presença de uma forte imagem de representação metafórica ou de uma série de imagens[...] Havia um atributo singular, a unidade, ou mesmo um aspecto monolítico dessas imagens, aos quais Adolphe Appia nomeou como “unidade orgânica”. [...] Mas a “unidade orgânica” de Appia parece impossível se estabelecer no mundo pós-moderno. Uma espécie de olhar *panhistórico* e *pluriestilístico* agora domina a cenografia; o mundo é visto

como uma multiplicidade de elementos em disputa interna, às vezes incongruentes e o palco passou a representar essa visão.¹

Em acordo com o olhar de Aronson, deparamo-nos com a exaltação Brookiana ao *Bouffe Du Nord*, onde se percebe a importância da referida “unidade orgânica” garantida pelos princípios estéticos clássicos, inerentes à solução do edifício teatral que tanto o motiva. E me pergunto, com sinceridade e sem provocação: onde colocar a paz harmônica, típica da utopia moderna no contexto de tensões da contemporaneidade do século XXI? A instabilidade contemporânea teria como absorver ou recriar espaços harmônicos e pacíficos, próprios de uma certa condição humana, como resposta à atmosfera de violência e insegurança do nosso entorno? Interessa à arte operar nesta direção, como uma espécie de ecologia frente às experiências traumáticas que o desequilíbrio das grandes cidades e a tensão informacional tem nos proporcionados, ou só o *divertissement* toma para si a tarefa, não como ecologia, mas como terapêutica anestésica? O palco espelha ou o palco responde aos fatos? O palco como expressão imediata da vida como ela é ou deveria voltar a ser uma resposta táctica poética à alguma realidade que maltrata a nossa humanidade? O teatro pode recuperar a amorosidade sagrada que sempre o sustentou?

Note-se também que, a partir da fala de Brook, do interior deste teatro, privado, fechado, emerge o *genius loci ou espírito do lugar* (NORBERT-SCHULZ). O Diretor, ao tratar da ruína da sua própria tradição, transforma-a em sacralidade como numa volta ao próprio lar. O conceito de ‘habitar’ poético de Heidegger foi base para NORBERT_SCHULZ definir *lugar* e propor uma visão contemporânea do *genius loci* romano, observando que o Homem *habita* quando pode se orientar e se identificar com um ambiente, ou quando experimenta o ambiente como significativo. *Habitar* para Heidegger refere-se, em última instância, à recuperação da palavra poética, da palavra poética como sentido da vida. A visão contemporânea de *genius loci* configura-se pela percepção da personalidade ou caráter de um lugar através da possibilidade de relacionar-se com a poesia que dele se pode extrair, reconhecendo-lhe um espírito que, para Brook, deve necessariamente colaborar com a cena.

A opção pelo *Bouffe du Nord* foi uma opção de mergulho profundo na memória da experiência teatral inscrita nas ruínas de suas paredes. Brook se magnetiza exatamente pelo fato arquitetônico de um programa teatral destruído e que foi projetado segundo leis, cânones e protocolos por ele mesmo rompidos, como artista moderno. Seria esse fascínio uma metáfora ou um paradoxo?

Brook ao procurar a sua sede, a sua casa de criação e concentração, não evoca o que está no “fora” dos muros teatrais, *outdoors*, como Ariane Mnouchkine na *Cartoucherie*. Ele exalta, justamente, sua própria tradição teatral, poetizada como esquecimento e abandono próprios desta civilização que tudo consome. O Diretor parece dissecar tal destino como um dado do próprio sentido da vida e infere-lhe através da sua contemporaneidade uma outra etapa de vitalidade. Renovada e amorosa, revela-se nesta decisão o caráter mais elevado, quase místico daquele lugar, justamente por ter sido capaz de atravessar o tempo. Brook reconhece valores nobres na sacralidade de um interior arquitetônico teatral antigo, como “calor, magia,

¹ Tradução nossa.

poesia, personalidade sem neutralidade, personalidade camaleônica _ um desafio para os atores.

Já o ator Oshio Oida também comenta a infelicidade para a cena teatral , da insistência na neutralidade de uma caixa preta afirmando que, *Em um espaço negro não ha como se sentir feliz.* (apud TODD, A. & LECAT, J., p.28).

Destacam-se no discurso de Brook a forte crítica à pretensa neutralidade espacial e a falta de intimidade entre atores e a sua plateia que encontramos com muita frequência na arquitetura dos teatros atuais.

O elogio ao “caráter” do lugar como colaborador da cena em oposição à neutralidade negra da “câmara escura” ou o *black-box* vai de encontro ao teatro contemporâneo que, por outras razões, vai buscar, através de um tipo de nomadismo recente, na exterioridade, a renovação de sua potencia pela força do lugar e do espaço , além da sua sociabilidade e outros fatores fundamentais, é claro.

E Brook constrói sua linha de fuga como uma espiral que aponta para sua própria historia sem nada eliminar, juntando a tradição com a própria ruptura num platô poético.

As qualidades que Brook releva, de modo geral, são muitas vezes parcialmente ou plenamente encontradas em espaços não especializados, em lugares, recantos, buracos da cidade que revelam seu “caráter”, acima de tudo. Seja caloroso, ou violento, íntimo e próximo , desafiador, mas sobretudo com personalidade própria.

Considero que já ha algum tempo estamos assumindo o pensamento do programa de arquitetura teatral contemporâneo não apenas como consagração e dominio da flexibilidade entre palco e plateia e abandonando sua **fixidez** mas, há muito o que descondicinar-se da neutralidade moderna, como um lugar “ponto zero” ou como ideal heterotópico.

Brook sugere o colorido camaleônico em lugar do vazio da “câmara negra”.

Na forte vertente atual que busca nas características do espaço cênico um desafio para o ator , para ir “alem de si”, sobretudo quando enfrenta-se com a dura realidade de mergulhar na memoria dos interiores de hospitais e presídios abandonados ou no lixo poluído do Tietê encontrados nas propostas radicais feitas pelo Teatro de Vertigem. Ou quando incorporam-se à cena, elementos que desafiam abertamente o treinamento físico do ator, como o fabuloso salto que Puck (Jansr Barreto) dava do alto do telhado da casa de Bezansone Lage, dentro da piscina do pátio interno do Parque Lage no Rio de Janeiro, onde se desenrolava a ação da *Tempestade* de Shakespeare com a direção de Paulo Reis, nos idos de 1981. Para citar experiências já antológicas da historia do teatro.

Até onde isso de fato interessa não só aos teóricos, aos artistas e seu público, mas também aos arquitetos e ao poder público ? Como considerar as soluções espaciais já vividas e encontradas, não mais como alternativa, ou como eventualidade estética mas como conquista política? Conquista efetuada na laboriosa desconstrução de cânones e protocolos ao longo de todo o século XX e consagrando o teatro contemporâneos como algo fluido e impermanente , *panhistórico* e *oniestilístico*. Por

outro lado , do nosso ponto de vista , acreditamos que os percursos desta fluidez já inclui alguma constância de repertório viso-espacial, a ser reconhecida a ponto de tornar-se conhecimento . Tornar-se um dado necessário à formulação de um pensamento sobre a arquitetura e a espacialidade teatral na atualidade. Não para fixar a cena , mas para abrigá-la como uma habitação poética. Ser nômade e sem-teto pode ser uma bandeira, mas ter a capacidade de absorver e naturalizar espaços da cidade como um campo teatral legítimo , adequado à cena instável, e não só como exclusão ou eventualidade é torná-la uma aliada. E se for possível pensar soluções abertas e adequadas à diversidade dos espetáculos teatrais num amplo programa de espaços cênicos para plateias íntimas é uma nobre perspectiva já anunciada na atualidade.

REFERENCIAS

ARONSON, Arnold. *Looking into the abyss: essays on scenography*. Michigan: The University of Michigan Press, 2005.

CARREIRA, André. *Meyerhold: matrizes de uma interpretação distanciada* in Anais do Simpósio da International Brecht Society, vol 1, 2013.

HEIDEGGER, Martin. *Poeticamente o homem habita* in HUG, Alfons et alii. *Relíquias e Ruínas*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria/Goethe Institute, 2007.

SCHULZ, Norbert Christian. *Genius Loci-Towards a phenomenology of architecture* . London: London Academy Editions, 1980

TODD, Andrew & LECAT, Jean-Guy. *El Círculo Abierto: los entornos teatrales de Peter Brook*. Barcelona: Alba Editorial, 2003.