

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS

PEDRO PAULO GUIMARÃES NETO

**A CONTRIBUIÇÃO DO CONCEITO DE "ARQUITETURA CÊNICA" DE JERZY
GURAWSKI E JERZY GROTOWSKI NA EXPLOÇÃO DO ESPAÇO TEATRAL NO
SÉCULO XX**

Brasília - DF

2021

PEDRO PAULO GUIMARÃES NETO

A CONTRIBUIÇÃO DO CONCEITO DE "ARQUITETURA CÊNICA" DE JERZY
GURAWSKI E JERZY GROTOWSKI NA EXPLOSÃO DO ESPAÇO TEATRAL NO
SÉCULO XX

Trabalho de conclusão de curso apresentado
para habilitação em Bacharelado do
Departamento de Artes Cênicas do Instituto
de Artes da Universidade de Brasília.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Lidia Olinto do Valle
Silva.

Brasília - DF

2021

PEDRO PAULO GUIMARÃES NETO

A contribuição do conceito de "arquitetura cênica" de Jerzy Gurawski e Jerzy Grotowski na explosão do espaço teatral no século XX

Trabalho de Conclusão de Curso em Interpretação Teatral do estudante Pedro Paulo Guimarães Neto, apresentado à Universidade de Brasília - UnB, como requisito para obtenção do Título de Bacharel em Interpretação Teatral - Artes Cênicas, com nota final igual a **SS**, sob a orientação da Professora Dr^a. Lidia Olinto do Valle Silva.

Brasília - DF, 21 de maio de 2021.

Banca Examinadora:

Professora Dr^a Lidia Olinto do Valle Silva – IdA/CEN/UnB

Orientadora

Professora Dr^a Maria Oliveira Villar de Queiroz – IdA/CEN/UnB / Faculdade de Artes
Dulcina de Moraes

Professora Dr^a Sônia Maria Caldeira Paiva - IdA/CEN/UnB

AGRADECIMENTOS

À minha família, que desde o início me deu todo o suporte necessário para que eu andasse pelos caminhos que escolhi. Conce, Tácio e Taís, vocês já abriram mão de muita coisa por mim e eu serei para sempre grato por tanto. Amélia e Neiva, vocês foram igualmente participantes em minhas conquistas.

À minha orientadora, Lidia Olinto, que além de inspiração, é uma amiga tão querida. Obrigado por aceitar o desafio de me orientar em um único semestre relâmpago e por me atender aos domingos de manhã. À todas as professoras, igualmente inspiradoras, que marcaram esta trajetória, em especial: Sônia Paiva, Nitzá Tenenblat, Cecília Almeida, Giselle Rodrigues, Márcia Duarte e Roberta Matsumoto.

A Lucas Schwantes, que esteve do meu lado.

A Danieú Alves, que eu levo comigo no coração e nas melhores lembranças, a quem eu prometi compartilhar minhas realizações. Você jamais será esquecido.

Aos amigos que fiz na Universidade de Brasília, que eu não ousou listar.

Às famílias que me acolheram em Brasília: Pereira Tostes Monte, Kirmse e Vasconcellos.

Aos amigos que fiz em Brasília.

Muito obrigado!

You know, there's one place that all the people with the greatest potential are gathered. One place. And that's the graveyard. People ask me all the time "what kind of stories do you want to tell, Viola?". And I say "exhume those bodies, exhume those stories". The stories of the people who dreamed big and never saw those dreams to fruition. People who fell in love and lost. I became an artist and, thank God, I did. Because we are the only profession that celebrates what it means to live a life!

Viola Davis

RESUMO

O presente trabalho de conclusão de curso tem por objetivo investigar a influência na prática teatral moderna-contemporânea do conceito de "arquitetura cênica" do arquiteto Jerzy Gurawski em sua parceria com Jerzy Grotowski e o Teatro Laboratório. Nesse sentido, primeiro serão analisadas as experiências cênicas de alguns artistas das últimas décadas do século XIX e primeira metade do século XX com foco na composição do espaço. Em seguida, serão analisados de forma mais verticalizada os espetáculos nos quais Gurawski colaborou com Grotowski como arquiteto cênico. E, por último, serão abordados alguns trabalhos com o espaço de artistas da segunda metade do século XX e primeiras décadas do século XXI que podem ser considerados como desdobramentos do conceito de "arquitetura cênica".

Palavras-chave: Teatro Moderno; Cenografia; Grotowski; Gurawski; Arquitetura Cênica.

ABSTRACT

The present undergraduate thesis aims to investigate the influence in the modern-contemporary theatrical practice of the concept of "scenic architecture" by architect Jerzy Gurawski in his partnership with Jerzy Grotowski and the Theatre Laboratory. In this sense, firstly, it will analyze the scenic experiences of some artists of the last decades of the 19th century and the first half of the 20th century with a focus on the composition of the space. Then, the performances in which Gurawski collaborated with Grotowski as a scenic architect in a more vertical way. And, finally, some works with space from artists from the second half of the 20th century and the first decades of the 21st century that can be considered as unfolding of the concept of "scenic architecture".

Keywords: Modern Theater; Scenography; Grotowski; Gurawski; Scenic Architecture.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1. PRECURSORES	14
2. OS DOIS “JOSÉS” DO TEATRO LABORATÓRIO	27
3. SUCESSORES	57
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS	74
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	79

INTRODUÇÃO

Formado Bacharel em Arquitetura e Urbanismo, em 2014, pelo Centro Universitário do Norte (UNINORTE) no Estado do Amazonas, minha relação com o espaço se deu a partir de meus estudos nas áreas do urbanismo, arquitetura e de *design* de interiores ao longo do curso e da minha breve vida profissional como arquiteto.

Atualmente, como estudante do bacharelado em Interpretação Teatral pela Universidade de Brasília (UNB), mais uma vez me vi fascinado pelo espaço, agora atrelado a um outro viés: o das artes cênicas.

Meu primeiro contato com o espaço cênico se deu em uma das salas do departamento de Artes Cênicas na Universidade de Brasília. Nunca havia estado em qualquer jogo teatral na vida e a primeira coisa que ouvi na aula de interpretação foi “andem pelo espaço sem deixar buracos”. Intuitivamente minha visão correu pela sala e, como tantas outras vezes, me imaginei a vendo de cima, em planta baixa, algo rotineiro em minha vida.

Foram cinco anos estudando o espaço físico, era fácil. Na medida em que caminhava, notei os demais corpos se esquivando, preenchendo e equilibrando. Minha imaginação automaticamente começou o jogo de visualizar a mim e meus colegas em uma prancha nas dimensões da sala e, na tentativa de não afundar, precisávamos de equilíbrio.

Naquele momento, não percebi que era diferente para mim, que minha relação com o espaço era relativamente bem "mais estreita". Só mais tarde no curso pude compreender que a percepção aguçada do espaço vinha de minha outra experiência com ele, isto é, minha experiência como arquiteto.

Nesse contexto, apurar o que se trata de fato a arte, a arquitetura em conjunto com a cenografia estabelecida e embasada na condição de conhecimento, me fez conjecturar acerca da pesquisa histórica composta por ela.

Contudo, a arte da cenografia, entre os séculos XVI e XIX, aos poucos foi ficando atrelada a uma concepção de pintura "aplicada" à caixa cênica, ou seja, à ideia de uma moldura pictórica com aplicação das técnicas de perspectiva e profundidade capaz de fazer o espectador ser transportado - ainda que este não saísse de sua poltrona confortável - a um lugar outro, onde o tempo-espaço é transmutado.

Assim, a prática cenográfica, no contexto erudito e eurocêntrico, é feita nos moldes do chamado "palco italiano" ou "palco à italiana", que criava (e ainda hoje cria) uma espécie de "caixa de ilusões para contar histórias", através da exploração dos chamados telões de fundo pintados (únicos e em camadas) e outros recursos (maquinaria). Um modelo de cenografia ilusionista e decorativo intimamente conectado ao paradigma mimético e textocêntrico da arte teatral euro-americana presente nesse período histórico (teatro dramático aristotélico). Como resume:

A ideia de cenografia ganha mais força dentro do fazer teatral com a utilização da **técnica de perspectiva**, criando cenários decorativos e com **profundidade**. Um dos teatros italianos, produzido no pós-renascimento, foi o teatro de VICENZA na Itália. Com o uso da perspectiva, o teatro de Vicenza, na Itália, trabalhou com o jogo da ilusão através da construção de uma cenografia fixa realizada em **altura, largura e profundidade**. A técnica de perspectiva foi e é muito importante para o fazer teatral, no sentido tanto da criação espacial quanto da produção cenográfica. A partir do Renascimento, do Barroco e da construção e afirmação do palco à ITALIANA (PALCO ITALIANO), o teatro começa a ampliar as possibilidades de cenografia através da TÉCNICA DE DESENHO E PINTURA EM PERSPECTIVA. (COELHO; SILVA, 2017, p.15. Grifos dos autores).

No final do século XIX e ao longo do século XX, no entanto, há uma grande ruptura pragmática e epistemológica não só no modo de conceber e praticar a arte da cenografia como a arte teatral como um todo, no Roubine define como "surgimento da encenação moderna" (ROUBINE, 1982, p.103).

Isso não significa que houve um abandono absoluto do palco italiano, mas uma revolução estética profunda iniciada pelas diversas correntes de vanguarda (Simbolismo, Expressionismo, Surrealismo, etc.) que rompeu definitivamente com a visão ilustrativa e decorativa da cenografia teatral pré-moderna. Como ressalta Roubine: (...) o palco italiano ocupa uma posição dominante em toda a vida teatral do século XIX e, com algumas exceções, na primeira metade do século XX" (*Idem*, p.81).

Todavia, mesmo ainda dentro da caixa cênica, a cenografia passa a ser vista como uma linguagem própria, a linguagem do espaço, com múltiplas possibilidades de criação simbólica e visual e que dialoga com as demais linguagens do polissêmico fenômeno teatral (do texto, movimentos, iluminação, figurino, sonoplastia e etc.)

Nesse processo gradual e lento de ruptura paradigmática, observa-se, principalmente a partir da segunda metade do século XX, certo "êxodo" da caixa cênica com a expansão da cena a espaços outrem que não o palco italiano tradicional. Isto fez com que os estudos do espaço tomassem uma nova trajetória, introduzindo

novas arquiteturas de cena voltadas a um relacionamento mais estreito com o espectador e/ou novas possibilidades de recepção da experiência cênica, como analisa Patrice Pavis (1947).

Pamela Howard (2015), ao explicar sobre o que é a cenografia na acepção moderna-contemporânea e quais são os maiores desafios de um cenógrafo hoje, constatou sobre a grandeza do elemento espaço dentro de um espetáculo, não só para o cenógrafo, como para o ator de teatro, seguindo os escritos e ensinamentos dos grandes encenadores da virada do século XIX para o século XX, como E. G. Craig e Adolphe Appia.

Ainda que a essência da arte teatral seja a interação humana em um espaço que pode estar vazio, como defendem Brook¹ e Grotowski², o espaço influenciará diretamente na composição do trabalho da atriz/ator e, por consequência, no espetáculo/cena como um todo. Mesmo que a atriz ou o ator não careçam de elementos ou objetos cenográficos ou de qualquer elemento textual, o espaço lá está, intervindo de forma ativa na experiência cênica, com ou sem a consciência de seus participantes (atores e espectadores). Nesse sentido, afirma Schechner: *"There is no dead space, nor any end to space"*³ (1994, p. 02).

A experiência na Universidade de Brasília

Quando comecei a questionar meu papel dentro do meio acadêmico, tendo em vista que esta não é minha primeira graduação, confesso que lutei com duas "versões de mim", ainda separadas em "caixas" diferentes na minha própria cabeça. Em uma um arquiteto, na outra um ator.

No entanto, através do contato com o Laboratório Transdisciplinar de Cenografia (LTC), formado por alunos e ex-alunos das mais diversas áreas do saber (artes cênicas, visuais, arquitetura, design, letras, entre outras) não só senti que pertencia àquele grupo de artistas interdisciplinares, como compreendi que há um integração entre arte da cenografia e a atuação, isto é, que, por um lado faz parte do

¹ Isto é, um lugar sem uma preparação prévia específica. Nas palavras de Peter Brook: "para fazer teatro somente uma coisa é necessária: o elemento humano (2008, p.12) E

² Na mesma linha de raciocínio de Brook, Grotowski afirma que o "teatro é encontro" (1987, p.47)

³ "Não há espaço morto, nem finitude no espaço". Tradução nossa.

trabalho do ator pensar e criar espacialmente, da mesma maneira que a cenografia pode ser pensada como potencializadora para o trabalho do ator.

Por isso, o impulso inicial que me levou a esta pesquisa foi a necessidade "costurar" duas fases da minha vida que julguei estarem separadas. Cresci longe do teatro, mas completamente apaixonado pela interpretação, pela representação no sentido mais banal, inocente, convencional.

Os cinco anos estudando arquitetura não puderam apagar o interesse pelo ofício do ator, da mesma forma que esses cinco anos estudando as mais diversas áreas das artes cênicas não foram suficientes para tirar o arquiteto de mim.

Por essa razão, decidi investigar o conceito de **arquitetura cênica**, cunhado por Bertold Brecht, e ampliado principalmente pelos trabalhos de Jerzy Gurawski em parceria com Jerzy Grotowski, que introduzem uma nova concepção de cenografia criada em função da composição do ator/atriz.

A noção de arquitetura cênica parte do princípio que o espaço deve ser concebido como uma configuração *suis generis*, isto é, desenvolvida para cada espetáculo a partir do trabalho do ator/atriz e na relação deste com o público.

O caminho até chegar em meu objeto de estudo para esta monografia sofreu grande influência de minha orientadora, Lidia Olinto, grande estudiosa grotowskiana. Foi ela quem me apresentou ao arquiteto Jerzy Gurawski, o responsável pelas inovações "cênico-espaciais" no Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski, durante sua Fase Teatral, que durou de 1959 a 1969 (GROTOWSKI, 2007).

Ao longo deste processo descobri uma "mina teórica". Falar sobre as contribuições de Gurawski como arquiteto cênico provou ser um grande desafio pela falta de textos tendo Gurawski em uma posição de destaque. Os livros mais conhecidos e traduzidos em português, *Em Busca de um Teatro Pobre* (1992) e *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969* (2007), não destacam o arquiteto suficientemente.

Sendo assim, fui atrás de outras fontes, e descobri que a maioria das dissertações e textos traduzidos do polonês para o inglês datam da segunda década do século XXI, entre elas estão o livro "*Voices from Within: Grotowski's Polish Collaborators*", os artigos "*The Architecture of the Theatre Experience. Jerzy Gurawski's Collaboration with Jerzy Grotowski*" de Dariusz Kosiński e "*Play within space: the scenography of Jerzy Gurawski*" de Christopher Baugh e a tese de mestrado "*A dimensão Política da Cenografia nas Obras de Piscator, Brecht e*

Grotowski” da arquiteta Ana Cristina da Silva Soares. Deste modo, o objetivo central deste trabalho é analisar as contribuições no campo da cenografia do arquiteto Gurawski em sua parceria com Grotowski no Teatro Laboratório. Jerzy Gurawski colaborou com o diretor polonês nas seguintes montagens: *Sakuntala* (1960), *Os Antepassados* (1961), *Kordian* (1962), *Akropolis* (1962), *A Trágica História de Doutor Fausto* (1963) e *O Príncipe Constante* (1965).

No primeiro capítulo, “Precursores”, faço um breve panorama histórico para apresentar uma série de artistas que foram precursores de Gurawski e Grotowski na revolução da arte cenográfica do século XX. Vale ressaltar que não há pretensão aqui de fazer uma revisão histórica completa e aprofundada, a ponto de mencionar todos os encenadores que contribuíram para a transformação do espaço cênico no teatro moderno-contemporâneo. Trata-se muito mais de trazer o contexto histórico que conduz, que prepara a parceria dos dois Jerzys do Teatro Laboratório.

No segundo capítulo, “Os dois Josés do Teatro Laboratório”, primeiro contextualizo a vida de Grotowski, a criação do Teatro Laboratório e seu encontro com Jerzy Gurawski. A partir dessa intersecção, Gurawski é trazido ao primeiro plano, onde analiso suas contribuições como arquiteto cênico para os espetáculos da Fase Teatral do Teatro Laboratório e exploro o conceito de arquitetura cênica.

No terceiro e último capítulo, “Sucessores”, apresento sinteticamente importantes desdobramentos do conceito de arquitetura cênica do Teatro Laboratório, por exemplo, o trabalho sobre o espaço de Richard Schechner no Teatro Ambiental - precursor do teatro *site specific* — dentre outros. Mais uma vez ressalto não ter a intenção de se tornar um resumo histórico completo que passa por todos os encenadores e suas contribuições no século XX. A ideia é apenas apontar como o conceito de arquitetura cênica impulsiona o êxodo do palco italiano observado em algumas propostas artísticas da segunda metade do século XX e século XXI.

Nas considerações finais, exploro as minhas experiências com o espaço e, principalmente, como essa noção “expandida” me moldou como ator. Para isso, analiso alguns momentos marcantes durante o curso de Artes Cênicas.

“O espaço modela a comunicação. Todos sentem isso. Sim, mas de que maneira? O espaço teatral e suas transformações poderiam bem ser a entrada que melhor permite abordar todas as explorações [...]. Modelar o espaço é, nesse caso, a preocupação e ambição do homem de teatro contemporâneo.” (BOUCRIS *apud* PAVIS, 2010, p. 86)

1. PRECURSORES

Como já mencionado na introdução, 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.

No prólogo de *As Mamas de Tirésias* ele sugere um teatro circular com dois palcos: um no centro, o outro formando como um anel em volta dos espectadores, o que permitiria um grande desenvolvimento no que ele chamou de “nossa arte moderna” (ROUBINE, 1982, p. 76).

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 atores⁴ 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. Era difícil, no entanto, compreender tais exigências, principalmente no campo da atuação. Seus escritos condenavam a mediocridade dos atores, mas não ofereciam qualquer elemento concreto que os fizessem evoluir segundo sua ótica.

Por essa razão, Craig foi relativamente incompreendido e parcialmente ignorado em sua época. Como ele mesmo não parecia se dar muito bem com os “elementos humanos”, foi no plano da encenação e da cenografia que suas ideias foram revisitadas posteriormente.

⁴ 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)



Figura 01: Desenho feito por E. G. Craig para “Hamlet” de Shakespeare, 1910.⁵

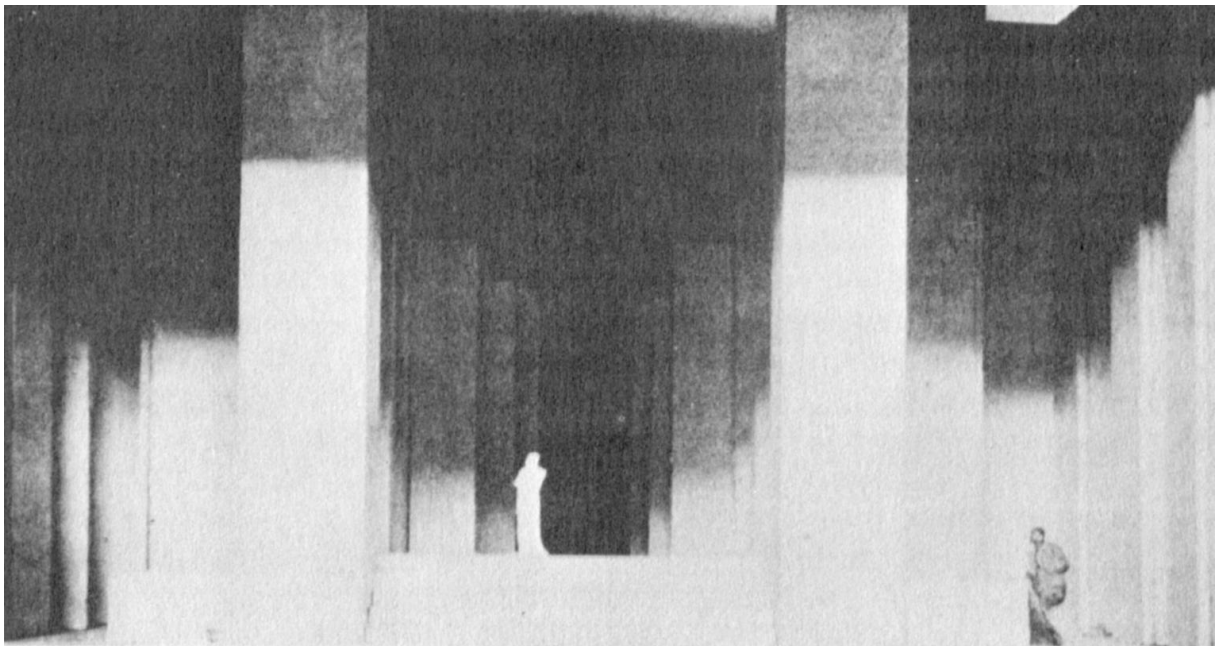


Figura 02: Desenho feito por E. G. Craig para a cena final de “Hamlet” pelo Teatro de Arte de Moscou, 1911.⁶

⁵ <https://teatrojornal.com.br/2015/06/luiz-fernando-ramos-traduz-gordon-craig/> consultado em 20 de maio de 2021.

⁶ https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/1e/Craig_Hamlet_final_scene_model.jpg consultado em 20 de maio de 2021.

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)⁷. 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-se 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).



Figura 03: Cenário de Adolphe Appia.⁸

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.

⁷ Acteur, espace, lumière, peinture, *Théâtre Populaire*, n. 5, 1954, p. 8

⁸ <http://teatrofigurinoecena.blogspot.com/2013/06/resenha-obra-de-arte-viva-adolphe-appia.html> consultado em 20 de maio de 2021.

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-contemporâneo⁹. 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.

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

⁹ 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).

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).

Com Artaud, estamos no ponto em que a concepção de encenação muda radicalmente. Ela não é mais a realização cênica de um texto: torna-se uma prática autônoma: "É preciso considerá-la não como reflexo de um texto escrito e de toda essa projeção de duplos físicos que emanam do escrito, mas sim como a projeção ardente de tudo o que pode ser extraído das consequências objetivas de um gesto, uma palavra, um som, uma música e de suas combinações entre si. Descartando a encenação de tipo ocidental, Artaud abre novos caminhos para o teatro, mas abstém-se de mostrar, concreta e pessoalmente, o caminho. (PAVIS, 2010, p. 18).

Vale mencionar, no entanto, que não se deve procurar em seus estudos uma metodologia concreta, uma teoria pragmática, visto que "o teatro se torna, tanto para Artaud como seu espectador eventual, uma perigosa terapia da alma" (ASLAN, 1994).

Essa busca por romper a dicotomia atores-platéia através de reestruturas arquitetônicas provou ser uma tarefa não tão simples, fazendo com que Artaud não conseguisse de fato a 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.

Todavia, as contribuições da Bauhaus para os estudos do teatro não pararam por aí. Walter Gropius (1883-1969), fundador desta escola, deixou ao pintor Oskar Schlemmer (1888-1943) a oficina-escola de pesquisa para que, em conjunto com outros membros da Bauhaus, investigassem a conciliação entre a forma artística e a tecnologia no campo teatral. Aqui o ambiente de pesquisa abandona a noção professor-aluno para assumir um papel de experiências em conjunto.

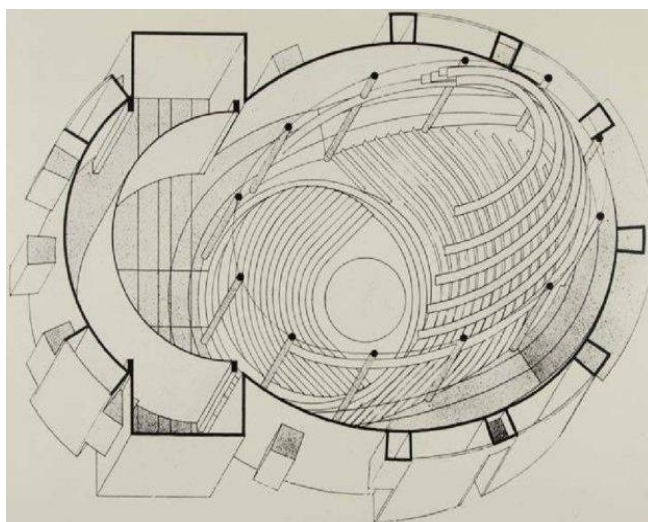


Figura 04: Perspectiva isométrica do Teatro Total de Erwin Piscator, design de Walter Gropius. Artista não identificado. Foto de President and Fellows of Harvard College.¹⁰

¹⁰ <https://harvardartmuseums.org> consultado em 20 de maio de 2021.

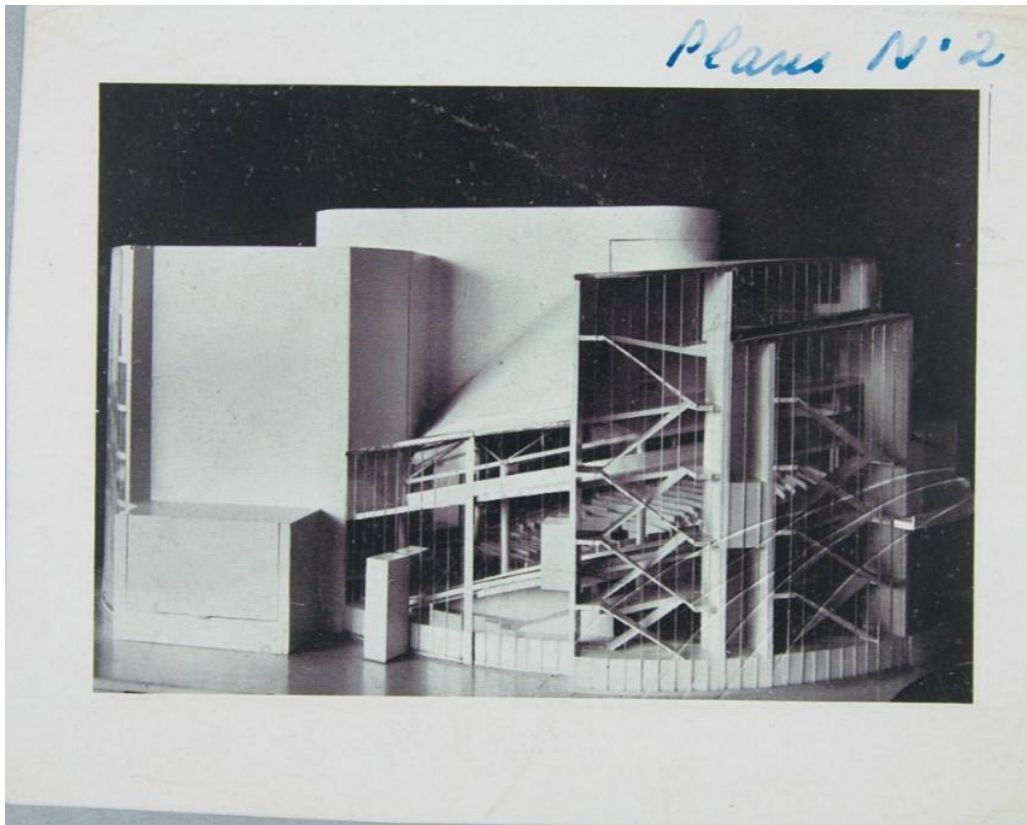


Figura 05: Maquete física do Teatro Total de Erwin Piscator, design de Walter Gropius. Artista não identificado. Foto de President and Fellows of Harvard College.¹¹

Para Schlemmer, o teatro era a materialização de uma ideia em um espaço-tempo que fosse compreendida ótica e acusticamente. Partindo desse ponto e guiado pelas ideias de Appia e Craig, se propõe a estudar os elementos que constituem o teatro separadamente: o espaço, o corpo, o movimento, a forma, a cor, o som, etc. Em parceria com Le Corbusier (1887-1965), arquiteto suíço naturalizado na França, ele toma o espaço primeiro como superfície e depois pelos volumes geométricos, para em seguida estudar a relação do corpo humano com estes a fim de estabelecer relações matemáticas entre o corpo e o espaço, se utilizando do corpo para delimitar este espaço cênico.

O ator se torna 'um ser enfeitado pelo espaço' com o qual Schlemmer enumera todas as possibilidades de deslocamento em altura, largura e profundidade. Não se trata de montar espetáculos, porém de constituir um repertório de gestos e formas, de procurar um código, de organizar o espaço cênico da era industrial, beneficiando-se dos progressos técnicos, dos novos materiais, sem que o homem seja esmagado por eles. O espírito e a matéria devem unir-se novamente. (ASLAN, 1994, p. 181).

Na Bauhaus, a atividade teatral era restrita a um pequeno grupo de atores-bailarinos, que confeccionava de forma bastante rudimentar seus cenários e figurinos

¹¹ <https://harvardartmuseums.org/art/48545> consultado em 20 de maio de 2021.

e se interessava pela composição da arquitetura cênica. De modo geral, essa experiência resultou em um estado de experimentação pautado na busca por um teatro mais abstrato, assim como Craig e Appia, na pesquisa de materiais e nas relações entre corpos e o espaço cênico.

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”.

Ainda assim, não dispensa os recursos técnicos e nem a frontalidade estática fornecidos pelo palco italiano. Ele abre mão, no entanto, 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 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.

Encostando o palco ao muro do pátio do Palácio dos Papas — não se afastando tanto assim da configuração característica do palco italiano —, Vilar viu que era impossível manter a estética ilusionista, então assumiu a monumentalidade do muro. 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.¹²

À frente do Théâtre Chailot, em Paris, Vilar continuou a fazer modificações na arquitetura teatral. Retirou o pano de boca, o poço da orquestra, a luz da ribalta, fez com que o espaço que separava plateia e palco fosse estreitado. Além disso, intervenções técnicas eram feitas durante as peças aos olhos do público, e assim como no teatro épico de Brecht, deixando o espectador consciente de que está diante de uma obra artística (quebra da ilusão teatral). 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 Villar) de destaque da primeira metade do século XX, assim como outros não citados, contribuíram, cada um à sua maneira, para um movimento de experimentação

¹² <https://mail.festival-avignon.com/en/history> consultado em 20/05/2021.

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. É nesse contexto de experimentações com o espaço que “forra a cama” para a parceria entre Gurawski e Grotowski e o contexto de arquitetura cênica.

2. OS DOIS “JOSÉS” DO TEATRO LABORATÓRIO

Nos anos 1950 e 1960, o Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski amplia ainda mais a ruptura encabeçada pelos artistas de vanguarda mencionados no primeiro capítulo deste trabalho.

Jerzy Grotowski foi uma figura enigmática, segundo Slowiak e Cuesta (2007, p. 1). Alguns o chamavam de mestre, guru, sábio, mito, outros o chamavam charlatão e monstro. O que não se pode negar, no entanto, é que suas pesquisas no campo das artes cênicas (campo teatral e também "ao lado dele"¹³) se tornaram das práticas mais inovadoras e renomadas do século XX. E dentre as inúmeras inovações lideradas pelo diretor polonês com seu grupo, encontram-se uma nova concepção de cenografia e espaço cênico. Como afirma Roubine:

Não há dúvida de que falar das experiências de Grotowski concentrando-se apenas nas técnicas postas em ação e isolando a revolução do espaço teatral por ele empreendida do seu contexto teórico e ideológico comporta o risco de dar uma visão limitada de uma das tentativas mais originais e bem sucedidas que o teatro contemporâneo tenha produzido. Nem por isso deixa de ser verdade que como Grotowski o espetáculo consegue libertar-se completamente das pressões que a arquitetura do teatro italiano, bem como as práticas dela decorrentes, lhe vinham impondo. Abrindo mão de toda a maquinaria e tecnologia de que o ator não seja mestre e usuário, Grotowski não precisa senão de um espaço nu, suscetível de ser livremente arrumado, quer se trate de uma granja, de um galpão, de uma quadra ao ar livre etc. Essa libertação, a que Artaud e Brecht no fundo aspiravam sem poder realizá-la verdadeiramente, acaba acontecendo com Grotowski.” (ROUBINE, 1998, p. 104).

Jerzy Grotowski nasceu em 1933, na pequena cidade de Rzeszow, no sudeste da Polônia. Sua mãe foi professora, seu pai um guarda florestal e pintor. Era o filho caçula, tendo um irmão três anos mais velho. Quando estava com seis anos de idade, a Alemanha de Hitler invadiu a Polônia, e seu pai escapou para a França e mais tarde para a Inglaterra, lutando como oficial do exército polonês.

Depois da guerra, antissoviético fervoroso, se recusou a voltar à Polônia e emigrou para o Paraguai, abandonando os filhos aos cuidados da mãe.

Quando a guerra chegou ao fim, Emilia Grotowska (1897–1978) mudou-se com os meninos para a pequena cidade de Nienadowka, a cerca de 20 km de Rzeszow. Foi neste lugar que, nos anos seguintes, as percepções e os interesses de Grotowski durante sua vida foram formados. Nesse pequeno vilarejo polonês, ele foi

¹³ A partir de 1970, Grotowski “abandona” a criação de espetáculos e o campo teatral *stricto-sensu* nas chamadas fases Parateatro, Teatro das Fontes, *Objective Drama* e Arte Como Veículo.

apresentado à tradição, às crenças populares e ao ritual católico, enquanto sua mãe os introduzia ao espectro da religiosidade.

A fundação para as questões que ele viria a levantar posteriormente durante suas investigações criativas foram baseadas nos Evangelhos, no Zohar, no Alcorão, nos escritos de Martin Buber e Fyodor Dostoievsky e, principalmente, nos escritos de Paul Brunton no livro *“A Search in Secret India”*, presente dado por sua mãe quando ele tinha dez anos.

Na obra Grotowski descobriu os ensinamentos do místico hinduísta Ramana Maharshi (1879-1950). Ramana, quando perguntado sobre o sentido da vida, respondia com a frase "Pergunte a si mesmo 'quem sou eu?'" , acreditando que uma reflexão aprofundada da frase faria com que o "eu" da frase desaparecesse, revelando um indivíduo completo, não mais focado em si. Grotowski reagiu veementemente a essas ideias, e a busca pela resposta à pergunta "quem sou eu?" se tornaria "carro-chefe" de sua vida e de seu trabalho.

Em 1950, mudou-se para a Cracóvia com a família, a fim de terminar seus estudos no segundo grau. Indeciso sobre qual carreira perseguir, Grotowski aplicou para três cursos avançados: um para a escola de medicina psiquiátrica; um para o programa de Estudos Orientais; e, finalmente, para o Departamento de Interpretação da Escola de Teatro Estadual em Cracóvia. A última foi a primeira a responder e, dessa forma, o futuro de Grotowski estava decidido.

Grotowski dizia frequentemente que os estudos do teatro o atraíram porque, apesar de as apresentações serem rigorosamente censuradas pelo governo polonês, os ensaios não eram, então, durante os ensaios ele podia buscar respostas às suas perguntas sem empecilhos.

Durante o curso, seu interesse pela Ásia não diminuiu, por isso estudou sânscrito, publicou vários artigos que embasaram as suas pesquisas futuras e ao final de seus estudos na Escola de Teatro, em 1955, foi designado ao "Stary Theatre of Krakow", em Cracóvia. Grotowski, no entanto, não pôde assumir imediatamente devido a ter sido aceito para estudar direção no Instituto Estadual de Artes em Moscou.

Antes de ir para a Rússia, Grotowski já tinha a fama de "fanático discípulo de Stanislavski" (SLOWIAK E CUESTA, 2007, p. 5), uma vez que o sistema stanislavskiano fazia parte do currículo da escola de teatro polonesa, que alguns alunos tratavam com desdém, principalmente em se tratando das contribuições de

Stanislavski para o treinamento do ator. Grotowski enxergava veracidade no método das ações físicas de Stanislavski e por isso decidiu ir a Moscou investigar a fonte.

Durante os anos que estudou no Instituto considerou Yuri Zavadsky, ator que foi dirigido pelo próprio Stanislavski, um de seus grandes mestres. Zavadsky observou certa semelhança na maneira que Grotowski e Stanislavski dirigiam.

Também em Moscou, descobriu os experimentos teatrais de Vsevolod Meyerhold (1874-1940), cujas inovações técnicas no campo cenográfico, o método de treinamento de atores e dramaturgia, o levaram a confrontar diretamente as autoridades do governo soviético, resultando em sua prisão e execução em 1940, e o apagamento de seus estudos dos registros históricos. Com a ajuda de uma bibliotecária, Grotowski se esgueirava até a seção proibida da biblioteca a fim aprofundar-se nas pesquisas inovadoras de Meyerhold.

Mais tarde, escreveu:

Os verdadeiros alunos não são nunca alunos. Um verdadeiro aluno de Stanislavski era Meyerhold. Ele não aplicava o “sistema” escolasticamente, dava uma resposta sua. Era um rival, não uma “boa alma” que protesta um pouco quando está de acordo. Tinha convicções, era ele mesmo, e teve que pagar por isso. Um verdadeiro aluno de Stanislavski era Vakhtangov. Não se opôs a Stanislavski, mas, quando aplicou o “sistema” na prática, foi tão pessoal, tão marcado pela relação com seus atores (mas também pela influência da época, pelas mudanças que haviam ocorrido, pelo modo de ver da nova geração...) que os resultados foram completamente diferentes dos espetáculos de Stanislavski. (GROTOWSKI, 2001, p. 05).

E ainda:

Quando comecei meus estudos na escola de arte dramática, fundei toda a base do meu saber teatral sobre os princípios de Stanislavski. Como ator, era possuído por Stanislavski. Era um fanático. [...] Isto levou - segundo a regra da psicanálise — do período de imitação ao período da revolta, ou seja, à tentativa de encontrar meu próprio lugar [...]. Quando cheguei à conclusão de que o problema da construção do meu sistema era ilusório e que não existe nenhum sistema ideal que seja a chave da criatividade, então a palavra “método” mudou de significado para mim. (GROTOWSKI, 2001, p. 06).

Nestes termos “Grotowski disse que com Stanislavski aprendeu a trabalhar com o ator, mas foi com Meyerhold que ele descobriu as possibilidades criativas do ofício de diretor” (SLOWIAK E CUESTA, 2007, p. 6. Tradução nossa.)

Completado o seu ano de estudo em Moscou, Grotowski embarcou para sua primeira viagem à Ásia Central, viagem que o marcou profundamente e que, mais tarde, estimulou seu interesse pelas filosofias e práticas cênicas não-europeias.

Suas perguntas começaram a direcioná-lo ao trabalho de um (a) ator/atriz que objetivava encarnar a própria natureza em toda sua imprevisibilidade, singularidade e constância. Grotowski já mostrava pouco interesse na representação naturalista, já

buscava atores/atrizes que revelassem sua própria natureza, bem como a natureza humana. Mais tarde chamaria esse fenômeno de “organicidade”, um de seus pilares de investigação durante sua carreira.

Quando retornou à Polônia, no outono de 1956, encontrou um país inflamado na crise política conhecida como “Outubro Polonês”, onde Grotowski, pela primeira vez na vida, agiu ativa e publicamente como líder político do movimento jovem, clamando por reformas e publicando artigos provocativos ao governo soviético.

Sua participação em movimentos políticos, no entanto, durou pouquíssimo, provavelmente devido à pressão e ameaças por parte das autoridades. Grotowski, vivendo em um país assolado pela corrupção e sofrendo sob opressão, parecia ter dissociado seu teatro do viés político, a ponto de chamá-lo “apolítico”, para mais tarde, em 1982, admitir que “teve que dizer que não era político a fim de ser político” (SLOWIAK E CUESTA, 2007, p. 7).

De suas primeiras produções teatrais e escritos, pode-se sentir o florescimento de suas ideias e ideais, sua insatisfação com o estado do teatro e seu compromisso com a responsabilidade artística e ética. Durante esses anos, ele estava moldando ambos a forma de suas futuras explorações criativas e os objetivos de sua agenda paralela:

Eu escolhi a profissão artística porque percebi muito cedo que eu estou sendo assombrado por uma certa "preocupação temática", um certo "motivo principal", e um desejo de revelar essa "preocupação" e apresentá-la a outras pessoas... estou atormentado pelo problema da solidão humana e pela inevitabilidade de morte. Mas um ser humano (e aqui começa meu "motivo principal") é capaz de agir contra a própria solidão e morte. Se um envolve a si mesmo em problemas fora das estreitas esferas de interesse, ... se alguém reconhece a união do homem e da natureza, se alguém está ciente da unidade invisível da natureza e encontra sua identidade dentro dela, então a pessoa atinge um grau essencial de liberação. (GROTOWSKI *apud* OSINSKI 1986, p. 26-27. Tradução nossa).

Em 1958, Grotowski manifesta claramente seus motivos para seu trabalho no teatro, começando uma jornada que continuará por mais de 40 anos dividida em cinco fases distintas, denominadas por ele mesmo como: *Fase Teatral, Fase Parateatral, Teatro das Fontes, Drama Objetivo e Arte Como Veículo*.¹⁴

O pontapé inicial é dado pelo seu encontro, por acaso, com Ludwik Flaszen (1930-2020), famoso literário e crítico de teatro, contratado pela cidade de Opole, no sul da Polônia, para a revitalização de um pequeno espaço teatral que foi batizado

¹⁴ Esta divisão foi feita para o livro “Grotowski Sourcebook” organizado por Richard Schechner com participação do próprio Grotowski.

como *Teatro de Treze Filas*. Flaszen se sentiu incapaz de estar à frente do teatro como diretor, por isso, precisava de um colaborador. Em maio de 1959, Grotowski foi convidado para se juntar à Flaszen em Opole. Eles mal se conheciam, mas juntos estabeleceram um plano para um novo teatro.

Juntos, transformaram o *Teatro das Treze Filas* (posteriormente rebatizado como Teatro Laboratório¹⁵) numa companhia que funcionava como um centro de investigação teatral, onde se buscava investigar a natureza da representação do ator.

O primeiro dever do ator é aceitar o fato de que ninguém aqui deseja dar-lhe nada; em vez disso, pretendemos tirar muito dele, eliminar tudo o que o mantém usualmente amarrado: sua resistência, sua reticência, sua tendência a esconder-se atrás e máscaras, os obstáculos que seu corpo impõe ao trabalho criativo; seus costumes, e até suas usuais "boas maneiras". (GROTOWSKI, 1992, p. 217).

As condições em Opole eram adequadas para trabalhar dentro de um espírito de pesquisa, isto é, sem ou quase sem interrupções, de modo verticalizado e sistemático e uma "carta branca" para a escolha de repertório e integrantes do grupo. Grotowski e Flaszen selecionaram nove jovens atores para compor o conjunto de investigação. O Teatro Laboratório iniciava sua primeira fase, a Fase Teatral, que durou de 1959 a 1969.

Ainda durante a fase teatral, Grotowski conseguiu divulgar suas ideias para a arte teatral e alcançar reconhecimento internacional principalmente graças a publicação do livro *Towards a Poor Theatre (Em Busca de Um Teatro Pobre)*. Dentre as propostas defendidas no livro como "palavras praticadas" (MOTTA-LIMA, 2008), isto é, conceitos pragmáticos "inventados" para descrever uma investigação concretamente colocada em prática pelo Teatro Laboratório, sem dúvida, destaca-se a expressão "Teatro Pobre".

O conceito de Teatro Pobre 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, quaisquer que sejam, estejam em função do trabalho do ator e

¹⁵ O Teatro Laboratório é o nome com o qual o grupo dirigido por Jerzy Grotowski e por Ludwik Flaszen (diretor literário) ficou famoso nas décadas de sessenta e setenta. No início das atividades de pesquisa e das montagens dos primeiros espetáculos, a companhia chamava-se *Teatro das Treze Fileiras* quando ainda estava sediada na cidade de Opole. Quando mudou-se para Wrocław, em 1965, já oficialmente na condição de instituto, passou para *Teatro Laboratório Treze Fileiras*, depois *Instituto de Pesquisa em Métodos de Atuação - Teatro Laboratório*, passando para *Instituto do Ator - Teatro Laboratório* e finalmente, em 1975, para *Instituto-Laboratório*. Olinto (2012, p.29).

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)¹⁶

Foi nesse contexto de teatro pobre e arquitetura cênica que Gurawski concebeu a espacialidade, objetos e figurinos para os espetáculos: *Sakuntala* (1960),

¹⁶ “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)

Os Antepassados (1961), *Kordian* (1962), *Akropolis* (1962), *A Trágica História de Dr. Fausto* (1963) e *O Príncipe Constante* (1965).

Jerzy Gurawski nasceu em 1935, em Lemberga, oeste da Ucrânia, perto da fronteira com a Polônia. Estudou arquitetura na Faculdade de Arquitetura da Universidade de Tecnologia de Cracóvia. É arquiteto e, atualmente, também atua como professor na Universidade Técnica de Poznán.

Os escritos da história da cenografia e do teatro mencionam suas obras estritamente em relação à sua contribuição como colaborador no Teatro Laboratório. Considerando a importância de Grotowski nas artes cênicas, isso talvez seja de certo modo inevitável ou, pelo menos, um pouco compreensível. Entretanto, as obras de Gurawski não só não se restringem à sua participação no Teatro Laboratório, como representam conquistas importantes no campo da cenografia e arquitetura teatrais.

O primeiro sintoma da 'reciprocidade' desses interesses foi o prêmio que recebi durante meus anos de estudante (1959) para o projeto de um teatro itinerante do distrito de Mazowsze. Uma conversa com os juízes desta competição - especialmente com Arnold Szyfman, que estava entre eles - me tranquilizou sobre a sanidade da direção de minha busca, que envolvia considerar a possibilidade de mudanças na relação espacial entre o palco e o auditório. (GURAWSKI, 1998, p. 85).

Para seu trabalho de conclusão de curso para obtenção de seu diploma de arquiteto, em 1960, ele escolheu a arquitetura do espaço teatral como tema, no qual defendeu um projeto de teatro circular não convencional com uma área de atuação "extra" atrás do local destinado ao público. Com ele mesmo explica:

O projeto propunha o espaço de atuação posicionado no centro, circundado pelo público, haveria, também, um espaço de atuação adicional localizado *atrás* do público, funcionando como uma passarela, até certo ponto, inserindo o espectador precisamente dentro do espaço da *performance*. Seu projeto de diplomação com ambição de reinventar radicalmente a ideia de espaço teatral tem a qualidade de manifesto das proposições feitas por Friedrich Kiesler, Adolphe Appia ou Gordon Craig, a quem Gurawski admirava muito e cujas ideias se deparou principalmente durante seus estudos sobre o teatro experimental, especialmente o trabalho de Erwin Piscator, Meyerhold e o trabalho de Craig com Stanislavski. (GURAWSKI, 2015, p. 282).

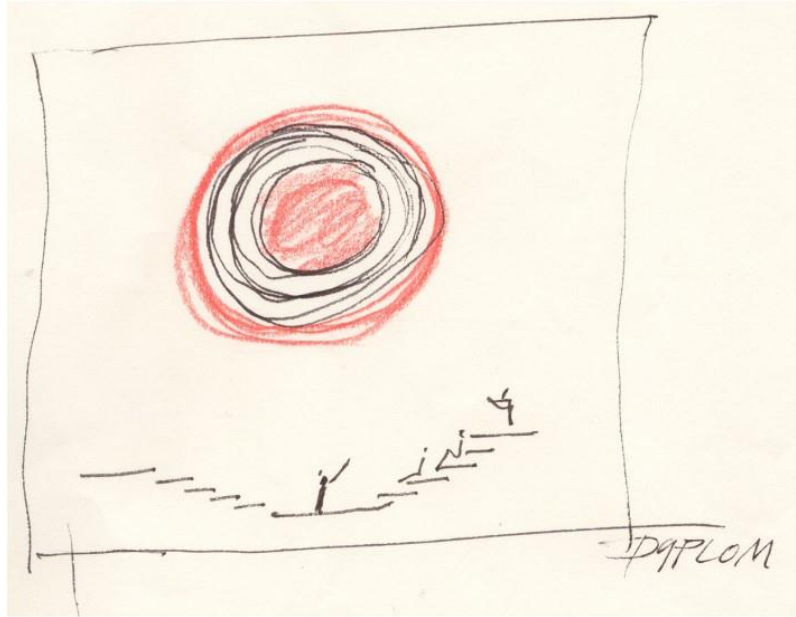


Figura 07: Projeto final de diplomação de Gurawski: "Em torno deste lugar para os atores, havia o que você pode chamar de passarela. Este é o corte transversal do que eu tinha: aqui temos o espaço dos atores [desenhado a lápis vermelho] e aqui temos os espectadores (entrevista entre Gurawski e Christopher Baugh, 25 de maio de 2015).

Este projeto final, que ele chama de “minha antiga fórmula” (BAUGH, 2015, p. 283. Tradução nossa), sugerindo que nunca foi totalmente alcançado, foi baseado na teoria sobre o espaço de percepção intuitiva que absorve uma pessoa e a afeta além do seu campo de visão imediato. A teoria, elaborada pelo próprio Gurawski, foi baseada em um estudo bastante abrangente de análise das relações espaciais em teatros ao longo dos séculos (GURAWSKI, 2015, p. 87).

No estudo, ele investiga as relações mútuas entre o palco e a plateia desde os teatros gregos até o palco italiano, com destaque para os mistérios medievais encenados nas ruas, eventos esportivos, a tourada espanhola, circos, etc., nos quais o senso de individualidade é perdido e a multidão se torna um grande espectador.

Baseado neste estudo, desenvolveu a teoria que a configuração espacial influencia diretamente o espectador. Gurawski observou que o espaço é influenciado pela luz, cor, som, movimento e, o que considerou ser o mais essencial, pelo espaço de intuição que cerca uma pessoa além de seu campo de visão. Ele explica:

A síntese dessas soluções é mostrada nas Figuras 1 e 2 [Figuras 8]. Alfa (α) significa o que pode ser visto e ouvido ao alcance da vista. Este é o espaço que está sendo percebido. Beta (β) descreve o que está por trás dos espectadores, o que é misterioso, mas mesmo assim pode ser sentido. Este é o espaço intuitivo. No entanto, para fazer a 'ação', é preciso haver pelo menos duas pessoas - os doadores e os receptores de sensações. Isso é mostrado na Figura 2. Como pode ser visto na ilustração, o que acontece na

frente e atrás de B está ao alcance da vista de A. Portanto, as reações de A em resposta ao espaço intuitivo de B são uma reflexão das impressões e da experiência de eventos que são invisíveis para B. (GURAWSKI, 2015, p. 88 - Tradução nossa)

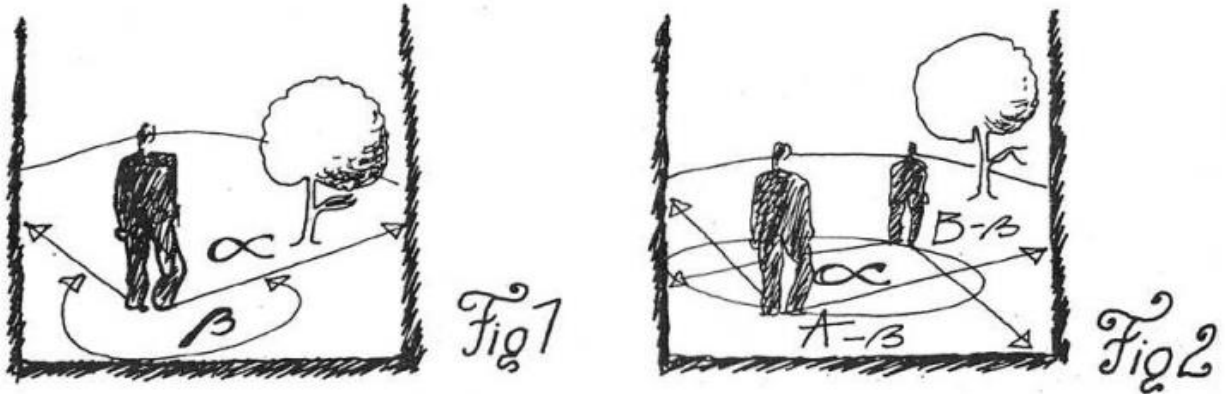


Figura 08: Desenho do espaço de percepção intuitiva segundo a teoria de Gurawski, Gurawski. (Voices From Within, 2014).

Nota-se, portanto, uma tentativa de fundir os atos de performar e assistir, de contestar o valor ou a necessidade de uma dicotomia espacial palco-plateia, e desta forma permitir que o ato de assistir “absorva” e se torne intrínseco aos elementos da performance. “Então, por exemplo, um espectador pode tomar consciência do espaço e ação por trás dele, e também do espaço além do olhar de um ator” (BAUGH, 2015, p. 283. Tradução nossa). Esta teoria que baseia seu trabalho de graduação são indícios significativos para a compreensão do conceito de **arquitetura cênica** e refletem de maneira importante na qualidade e natureza de sua parceria com Grotowski.

O período entre 1939 e 1956 foi um momento de certa estagnação para o teatro polonês: os teatros foram fechados durante a Segunda Guerra (1939-1945) e muitos artistas foram mortos ou presos. Conseqüentemente, nos anos posteriores ao fim do conflito armado, as atividades culturais demoram a retornar de forma mais regular.

A partir de 1953, entretanto, um processo constante de “desestalinização” começou a se alastrar da União Soviética para os países socialistas influenciados pela URSS, dentre os quais estava a Polônia, reforçando uma atmosfera de maior liberdade, principalmente entre os mais jovens. Essas mudanças políticas e o relaxamento de restrições possibilitaram um florescimento significativo para o teatro polonês, transformando-o em uma atividade social de expressão de uma certa “rebeldia” pós-guerra.

O teatro burguês comercial, com seus geralmente altos custos de produção e palcos “estofados” foram rejeitados pela juventude polonesa politicamente engajada. Os surgimentos de clubes de teatros aumentaram as possibilidades para essa autoexpressão rebelde. Assim, o teatro passou a ser feito em espaços alternativos, o que permitia fazer um trabalho teatral provocante sem correr o risco de ser prontamente censurado pelo estado.

No início da década de 1960, os teatros em Cracóvia começavam a prosperar, especialmente os teatros estudantis e os chamados teatros “de vanguarda”. Nessa época, “era impossível viver e estudar em Cracóvia e não ter qualquer interesse no teatro” (GURAWSKI, 1998, p. 85).

[...] Não havia televisão por perto, não havia *smartphones*. Havia apenas álcool: vodka e teatro - não havia nada além desses dois. A Cracóvia era realmente uma cidade que florescia no teatro, uma cidade que vivia de teatro. Atores de teatro tinham o status de divindades conosco, e tínhamos excelentes atores, simplesmente passávamos todo o nosso tempo livre indo para o Teatro! E os jovens conversavam em cafés, bebendo vodka - falando sobre teatro, toda hora. (GURAWSKI, 2015b, p. 284).

Entre dezembro de 1957 e junho de 1958, Grotowski liderou uma série de palestras semanais regulares sobre filosofia oriental no Clube Estudantil, em Cracóvia. Os temas incluíam budismo, ioga, Confúcio, taoísmo e zen-budismo. Em um desses eventos, Grotowski ministrou uma palestra intitulada “*Erotyka staroin-duska*” (Antiga Erótica Hindu), e foi depois desta palestra que Gurawski conheceu, bebeu vodka e conversou com Grotowski.

Grotowski investigava naqueles primeiros anos uma volta às raízes ritualísticas do teatro e, por isso, buscava uma maneira de envolver de modo direto os espectadores na cena. Nas suas palavras:

Eu tinha, evidentemente, certas ideias como ponto de partida, por exemplo que é preciso fazer com que se confrontem, em um certo sentido, atores e espectadores cara a cara no espaço e que é preciso procurar aquela troca recíproca de reações tanto no campo da língua *tout court*, quanto no campo da linguagem do teatro, ou seja, propor aos espectadores uma co-atuação *sui generis*. Do ponto de vista das composições espaciais isso não estava suficientemente definido; só um pouco mais tarde, isto é, em 1960, depois de um certo número de espetáculos, em que eu tinha procurado os modos de organizar o ritual que tem lugar entre atores e espectadores, encontrei Jerzy Grotowski, arquiteto de grande inteligência e inventividade, voltado para uma direção afim e juntos nos colocamos a caminho, sem mais compromissos, da conquista do espaço. (GROTOWSKI, 2007, p. 120).

Como fica evidente nesse depoimento, a parceria com Gurawski foi fundamental para os desdobramentos de sua pesquisa em relação à espacialidade e juntos se colocaram na “conquista do espaço”.

Seu primeiro trabalho como arquiteto cênico em parceria com Grotowski foi a adaptação de *Sakuntala*, do poeta sânscrito Kalidasa, e que serviu como roteiro, em 1960. A história, originalmente, é um conto de amor ingênuo e poético entre uma órfã e um rei indiano, mas Grotowski, utilizando-se da arquitetura cênica e através da inserção de outros textos, principalmente o Kama Sutra, transformou a história em um “confronto entre a poesia sublimada do amor e a prosa simples das imposições rituais, das leis habituais e do código sexual” (FLASZEN *apud* KUMIEGA, 1985, p. 29).

No centro da cena, um tipo de coluna referenciava um falo, enquanto os espectadores eram colocados dos dois lados da cena, frente-a-frente. Essa escolha colocava em prática a teoria do espaço de percepção intuitiva de Gurawski e incitava uma atmosfera de aproximação física maior com os espectadores, certa "intimidade" mais intensa, um tipo de contato que se aproxima mais do ato sexual, tema da peça, no qual as ações não são percebidas apenas pela visão, mas também pelos sons, pelo cheiro, pela temperatura da pele do outro, etc.

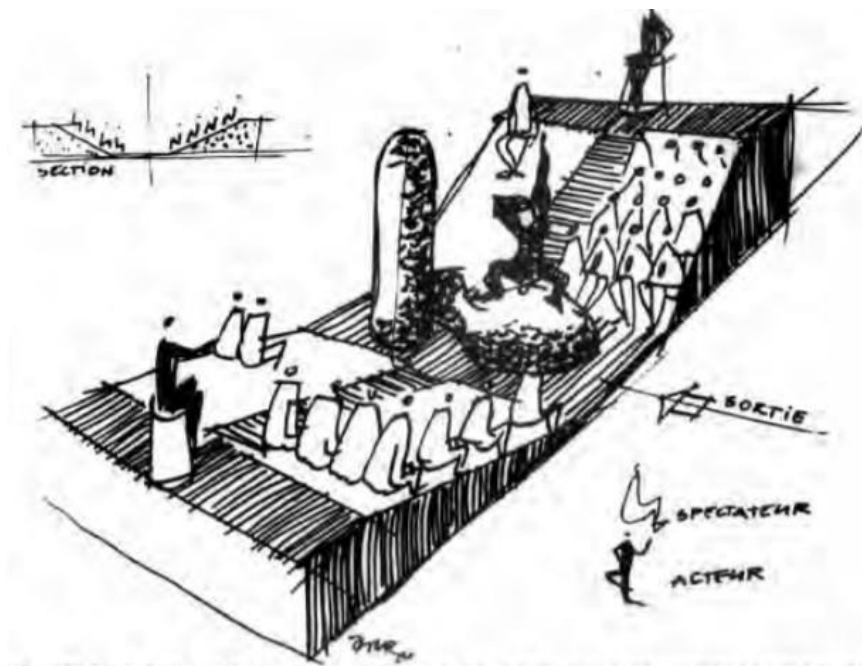


Figura 09: Desenhos de produção para *Sakuntala*. Os bonecos pretos são os atores, os brancos representam o público (Voices From Within, 2014).

O espetáculo dava continuidade ao interesse de Grotowski no hinduísmo e nas filosofias orientais e foi baseada na tradução de 1957 feita por Stanislaw Schayer. E nessa primeira já é possível notar uma exploração do espaço cênico de modo não convencional, incluindo áreas de atuação não só na frente do local destinado ao

público como também atrás, em um evidente diálogo com seu projeto final de graduação em arquitetura. Como descreve Gurawski:

Era uma sala muito pequena, de 12 x 6 metros com apenas uma entrada, e tentamos recriar o design neste pequeno corredor. Portanto, temos este palco no meio [desenho] e lugares para o público em cada lado e atrás temos outro elemento do palco. E nós tínhamos carpinteiros muito simples trabalhando neste cenário e aqui [desenho] é onde colocamos o falo e aqui temos os atores. Essa atuação de *Sakuntala* foi muito erótica. Deste lado temos a Corte do Príncipe, e deste lado temos a Corte da Princesa. E, na verdade, mudamos a configuração usando luz. (GURAWSKI, 2015, p. 286).

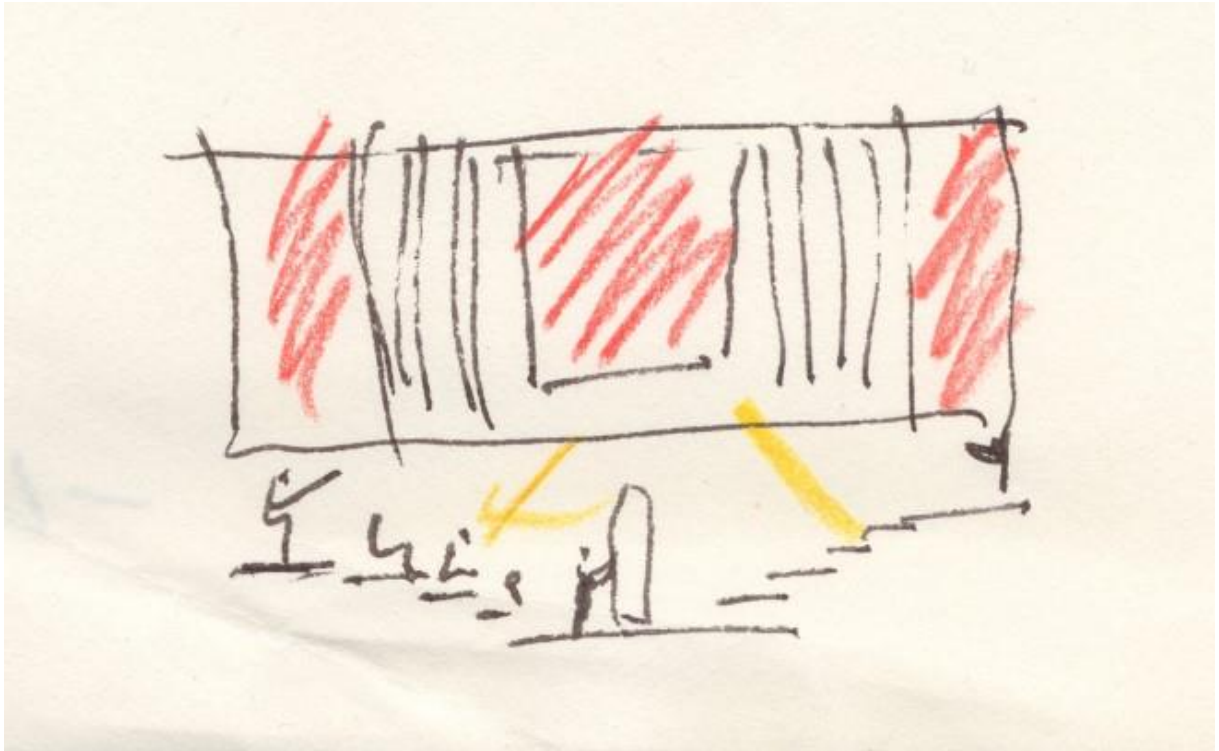


Figura 10: Esboço de *Sakuntala*, Gurawski, maio de 2015.

Pela primeira vez na trajetória do Teatro Laboratório, graças a *arquitetura cênica* do espetáculo feita por Gurawski, Grotowski pôde não tirar a fruição das ações dos atores da frontalidade clássica do palco italiano e explorá-la por toda a extensão da sala, "explodindo" com o espaço e tornando a relação entre atores e espectadores mais volátil, mais complexa e repleta de possibilidades. A tentativa de transformar ato cênico em um acontecimento de dimensão ritualística, almejada por Grotowski naqueles primeiros anos, ganhava, desse modo, uma composição-forma espacial; na medida em que rompia com a dicotomia palco-plateia tradicional da cultura ocidental, na qual a dimensão ritual há séculos havia se perdido.

Nesse sentido, ao explorar diferentes áreas de atuação à frente, atrás e ao lado do público, gerava-se uma relação diferenciada com a cena e estimulando uma

passividade menor, se comparada com a espacialidade tradicional na qual o público fica distante e naturalmente mais estático.

Essa espacialidade valorizava detalhes da composição criada pelos atores, em um espetáculo que não por acaso é a primeira montagem dirigida por Grotowski em que, segundo Motta-Lima (2008, p. 76-79), o treinamento corporal e vocal e criação da partitura como um "alfabeto sígnico" ganha maior destaque, sendo a base do famoso conceito de teatro pobre só formulado posteriormente.

Nesse espetáculo aparecia também a partitura do ator, minuciosa, matematicamente exata: a partitura corporal e vocal. O corpo-voz. Era o corpo-voz que emitia os sons das palavras compostos musicalmente, o corpo-voz que se movia segundo estruturas precisamente fixadas e ritmadas. Mas então era um brincar com os signos, era virtuosismo, "convencionalidade". Em que medida era "mistério"? O sonho da dança cósmica se aproximava do seu substrato: o atuar como corpo-voz (onde a voz é órgão invisível do corpo). (GROTOWSKI, 2007, p. 24)

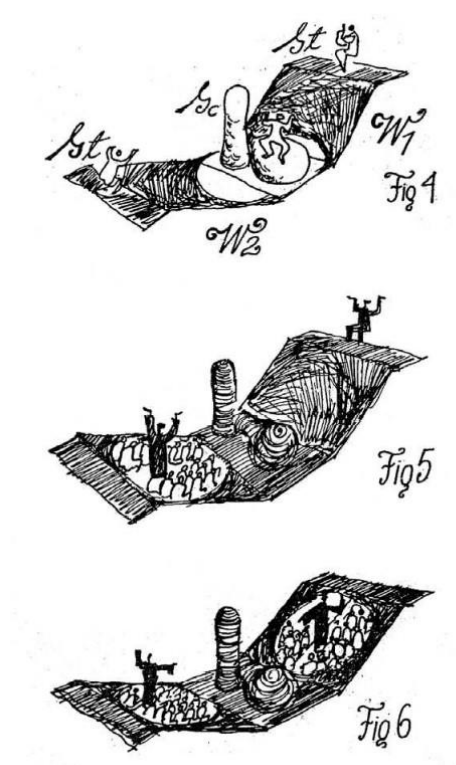


Figura 11: Desenhos de produção para Sakuntala (Voices From Within, 2014).

O próximo trabalho de Gurawski no Teatro Laboratório foi a adaptação de *Os Antepassados* de Adam Mickiewicz, que estreou em Opole, em 18 de junho de 1961. O drama original se passava em uma grande quantidade de locais e países, mas

Gurawski não tinha qualquer intenção de tentar reproduzir isso no palco. Para este conceito, buscou inspiração em Appia:

Essas linhas suaves, abstratas o suficiente, para experimentarmos dentro deste lugar tão pequeno; um espaço de altura diferente - diferentes configurações de altura — e as diferenças em altura também refletiriam as diferenças na importância dos diferentes personagens.

[...] É aqui que usamos pódios de madeira e, na verdade, cada vez que projetei tal palco, planejei que os espectadores sentassem nesses pódios, mas isso nunca realmente funcionou. Mas tínhamos algumas áreas designadas para os atores se apresentarem, pois, em todos os outros lugares tínhamos alguns espectadores. Assim, os atores podiam ficar nesses lugares ou se mover entre esses diferentes níveis. (GURAWSKI, 2015, p. 286 - Tradução nossa).

Como vemos nas citações acima, Gurawski criou uma volumetria de contraste entre horizontalidade e verticalidade, isto é, uma espacialidade que joga com diferentes planos, onde através do corpo do ator em movimento gera uma plasticidade. Diferentemente da práxis de Appia, que focava na frontalidade do palco italiano, esse jogo com a volumetria, incluía também o espaço do espectador. Assim, trazia essa plasticidade do jogo de planos para uma visão não apenas frontal, incluindo aí, também a percepção do espaço intuitivo. Nas suas palavras:

[...] Algumas partes da performance aconteceram nas costas dos espectadores; esta foi a premissa base do meu primeiro projeto - homem e espaço, você tem um homem no espaço. Parte do espaço é intuitivo porque não pode ser visto, e a outra parte do espaço é visível a olho nu. Mas o espaço intuitivo é mais interessante porque o que é invisível é mais intrigante. E esse tipo de coisa era impensável no teatro normal. (GURAWSKI, 2015, p. 286 - Tradução nossa).

Aqui vemos a teoria do espaço intuitivo sendo aplicada como princípio para a encenação e sua arquitetura cênica. O espetáculo contou com uma série de estudos em que o tema principal — o encontro ritualístico dos vivos com os mortos — serviu como fio condutor. Inspirado na ideia de ritual, aparece a necessidade de não diferenciação espacial, transformando o espectador em uma espécie de testemunha de um rito.

Segundo Motta-Lima (2008, p. 253) “esse foi o primeiro espetáculo do Teatro das Treze Fileiras onde havia um espaço teatral único no qual, literalmente, atores e espectadores estavam misturados”. Desse modo, o palco e a plateia foram unificados, abolindo de vez qualquer divisão entre estes dois setores espaciais, para que os espectadores tivessem uma percepção sensorial próxima a das testemunhas de

muitos rituais, ou seja, fisicamente próximas da ação espetacular, mas que não veem tudo o tempo inteiro, e que podem se sentir parte integrante.

A ação se dá em toda a extensão da sala, e várias vezes durante o espetáculo, os espectadores são abordados diretamente, sendo-lhes impostos, de acordo com a ação definida pela história, papéis definidos. Como princípio, para Grotowski pretendia que o espetáculo fosse marcado “pela unidade do estilo que oscila entre o grotesco e o trágico, entre o jogo de magia e a seriedade do cerimonial religioso” (GROTOWSKI, 2007, p. 76).

O projeto para *Os Antepassados* foi uma aventura nova e maravilhosa. Continuamos os arranjos espaciais que tínhamos começado em *Sakuntala*. No entanto, desta vez, qualquer divisão entre o público e o espaço da performance foi completamente removido: tanto o público quanto o palco tornaram-se um, em termos de espaço e material utilizado. A luz também foi compartilhada por ambos os espaços e o ator teve a oportunidade técnica de alterar e mover a luz, já que nós usamos luz de vela natural¹⁷. (GURAWSKI, 2014, p. 90. Tradução nossa.)

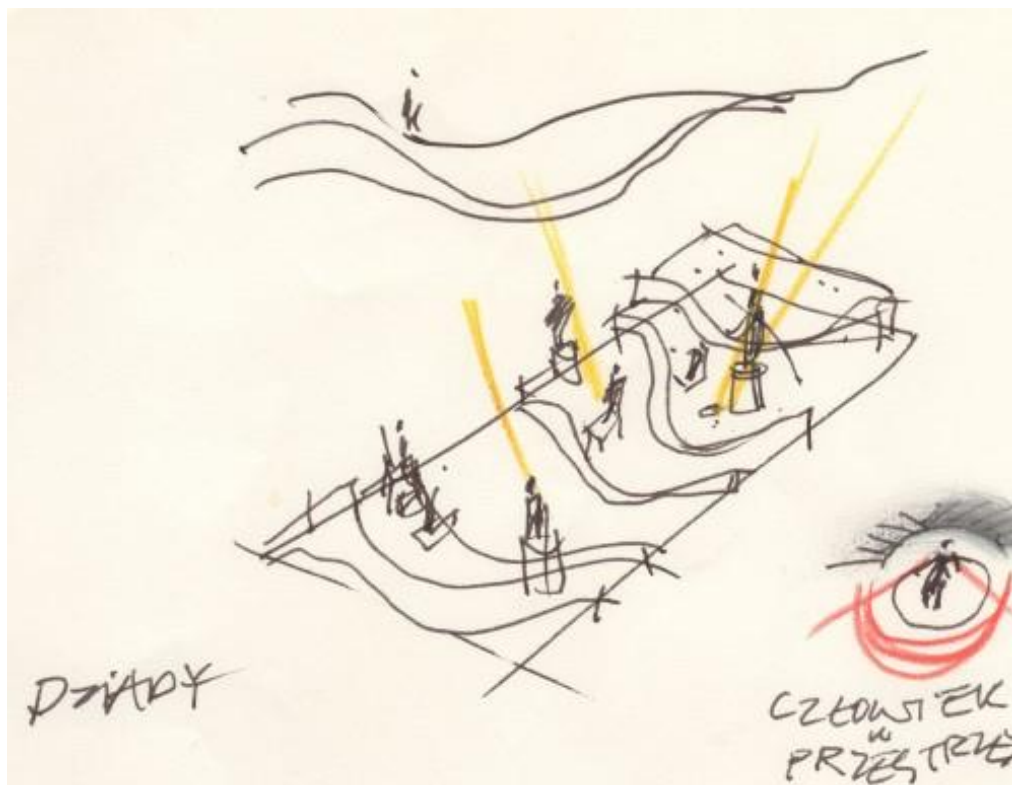


Figura 12: Esboço transversal da arquitetura cênica para “Os Antepassados” (Dziady), Gurawski, maio de 2015.

¹⁷ Na verdade, os artistas usaram velas artificiais movidas a bateria em “Os Antepassados”.



Figura 13: Desenho de produção para “Os Antepassados” (Dziady), 1961.

Em 1962, Gurawski trabalhou na concepção da arquitetura cênica para a montagem de *Kordian*, a partir do texto escrito por Juliusz Slowacki (1809-1849) em 1834. A peça conta a história de um jovem aristocrata que, na época da opressão estrangeira em sua pátria, vaga pela Europa em busca do sentido da vida. A trama se desenvolve em vários lugares, mas Kordian termina internado em um manicômio depois de fracassar em sua missão: matar o Czar russo.

O espetáculo foi apresentado pela primeira vez publicamente em 14 de fevereiro de 1962, no Teatro das 13 Filas, em Opole. O lugar selecionado para a ação dramática foi o porão do teatro, escolhido para ser uma ala do hospital psiquiátrico, onde cenas de pesadelos, memórias e fantasias dos pacientes sob os cuidados do médico diabólico foram encenadas.

Gurawski optou por mais uma vez escolher um único lugar para a apresentação, acomodando tanto atores quanto espectadores no mesmo espaço de ação. Estes só se distinguem na hora da cena. Com essa configuração, cria-se um espaço ficcional em que não só os atores mas também os espectadores se transformam em pacientes do hospital.

Para tanto, o espaço foi preenchido com treliches e beliches de ferro emprestados pelo exército, onde os espectadores se sentavam e onde as ações dos atores aconteciam. Essas camas serviam, ao mesmo tempo, como leitos de hospital numa dimensão ficcional e micro-palcos elevados (em três níveis de altura), nos quais os atores faziam suas partituras, que incluíam acrobacias.

Os objetos de cena também estão diretamente relacionados à escolha do espaço ficcional, ligados à medicina e à vida cotidiana - um bisturi, uma camisa de forças, bacias, recipientes e toalhas de verdade - usados para fazer com que o espectador se sentisse mais próximo do herói. Uma vez que se sentissem na mesma condição, seria possível compartilhar do mesmo sentimento de clausura experienciado por Kordian.

Gurawski descreveu a ação:

Tinham cenas de manicômio, cenas de “cabeças sensíveis”. Os espectadores sentavam nas partes inferiores das beliches, emprestadas do exército. Foi tão bonito! Alguém sentava-se e por causa de todas as molas, tudo rangia. Sensacional! Queríamos envolver o público no jogo. Após as apresentações iniciais, começamos a apalpar suas cabeças. Zygmunt Molik, com uma tigela enferrujada e uma seringa gigante, aproximava-se do público, que costumava ficar louco. Alguns caíam na gargalhada, outros reagiam com medo, então, depois de algum tempo nós desistimos. Pessoalmente, fiquei muito impressionado com o final, quando Kordian chega ao terceiro nível da cama de beliche, se alonga delirantemente e faz seu grandioso e maravilhoso, último monólogo. Grot liderou habilmente [...] (GURAWSKI, 2014, entrevista com Anna Galas-Kosil¹⁸. Tradução nossa.)

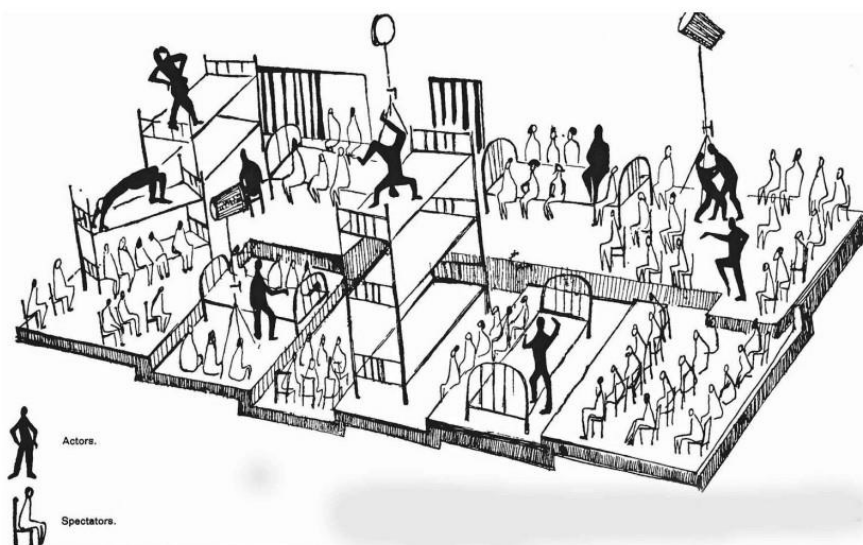


Figura 14: Desenho original feito por Gurawski para a arquitetura cênica de “Kordian”.

¹⁸ Gurawski, Jerzy. 2014. Entrevista entre Gurawski e Anna Galas-Kosil (Polish Theatre Institute), em 20 de novembro.



Figura 15: Representação das cenas onde se percebe a utilização dos beliches como praticáveis.



Figura 16: Representação da cena em que o doutor cuida de Kordian (em cima) enquanto os espectadores estão sentados no mesmo beliche (em baixo).

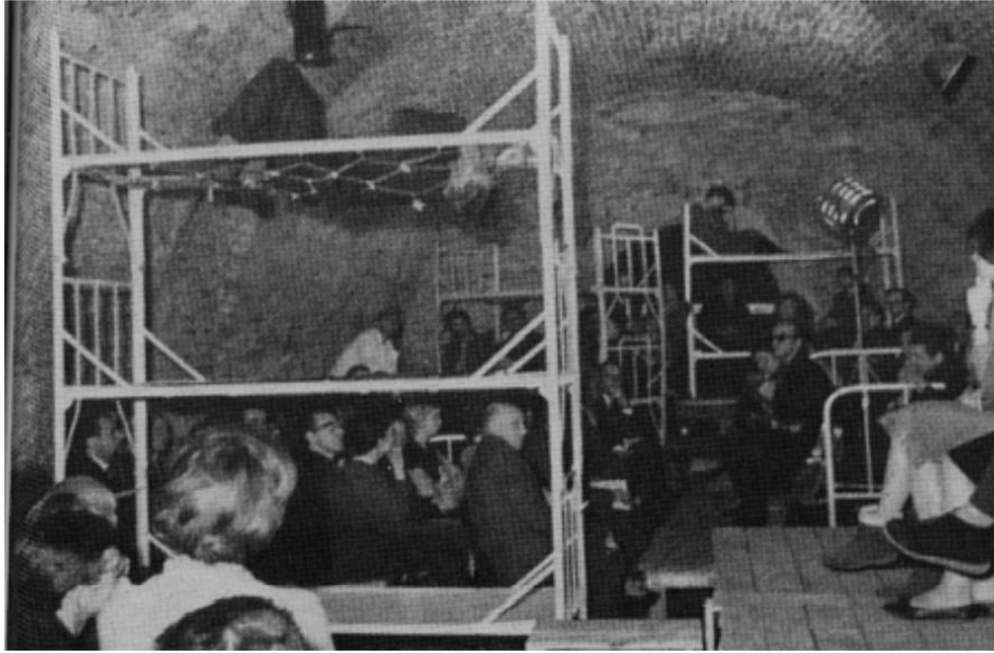


Figura 17: Representação onde se percebe a relação de proximidade entre atores e espectadores.

Mais tarde no mesmo ano, em 10 de outubro de 1962, o Teatro Laboratório apresentou sua primeira versão de *Akropolis* de Stanisław Wyspiański. Gurawski não estava disponível e a produção foi desenhada por Józef Szajna.

Eu estava no exército nessa época. Os figurinos deveriam ser preparados por Józef Szajna, mas como eu não estava lá, ele começou a preparar o cenário também. Ele jogou todas aquelas amadas banheiras velhas, canos velhos, toda a sucata de metal no palco. E Grot me escreveu dizendo que tudo estava no palco, perguntando o que fazer a seguir. Eu respeitava muito a Szajna e escrevi de volta dizendo que ele devia manter tudo e colocá-lo no centro. E de repente Grotowski começou a gostar - a ideia de construir aquele terrível espaço em andamento. E foi assim que tudo começou a se encaixar. Eu coloquei a banheira no meio; criamos uma espécie de caixa e depois retiramos tudo. Grot usou a caixa a fim de que os atores se espremessem nela, como sardinhas, e fechassem a portinhola atrás deles. A voz era horrível: "Eles se foram e a fumaça sobe em espirais." Arrepios! Os trajes de Szajna 'espremendo-se' entre o público, os trapos, as roupas gastas. Ele fez isso maravilhosamente. O desempenho me deu arrepios - um velho cínico, cético e um um pouco alcoólico. (GURAWSKI, 2014, entrevista com Anna Galas-Kosi. Tradução nossa).

A colaboração de Szajna no espetáculo foi tamanha que ele foi classificado como "codiretor" (BAUGH, 2015, p. 289).

Na adaptação de *A Trágica História de Doutor Fausto* (1589), de Christopher Marlowe, em 1963, o ambiente ficcional escolhido foi um refeitório de mosteiro medieval onde ocorreria um banquete - A Última Ceia - realizado para marcar a despedida do personagem principal, Fausto, do mundo. Para este banquete, Fausto convida seus alunos, personagens estes representados não só pelos atores do Teatro

Laboratório, mas também pelo público, colocados todos juntos nos assentos do refeitório. Também participavam da ceia como personagens duas pessoas "comuns" interpretadas pelos atores Zygmunt Molik e Maciej Prus, que comentavam e forneciam uma espécie de "paisagem sonora" para a ação. Como descreve Soares:

Existem duas longas mesas de madeira colocadas paralelamente, com bancos corridos onde se irá sentar o público. Fausto senta-se numa terceira mesa, mais pequena, colocada no topo das anteriores, transversalmente, formando um "U". Todo o recinto é utilizado como um local concreto, o refeitório. Entre os convidados (o público) existem ainda dois atores, que terão a sua participação a meio da peça. O número de espectadores é reduzido, está limitado ao comprimento das mesas, sendo que existem cinco bancos corridos onde se sentam: um entre as duas mesas e mais dois no lado oposto de cada mesa. Os bancos dos topos têm um encosto alto, que "encerra o espaço do público não permitindo distrações". (SOARES, 2010, p. 107).

Nesta concepção arquitetura cênica não há uma estrutura arquitetônica tecnicamente falando, especialmente construída para esta peça, como nos espetáculos anteriores. No espaço estão dispostas mesas de madeira simples e bancos corridos, estes "objetos de cena" são literais, servem o propósito de sentar o público e de representar um refeitório, simplesmente. Todo o espaço de atuação compreendia uma mesa de madeira como palco, com duas filas paralelas de plataformas de cada lado e uma única fila no topo - formando a forma tradicional em "U" de um salão de banquete renascentista. Os espectadores eram recebidos como convidados para o jantar e sentavam-se ao longo das plataformas em torno das quais Fausto encenava sua vida.

Comentando essa montagem, Gurawski mostra como o centro do trabalho do Teatro Laboratório era o desempenho de seus atores e atrizes, desenvolvido a partir do treinamento psicofísico regular.

Uma coisa é realmente crucial nesta arquitetura cênica: não é para atores regulares. Eles precisam ter tido algum treinamento especial porque quando você precisa se mover entre os espectadores, você precisa ter capacidades muito especiais e habilidades especiais e este era o poder de Grotowski. Ele treinaria seus atores para que estivessem com as pessoas e também ao lado delas. (Gurawski, 2015, p. 289. Tradução nossa).

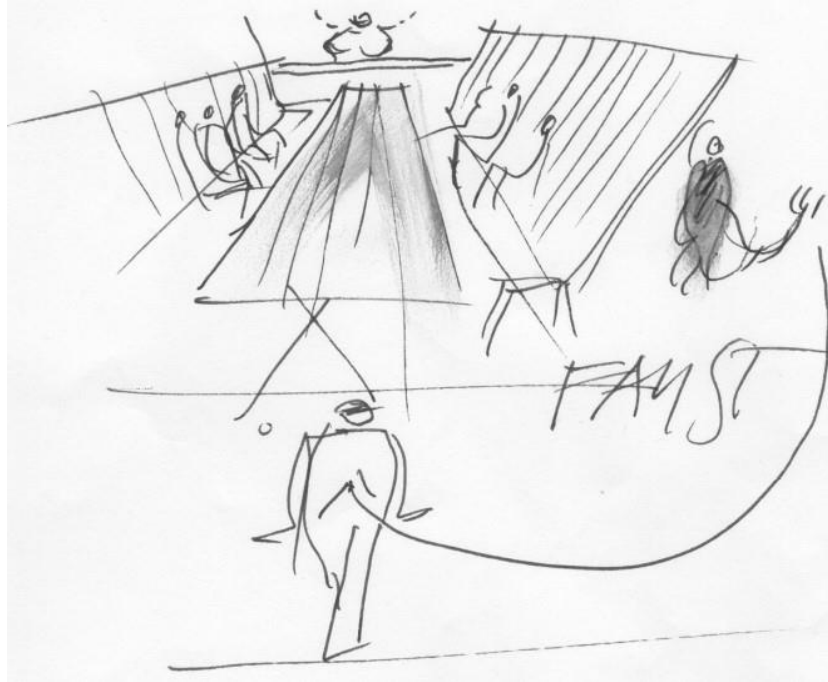


Figura 18: Esboço da arquitetura cênica de “A Trágica História de Doutor Fausto”, Gurawski, maio de 2015.

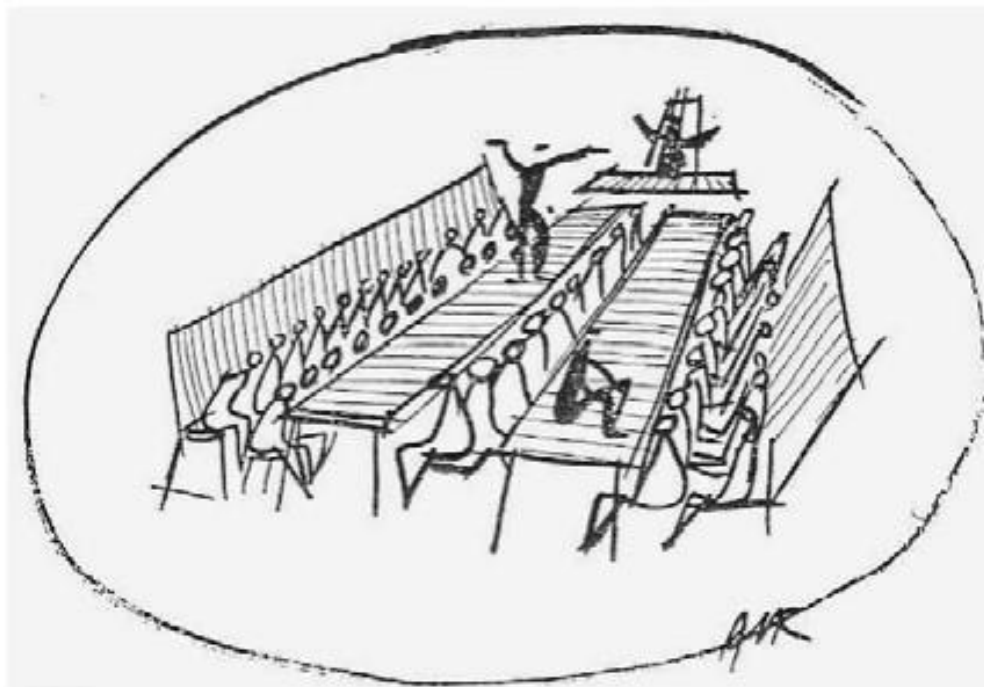


Figura 19: Desenho onde se define o espaço dos atores e dos espectadores, Gurawski.

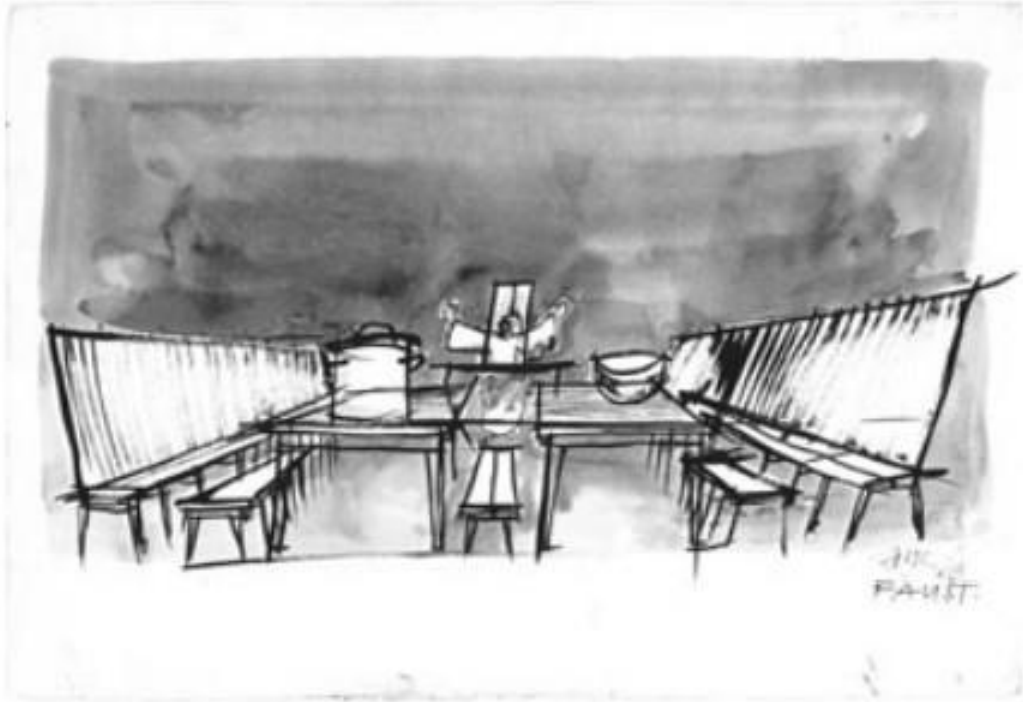


Figura 20: Desenho onde se define a disposição dos elementos no espaço, Gurawski.

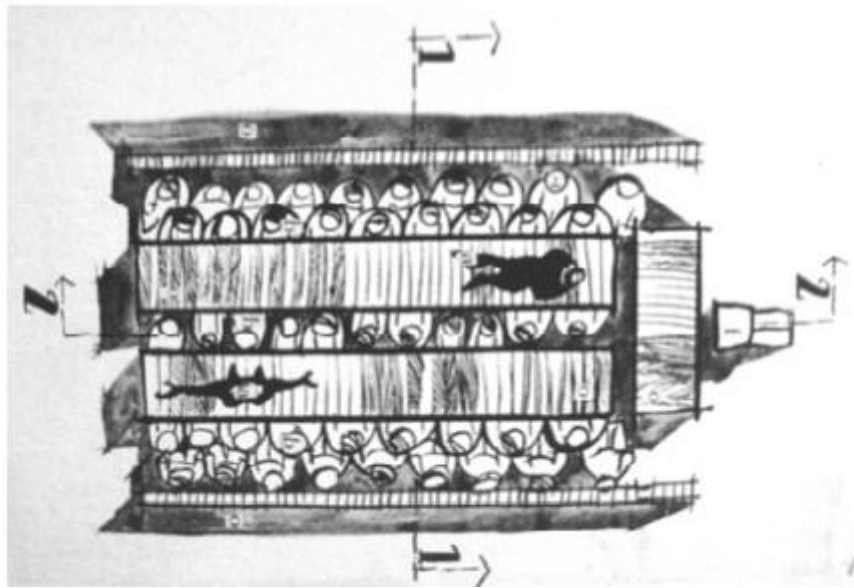


Figura 21: Planta baixa da arquitetura cênica. Os espectadores aparecem representados em branco e os atores em preto, definindo-se o espaço de cada um, Gurawski.

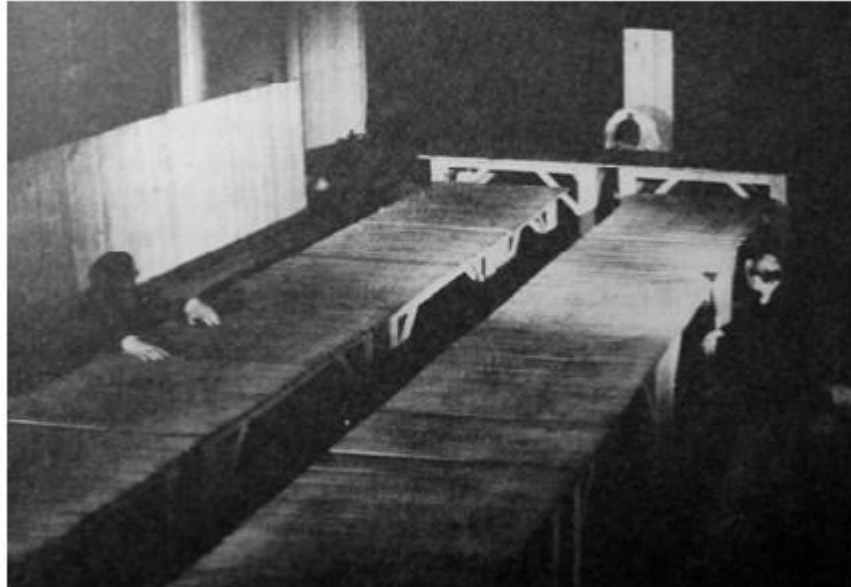


Figura 22: Arquitetura cênica construída.

Já a icônica criação da peça *O Príncipe Constante* foi a última colaboração entre Gurawski e Grotowski. Essa montagem usou como texto dramático um drama do autor romântico polonês Juliusz Słowacki (1843), que se baseou para escrevê-la em uma peça do famoso autor do século de ouro espanhol, Pedro Calderón de la Barca (1628). A estreia privada ocorreu em 20 de abril de 1965 em Wrocław. A estreia pública ocorreu cinco dias depois. O drama retrata o destino do mártir e príncipe português Don Fernando (1402-1493) que, capturado e preso, se recusou a abdicar da fé cristã. Como resultado, ele foi torturado também, um flagelo em nome da fé que o canonizou como uma espécie de santo.

Gurawski define a concepção da arquitetura cênica para este espetáculo como a mais próxima do que vislumbrou em seu projeto de graduação. Ele diz:

A maior alegria para mim foi o trabalho em “O Príncipe Constante” [...] Quando Grot me disse que foi escrito por um espanhol, Calderón, imediatamente pensei sobre a tourada, e a tourada significava uma luta entre touro e um toureiro. Coisa simples, estamos fazendo uma tourada! Vamos cercar tudo, e o público estará olhando de cima. Até agora, não fui capaz de convencer qualquer outra pessoa para fazer outro projeto desse tipo. [...] Grotowski conseguiu um lindo salão no centro da cidade. Nós o pintamos de preto. Ele queria que Ryszard Cieślak tivesse uma espécie de pequeno orgasmo, para que ele literalmente explodisse com sua sensualidade. Nu, magro, bonito, musculoso, todos aqueles personagens negros ao seu redor. [...] O que eu mais gostei foi quando eles estavam se apresentando em algum lugar de Paris, em algum salão enorme, e fotos foram tiradas de cima. Você podia ver toda a constelação de espectadores, sentados ao redor, e a luz no fundo, e o pobre Ryszard, deitado nu. (Gurawski, 2014, entrevista com Anna Galas-Kosi. Tradução nossa).

Em *O Príncipe Constante* a estrutura cênica conta com um muro separando a ação dos atores do espaço definido para os espectadores. O espaço é inspirado numa mistura de sala de operação e no anfiteatro da tourada.

Esta intenção deliberada de separação física entre atores e espectadores, ao contrário do que foi feito nas últimas peças, favorece o simbolismo escolhido por Grotowski para o papel que a plateia cumprirá no ato cênico: o de “observador transgressor”.

Para tal, Gurawski decide colocar o espectador espreitando por cima de uma parede, como que espiando o lugar onde o protagonista, o príncipe português, será torturado: uma única plataforma nua (a cama de tortura) iluminada por dois holofotes imóveis que banham a cena como luzes de uma sala de operações.

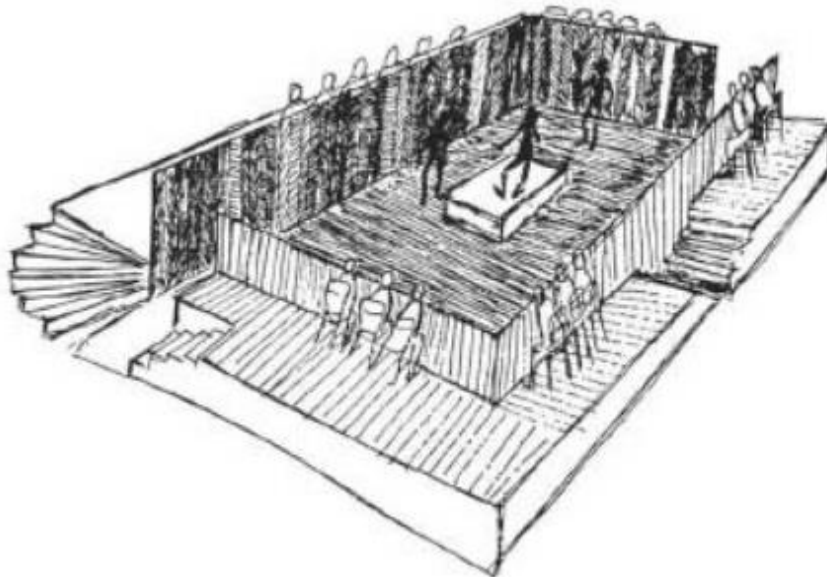


Figura 23: Desenho onde se define o espaço cênico e a localização dos atores e espectadores, Gurawski.

É possível notar que tudo “foi concebido de maneira quase matemática, para que a montagem funcionasse e se realizasse na percepção do espectador” (GROTOWSKI, 2007, p. 234). O público integra o espetáculo, mas não está ao lado dos atores, está acima da área de representação pela primeira vez, olhando como que secretamente, propositalmente cúmplice.

Com essa arquitetura cênica Grotowski e Gurawski transformavam o espectador em testemunha passiva (GROTOWSKI, 2007, p. 123) da brutalidade pela qual o príncipe é acometido até que, por conta dos ferimentos causados pela tortura, ele morre. Como explica Baugh:

O posicionamento preciso dos espectadores neste teatro eram cruciais: o "olhar para baixo" exigido pela arquitetura sugeria não apenas que olhassem para a ação, mas testemunhassem como se tivessem sido coniventes em sua instigação e, portanto, necessitavam observar sua realização. A ponto dos espectadores desempenharem um papel bastante específico dentro da performance. Eles eram obrigados a entrar no espaço do teatro em silêncio e o rangido suave e repetitivo das plataformas de madeira juntamente com o cheiro intenso de madeira não tratada davam sentido de que tanto o espaço quanto a audiência se combinavam para se tornarem parte da estrutura da performance. No final do ato, os membros da Corte deixaram o espaço da atuação, abandonando o corpo do Príncipe mártir coberto com um manto vermelho na tribuna. Os atores não voltaram para agradecer os aplausos do público, nem as luzes da casa se acendiam para indicar o final da apresentação - todo o teatro foi iluminado por dois focos Fresnel muito grandes em suportes colocados diagonalmente em qualquer uma das extremidades do palco transversal. (BAUGH, 2015, p. 290. Tradução nossa.)

Esta escolha de Grotowski para o papel do espectador condiz com a postura tomada por nós diariamente diante de tantos outros "atos de terror", os quais testemunhamos indiferentes.

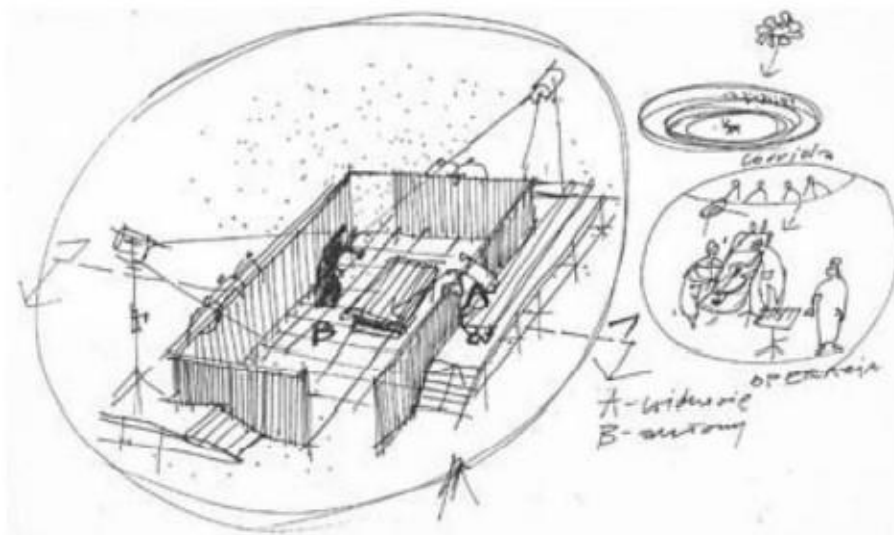


Figura 24: Desenho onde se define o espaço cênico e a localização dos atores e espectadores. É possível notar no esboço do lado esquerdo a preocupação em colocar o espectador "olhando para baixo", Grotowski.

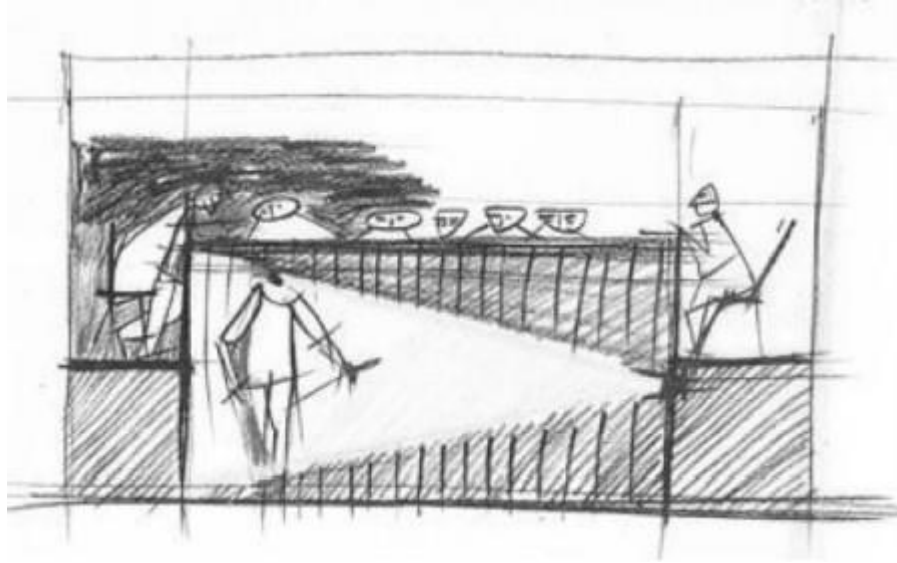


Figura 25: Desenho (corte) onde se define a localização dos espectadores com relação à situação do ator. Nota-se neste esboço a preocupação com a iluminação do espaço central, Gurawski.

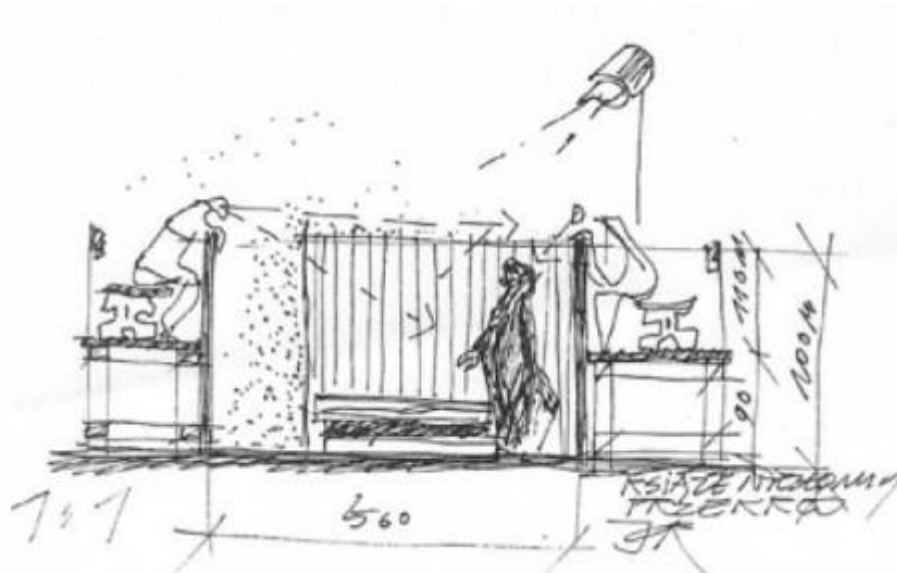


Figura 26: Desenho (corte) onde se define a localização dos espectadores com relação à situação do ator e as medidas dos diferentes espaços. Mais uma vez a preocupação com a iluminação, Gurawski.



Figura 27: Representação de uma cena em que o príncipe é torturado (na cama central). Nota-se o posicionamento da plateia (do lado esquerdo com os braços apoiados nas paredes de madeira, olhando para a cena embaixo).



Figura 28: Representação de uma cena na qual é possível notar mais claramente o posicionamento da plateia (do lado esquerdo com os braços apoiados nas paredes de madeira, olhando para a cena embaixo).



Figura 29: Cena em que o príncipe é torturado.



Figura 30: Representação da cena final. O príncipe morto com uma das torturadoras segurando-o, lembrando a imagem de Pietá.

Conforme mencionado, esta foi a última colaboração de Gurawski com Grotowski. Ele diz, “Eu fiquei em Opole¹⁹, não tinha mais energia — e, além disso, senti que Grot já estava indo para outro lugar [...]” (Gurawski, 2014, entrevista com Anna Galas-Kosi. Tradução nossa.).

O espetáculo “Apocalypse cum Figuris” (1968), do qual Gurawski já não fez parte, marcou o fim da Fase Teatral para o Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski,

¹⁹ Em 1984 o grupo muda-se para a cidade Wrocław.

mas o trabalho e a reputação do Laboratório também no campo da cenografia se espalharam por toda a Europa. Artistas como Peter Brook e Eugenio Barba, e coletivos como “The Living Theatre”, aprenderam e estenderam a suas próprias práticas as ideias e a influência dos trabalhos de Gurawski durante sua passagem pelo Laboratório (BAUGH, 2015, p. 294). Muitas cenografias imitaram e adotaram o design minimalista e de exposição total do espaço da performance que o Teatro Laboratório desenvolveu ao lado do arquiteto Jerzy Gurawski.

Em 1971, Gurawski foi formalmente reconhecido pelos seus feitos, e ganhou o maior prêmio dedicado à cenografia na Quadrienal de Praga. Também realizou alguns trabalhos pontuais como cenógrafo com outros membros do Teatro Laboratório: com Zbigniew Cynkutis, ele trabalhou em uma adaptação de *Fedra*, em Wrocław (1987); com Maciej Prus, em Varsóvia (1991), ele fez *Lower Depths*; e em 1995 ele trabalhou em *The Demons* com Ludwik Flaszen. Mas até o momento, seu trabalho se concentra principalmente em sua prática arquitetônica.

Na entrevista dada a Christopher Baugh (2015), quando questionado, à luz de seu trabalho no Teatro Laboratório e da importância na especificidade do local da performance, como um arquiteto deveria projetar um edifício de teatro. Ele riu e fez um esboço (Figura 31), dizendo: “Para mim seria um grande problema projetar um teatro porque [rindo e murmurando “fantástico”] tudo o que eu poderia fazer é isso!” (Gurawski, 2015, p. 296).

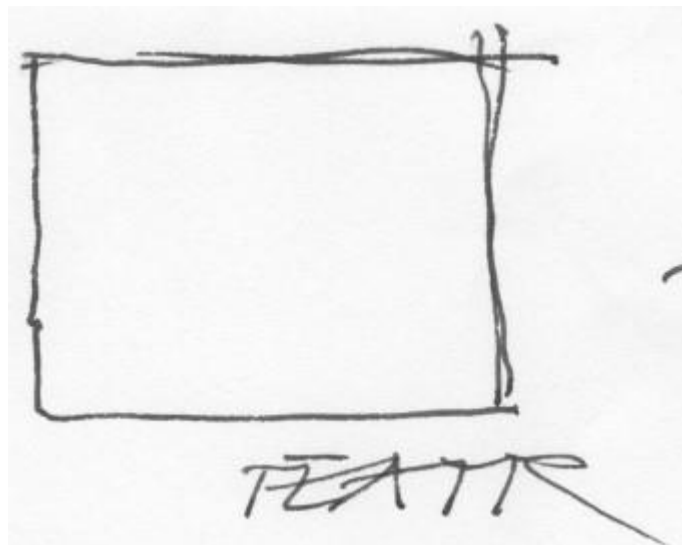


Figura 31: Desenho de Gurawski para um teatro.

Como comenta BAUGH (2015, p.281), a contribuição de Gurawski para uma nova visão da espacialidade da cena (conceito de arquitetura cênica) que traz uma

integração ativa entre espectadores e atores é desconsiderada individualmente, isto é, é uma inovação geralmente atribuída apenas a Grotowski como encenador/diretor famoso dos anos 60. Suas práticas, no entanto, revolucionaram a cenografia no século XX, se tornando um marco importante para o desenvolvimento da teoria e prática cenográfica contemporânea.

3. SUCESSORES

Antes de iniciar este capítulo é preciso lembrar que não é minha intenção, da mesma maneira que alertei quando escrevi sobre os precursores, falar sobre todos os encenadores que contribuíram para a transformação do espaço cênico no teatro moderno-contemporâneo.

Me proponho a apontar alguns dos desdobramentos causados pela concepção de arquitetura cênica de acordo com Gurawski e Grotowski, por essa razão, infelizmente, acabei deixando de fora muitos encenadores que ascenderam no mesmo “espírito do tempo” e foram igualmente importantes. Dito isso, começo por Richard Schechner (1934-) e o Teatro Ambiental.

Richard Schechner, importante encenador e pesquisador das artes cênicas norte americano, vivia em Nova Orleans quando formou o *New Orleans Group*, em 1965, ao lado de Franklin Adams (1933-2008) e Paul Epstein (1938-). Na primavera de 1965, tendo Schechner como editor, o *Tulane Drama Review*²⁰ publica uma edição que introduz o trabalho de Jerzy Grotowski aos Estados Unidos da América (LICHT, 1986, p. 36).

Essa publicação também explorava tradições orientais performativas, como o Kathakali, e estudava teóricos europeus modernos como Artaud e Stanislawski. O *New Orleans Group* tinha trabalhado em algumas peças intermédias²¹, mas foi na produção de *Victims of Duty*, de Ionesco, em maio de 1967, que Schechner cunhou o termo “*environmental theatre*”²², que sofreria clara influência do conceito de arquitetura cênica de Gurawski-Grotowski mais tarde no mesmo ano.

Durante as primeiras três semanas de novembro de 1967, Richard Schechner participou de um *workshop* ministrado por Jerzy Grotowski, o celebrado diretor polonês do teatro Laboratório na Universidade de Nova York. As teorias de Grotowski eram inovadoras, alguns diziam revolucionárias, e Schechner queria explorá-las ainda mais e aplicá-las a algumas de suas próprias ideias. (SCHECHNER, 1994, p. xxxiii. Tradução nossa).

²⁰ Jornal acadêmico da Universidade de Tulane, com foco em *performances* em seus contextos sociais, econômicos, estéticos e políticos

²¹ Intermédia é um termo cunhado em meados dos anos 1960 por Dick Higgins, um dos fundadores do Grupo Fluxus, para caracterizar o que ele chamava de "obra intermédica", ou seja, obras de arte que se construíam na interseção de dois ou mais meios.

²² Teatro ambiental. Tradução nossa.

Esse encontro com Grotowski foi essencial para que Schechner dessa continuidade ao seu trabalho com o Teatro Ambiental tanto no treinamento do ator/atriz quanto na relação palco-plateia. Lichti (1986, p. 66) diz que as ideias de Grotowski não só ajudaram a cristalizar o que, até então, eram vagas ideias e conceitos para Schechner, mas deram o ímpeto para a criação de seu grupo de *performance* posteriormente. Além disso, com essa experiência marcando sua trajetória elaborou os “*VI Axiomas do Teatro Ambiental*”, sintetizados em artigo:

- 1) O evento teatral é um conjunto de transações correlatas;
- 2) Todo o espaço é usado para a performance;
- 3) O evento teatral pode acontecer em um espaço totalmente transformado ou em um espaço encontrado (*found space*);
- 4) O foco é flexível e variável;
- 5) Todos os elementos de produção falam em sua própria língua;
- 6) O texto não precisa ser nem o ponto de partida nem o objetivo de uma produção. Pode não haver texto algum.

Como descreve Lichti (1986, p.12), a concepção desses axiomas foi baseada tanto em seus estudos quando dirigia o *New Orleans Group*, como inspirada em seu primeiro encontro presencial com Grotowski, em novembro de 1967, quando já havia se mudado para Nova York. "Ele queria começar seu próprio grupo e explorar, na prática, as teorias que tinha descrito naquele artigo (LICHTI, 1986, p. 12. Tradução nossa).

Assim, com os seis axiomas, ele propõe um resumo de conceitos teóricos que estabelecem as relações do teatro com a vida real pois acreditava no teatro “como uma realidade em si mesma, em oposição à crença mais tradicional de que o teatro serve como um reflexo da realidade do mundo exterior.” (LICHTI, 1986, p. 40).

Funda-se, então, o grupo que posteriormente viria a se tornar o famoso *The Performance Group*. Schechner insere exercícios que aprendeu no *workshop* com Grotowski combinados aos criados por ele mesmo. Estes exercícios se relacionavam diretamente com seu trabalho sobre o ambiente e ofereciam a oportunidade dos participantes explorarem o espaço dentro de si, o espaço ao redor e o espaço entre eles.

Outro elemento importante para o teatro Ambiental é que “os espectadores participam tornando-se, na verdade, participantes, mais além talvez, todos são

performers, deixando de existir o espectador propriamente dito” (RODRIGUES, 2008, p. 54).

A participação ativa do espectador no espetáculo traz novas possibilidades na relação entre cena e público, e essa “exclusão” do limite entre palco e plateia faz com que “a ação ‘respire’ e o público torne-se um grande elemento cênico” (SCHECHNER, 1994, p. XXIX).

O Teatro Ambiental de 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 Croquetes*, *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 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 32: Penteu dirigindo-se aos cidadãos do topo de uma das torres em “*Dionysus in 69*” (Raeanne Rubenstein).



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

Mas o trabalho de Richard Schechner no *The Performance Group* durante os anos 1960 e 1970 não deve ser considerado apenas como um fenômeno de seu próprio período histórico - a contracultura - uma vez que as questões levantadas por ele permanecem relevantes aos estudos do teatro até os dias atuais (LICHTI, 1986, p. 195).

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 Théâtre du 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. Seu trabalho nas montagens de *Ricardo III* (1968) e *Fedra* (1984), apesar de serem considerados de vanguarda na forma de utilização do espaço cênico, não modificaram o caráter relativamente mais estático e passivo da relação do espectador com o espetáculo configurado pelo palco à italiana.

Para *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 vez²³ 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, portanto, era obrigado a participar de forma mais ativa durante o espetáculo, uma vez que os carrinhos atravessavam a multidão em alta velocidade, deixando-o em uma situação de insegurança (ainda que controlada) e exigindo uma atitude de vigilância constante.

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 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).

²³ 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 tabladros fixos, passariam a ser representadas em carrinhos móveis que atravessariam simultaneamente a multidão.



Figura 34: Cena do espetáculo Orlando Furioso, de Luca Ronconi Fonte: Arquivo Festival Dei 2 Mondì.²⁴



Figura 35: Cena do espetáculo Orlando Furioso, de Luca Ronconi Fonte: Arquivo Festival Dei 2 Mondì.²⁵

^{24/25} <https://lucaronconi.it/scheda/teatro/orlando-furioso> consultado em 30/04/2021.

Na França, na mesma época, o Théâtre du 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, exhibe 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*).



Figura 36: Cena do espetáculo *1789*, do Théâtre du Soleil. Fonte: Arquivos Théâtre du Soleil.²⁶

^{26/27} <https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/notre-theatre/les-spectacles/1789-1970-223> consultado em 01/05/2021



Figura 37: Cena do espetáculo “1789”, do Théâtre du Soleil Fonte: Arquivos Théâtre du Soleil. ²⁷

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, *less is 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 platéia, 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 espacialmente o "desejo de contato físico" do "Te-ato" de Zé Celso.



Figura 38: O Teatro Oficina (Foto de Nelson Kon)²⁷

²⁷ <https://www.archdaily.com.br/br/878324/classicos-da-arquitetura-teatro-oficina-lina-bo-bardi-e-edson-elito> consultado em 30/04/2021.

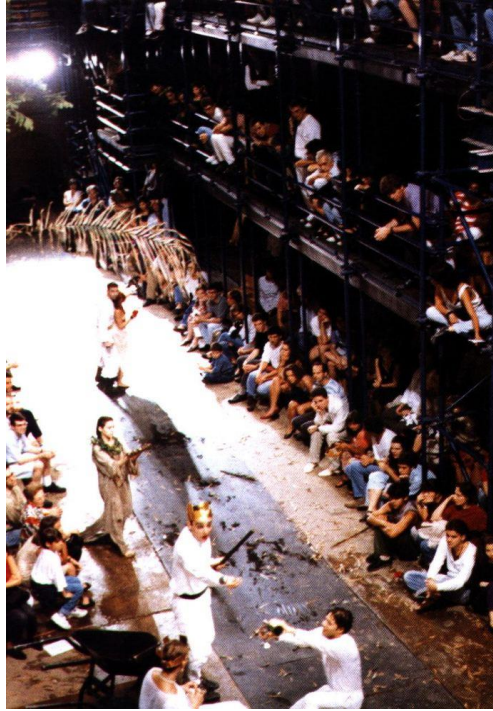


Figura 39: Representação de Cena no Teatro Oficina (Foto: Arquivo Teatro Oficina)²⁸

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).

Tanto a estrutura arquitetônica do teatro quanto o próprio grupo teatral encabeçado por Zé Celso simbolizam um processo de trabalho, um movimento cultural que renova e representa o teatro brasileiro da contracultura, nesse momento renovador para os estudos do lugar teatral, dentre tantas outras contribuições. O prédio do Teatro Oficina, tombado pelo IPHAN em 2010, se consagrou como um espaço-símbolo de luta e resistência cultural (LIMA, 2008, p. 15).

²⁸ <https://www.archdaily.com.br/br/878324/classicos-da-arquitetura-teatro-oficina-lina-bo-bardi-e-edson-elito> consultado em 30/04/2021.

O edifício, então, deixa de ser apenas um invólucro, um abrigo para as pessoas e torna-se, efetivamente, um espaço promotor de encontros. Seja o encontro com os outros indivíduos, seja o encontro do ator com a personagem. O espaço arquitetônico do teatro, que se tornará o espaço cênico no evento, proporcionará uma vivência diferenciada da ocasião. Neste caso, tanto a arquitetura quanto o teatro tornam-se espaços ao redor de um sujeito. [...] A arquitetura do Oficina não é mutante e polivalente, mas contribui fundamentalmente para a montagem da cena e para a experiência do público. Define as formas de relação entre a cena e o público bem aos moldes dos espaços pensados por encenadores como Grotowski e Schechner. Além disso, estabelece um diálogo particular com o urbano a partir do momento em que transpõe uma das experiências da rua para o lugar teatral. (RODRIGUES, 2008, p. 61).

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 40: Cena do espetáculo Paraíso Perdido, do Teatro da Vertigem Fonte: Guilherme Bonfanti.²⁹



Figura 41: Cena do espetáculo Paraíso Perdido, do Teatro da Vertigem Fonte: Guilherme Bonfanti.³⁰

²⁹ /³¹ <http://guilhermebonfanti.com.br/portfolio/o-paraiso-perdido/> consultado em 30/04/2021.

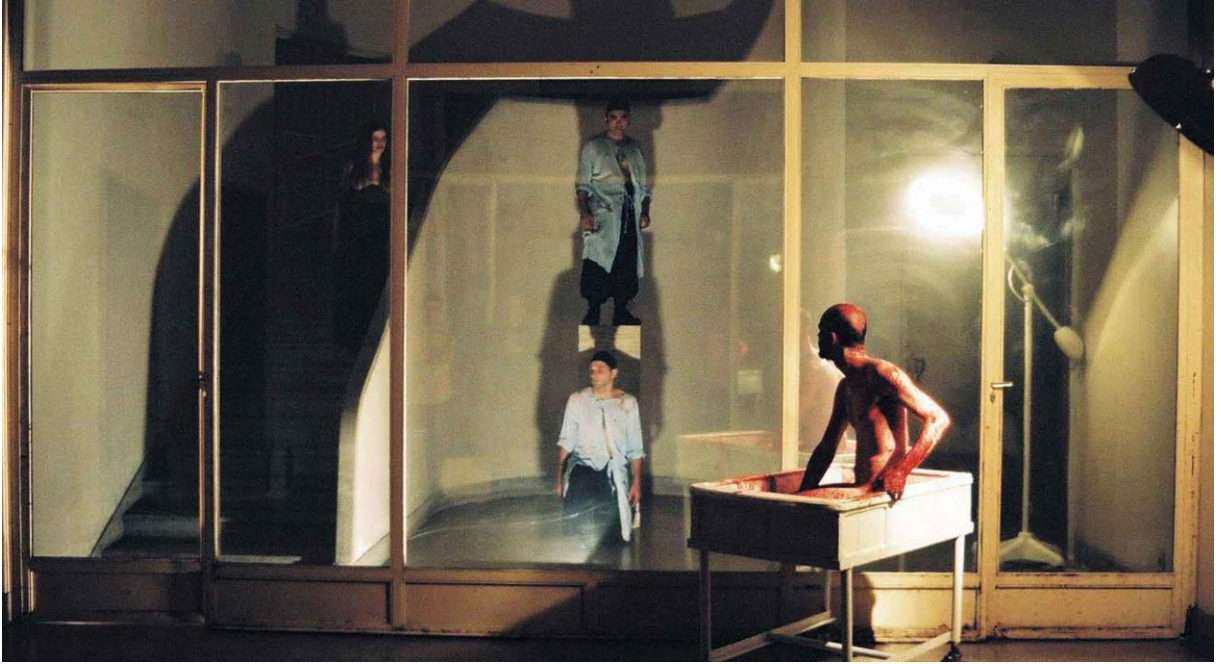


Figura 42: Cena do espetáculo O livro de Jó, do Teatro da Vertigem Fonte: Guilherme Bonfanti.³¹



Figura 43: Cena do espetáculo O livro de Jó, do Teatro da Vertigem Fonte: Guilherme Bonfanti.³²

^{31/33} <http://guilhermebonfanti.com.br/portfolio/o-paraiso-perdido/> consultado em 30/04/2021.

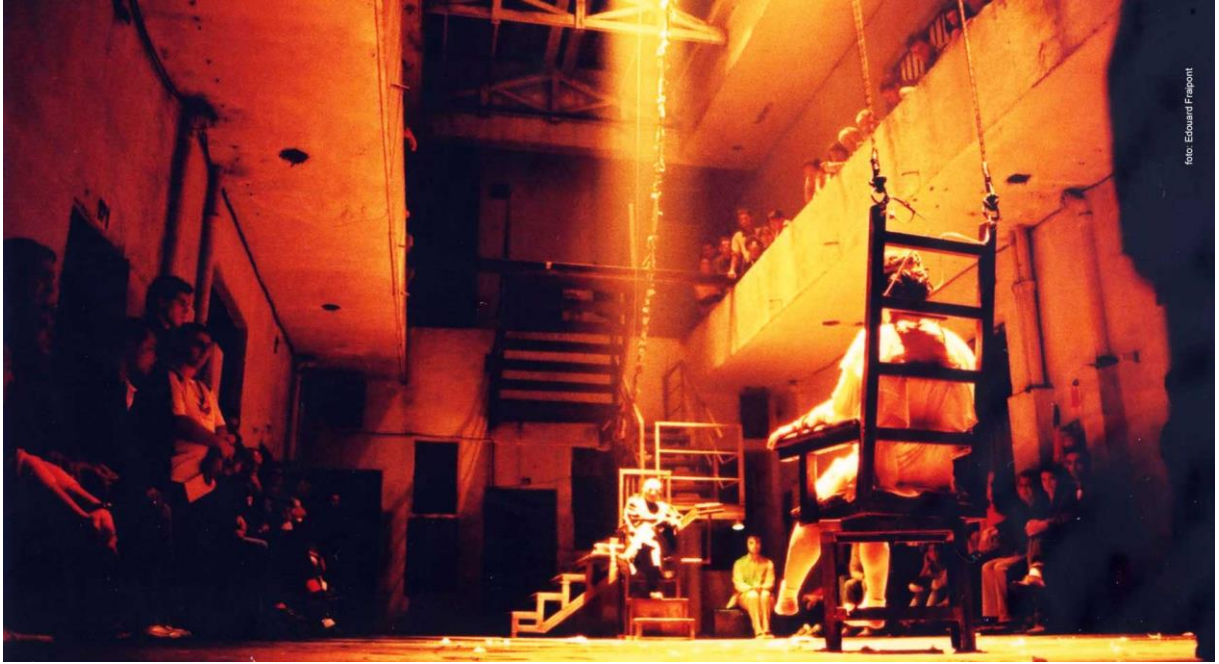


Figura 44: Cena do espetáculo Apocalipse 1,11, do Teatro da Vertigem Fonte: Guilherme Bonfanti.³³



Figura 45: Cena do espetáculo Apocalipse 1,11, do Teatro da Vertigem Fonte: Guilherme Bonfanti.³⁴

^{33/35} <http://guilhermebonfanti.com.br/portfolio/o-paraiso-perdido/> consultado em 30/04/2021.



Figura 46: Cena do espetáculo BR3, do Teatro da Vertigem Fonte: Guilherme Bonfanti.³⁵



Figura 47: Cena do espetáculo BR3, do Teatro da Vertigem Fonte: Guilherme Bonfanti.³⁶

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

^{35/37} <http://guilhermebonfanti.com.br/portfolio/o-paraiso-perdido/> consultado em 30/04/2021.

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)

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

No caminho até aqui, compreendi que o espaço não é algo dado, mas construído pelo processo, e que a cenografia não mais se caracteriza como elemento decorativo para a cena, mas pode e deve ser utilizada como potencializadora para o trabalho do ator. Em cada uma de minhas experiências durante a Universidade de Brasília, esta noção expandida do espaço serviu como trampolim para a minha formação como ator, primeiro de maneira inconsciente, até se tornar o tema deste estudo.

A fim de ilustrar o que digo e de trazer as minhas experiências para corroborar com esta pesquisa, separei alguns momentos cruciais no decorrer da graduação, os quais me detenho a analisar do ponto de vista “espacial”.

Em meu segundo semestre, na disciplina de Interpretação Teatral ministrada pela professora Nitza Tenenblat, fui desafiado a conceber o espaço a partir do “se” mágico, conceito desenvolvido por Constantin Stanislavski (1863-1938) para o trabalho do ator, que funciona intimamente ligado à imaginação. Principalmente no exercício chamado “Jardim” - um lugar de livre escolha onde os conceitos de unidades e objetivos, bem como os obstáculos e as circunstâncias internas e externas eram colocados em prática - foi possível observar o espaço sendo construído a partir do diálogo com a construção da personagem.

O espaço escolhido por mim, o meu “jardim”, foi um labirinto onde, a cada curva, uma surpresa me aguardava. Para a construção deste espaço, lembro-me de desenhar em uma folha em branco, em planta-baixa, a configuração do ambiente e marcar exatamente onde as ações ocorreriam. Visualmente, minha imaginação levantava as paredes do labirinto e criava os obstáculos cada vez em que eu entrava em cena.

Não existia qualquer objeto cênico, mas a imagem marcou tão forte na memória, que consigo enxergar tudo, sempre que lembro do exercício. Esta experiência contribuiu significativamente em minha compreensão da arte teatral como um todo, influenciando tanto na atuação como na direção e na cenografia.

Dois anos mais tarde, na disciplina Encenação Teatral III, com a professora Sônia Paiva e o Laboratório Transdisciplinar de Cenografia (LTC), eu viria a

compreender não só o espaço e o desenho da cena³⁷ dentro do campo da cenografia, mas começaria oficialmente a trilhar o caminho que me trouxe a esta pesquisa. Isso porque foi por meio das experimentações com o LTC durante a disciplina que consegui ampliar, no meu entendimento pessoal, o conceito de cenografia - não mais um elemento decorativo para a cena, mas sim um organismo complexo, inter e multidisciplinar.

O Laboratório Transdisciplinar de Cenografia (LTC) atualmente é composto por estudantes de ensino médio, graduação, pós-graduação, pesquisadores e técnicos das mais diversas áreas do saber — artes cênicas, visuais, arquitetura, design gráfico, desenho industrial, letras, dentre outras — e tem o intuito de viabilizar a troca de conhecimentos em processos colaborativos a fim de potencializar o evento cênico.

Segundo Paiva (2016, p. 37): “é no entrecruzamento de arte e realidade que podemos alcançar e ampliar a potência, para outras áreas, desse espaço de encontro humano, que é próprio do teatro”. Foi nesse espírito de potencialização transdisciplinar que aconteceu, pela primeira vez, uma nítida colaboração das habilidades que adquiri em minha formação como arquiteto e minha atual formação como ator.

Neste sentido, experimentei a leitura de cortes e plantas-baixas de teatros, desenhos técnicos para a concepção do espaço cênico, maquetes físicas em escala e desenvolvi uma dramaturgia criada a partir de objetos de cena, que potencializam a história e funcionam em prol do ator, etc.

A professora Sônia buscava promover esse encontro com outras áreas do saber com a finalidade de nos dar conhecimentos específicos e fundamentos artísticos, técnicos e tecnológicos, indispensáveis para a formação do que ela chamava “intérprete-criador”. Foi exatamente neste momento que senti as engrenagens mudarem e uma inclinação, um desejo por cruzar o teatro com a arquitetura.

Rodrigues (2008, p. 114) aponta o espaço “como mínimo comum entre o teatro e a arquitetura”, sendo este o ponto de interseção através da cenografia que, por sua vez, auxilia o ator na construção da espacialidade cênica. O ator, portanto, deve ter inteligência espacial, deve pensar espacialmente, visto que sua composição

³⁷ Segundo Paiva (2016, p 19), o “Espaço e Desenho da Cena é a nossa tradução [do LTC] de *Space and Design of Performance*, que equivale aqui à cenografia tratada como uma linguagem holística, como vem sendo proposto pelos organizadores da Quadrienal de Praga, desde 1999, o que aproxima, no mesmo campo, cenografia, figurino, iluminação e a utilização de novas tecnologias digitais de interação e projeção.”

cria o espaço e vice-versa. Essa breve passagem pelo LTC através da disciplina Encenação Teatral III, acendeu em mim desejos de ambição para o projeto que veio a seguir: a matéria de Direção.

Sendo assim, não posso deixar de mencionar minha primeira experiência como diretor/encenador, que teve como resultado a montagem de *CURUMIM*, com texto escrito por mim, com estreia na Universidade de Brasília em nível acadêmico em dezembro de 2018 e em nível profissional em agosto de 2019, no Teatro Funarte Plínio Marcos.

A concepção espacial do espetáculo foi desenvolvida a partir da articulação do que havia sido previsto no texto original³⁸ e nas experimentações durante os ensaios. Por se tratar de uma história cujo tema — a relação entre uma mãe e um filho vivendo às margens do Rio Amazonas — entregava explicitamente o espaço-tempo onde a ação cênica se passava, foram as ações criadas pelos atores que direcionaram os elementos que existem na cena.

Em nosso primeiro encontro, através de uma partitura em que Úlli lavava uma roupa “na beira do rio”, uma bacia foi adicionada à cena. No momento de fechamento da cena, que eu deixei acontecendo no improviso por pelo menos trinta minutos, Victor propôs terminar pedindo a benção para ir dormir. Por essa razão, uma rede se fez necessária. Para o projeto de cenografia como um todo, no entanto, além dos elementos de cena indispensáveis, optamos por trazer ao espectador a sensação de intimidade de um lar ribeirinho.

Para tanto, revisitei minhas memórias no interior do Amazonas para a concepção deste espaço, que contou com utensílios de cozinha, uma mesa, um banco, uma rede, uma bacia e galhos de árvores, além de velas artificiais, deixando a cena em penumbra. Ainda que em certos níveis os elementos cenográficos se aproximem mais do realismo naquela primeira montagem, a ideia partiu da busca por uma aproximação entre palco e plateia, com a finalidade de estreitar a relação do espectador com a história encenada.

Como quarto e último momento, escolhi falar sobre a experiência no Projeto de Interpretação Teatral I com orientação do professor Tiago Mundim, que se configura como a experiência mais distante do que estava programada para ser dado o estado em que o mundo inteiro se encontra devido à pandemia mundial da COVID-

³⁸ O elenco contava com apenas dois atores em cena, Úlli de Oliveira e Victor Souza, que faziam os únicos dois personagens do texto, Mãe e Curumim.

19. Isso levou à contraditória modalidade de estudo do teatro — a arte cuja natureza ontológica é o encontro presencial — através da montagem de um espetáculo em grupo, feito de forma *online*, em diferentes locais.

Os encontros via *Zoom* foram, ao mesmo tempo, animadores e estranhos para o que todos estávamos acostumados. Essa nova modalidade me deu a oportunidade de estar com meus colegas e criar junto deles nesse momento de pandemia, mas coloca em xeque alguns dos princípios que fazem o teatro ser teatro.

Desse modo, cheguei à conclusão de que o que estamos fazendo na diplomação não é exatamente teatro no *stricto sensu*, mas uma linguagem nova que está num interstício com o audiovisual. Não há, portanto, como forçar uma equiparação com o trabalho espacial em montagens teatrais, como as feitas no Departamento anteriormente à pandemia.

Nesse ensejo, vimos que a pandemia deu aos artistas de teatro a oportunidade de experimentar novas configurações de manifestações cênicas e assistimos de nossas casas a ótimos espetáculos criados depois que os teatros fecharam. Para nós, jovens estudantes de teatro nascidos já nessa época tecnológica, todos muito familiarizados com o manuseio de *smartphones* e com as mídias sociais que nos expõem a pequenos vídeos “performáticos” diariamente, essa transição forçada para um “teatro-audiovisual” pareceu inicialmente pacífica. No entanto, ao longo do processo se mostrou não tão fácil como parecia ser.

A princípio, ainda com sete integrantes, o grupo de alunos decidiu compor um espetáculo a partir de uma dramaturgia criada em conjunto. O texto escolhido foi um escrito por mim — uma peça escrita para o teatro — e que seria adaptada para o teatro online em parceria com um colega.

O texto original conta sobre o encontro de quatro amigos depois de dez anos separados. Optamos por transformar em um encontro virtual com sete amigos e atribuir arquétipos para cada uma das sete personagens, baseadas nas cinco fases do trauma (raiva, negação, barganha, depressão e aceitação) e duas fases adicionais, uma anterior e outra posterior (ingenuidade e esperança).

Sendo assim, o espaço em comum escolhido foi uma chamada de vídeo, através da qual as personagens seriam confrontadas com alguns fantasmas do passado e exporiam suas questões atuais. Infelizmente, já no momento de experimentação com as personagens, no espaço de três semanas, dois alunos optaram por abandonar a disciplina e a aspiração por um espetáculo com “cara” de

teatro - ainda que online - foi descartado, visto que a maioria da turma optou por trabalhar em vídeos solos, ligados por um tema que funcionava como fio condutor: o luto.

Para a construção da dramaturgia, encontrei meu norte em um texto que escrevi para o primeiro exercício de experimentação criativa com câmera do semestre - o texto explora de forma metafórica minha visão sobre o abuso sexual infantil -, mas ele sozinho não me cativava. Por essa razão, fui atrás de me colocar em situações incomuns - uma corrida pelas ruas da cidade enquanto conto a história e uma cena gravada debaixo de chuva - que potencializariam a experiência.

Nessas circunstâncias, reconheci os espaços onde as cenas se passariam: uma ponte e um terreno baldio. Os espaços foram escolhidos da mesma maneira que seriam se eu estivesse fazendo um teatro *site specific*, ainda que não seja o caso. Compreendo, portanto, que a minha escuta "espacial" desenvolvida ao longo da graduação me levou aos espaços escolhidos, estes, por sua vez, influenciaram diretamente no meu trabalho como ator na criação dessa cena, isto é, em minha composição corporal e vocal.

Levando em consideração que ainda estamos em momento de pandemia, para esta primeira fase do projeto de interpretação, me sinto feliz com o resultado apresentado pois compreendo que minha formação como ator, mesmo em situações adversas, foi responsável por cada passo que dei em direção às escolhas que fiz. Compreendo que, ainda que eu não esteja produzindo um espetáculo teatral, este exemplar de "teatro-audiovisual" foi criado com a lógica e o treinamento do campo teatral, tanto para a composição das personagens como para a concepção espacial.

De maneira a finalizar este trabalho, reitero que o caminho traçado até aqui, apesar de culminar em minhas próprias experiências, intentou compreender os distintos modos de conceber o espaço cênico segundo o espírito de cada tempo, especialmente a visão moderno-contemporânea de alguns artistas de teatro nos dois últimos séculos, se tornando fundamental para a revolução não só na arte da cenografia mas também no trabalho do ator.

Deixo claro, mais uma vez, que muitos artistas igualmente importantes ficaram de fora, não sendo meu intuito visitar todos, pelo fôlego de uma pesquisa em nível de graduação. Finalmente, acredito que o fiz por mim, no desejo de me sentir pertencente a esses dois lugares - arquitetura e teatro - e não mais anular um em detrimento do outro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- 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. *Theater Laboratory 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].
- CRAIG, E.G. (1911). "*The actor and the über-marionette*" em *On the Art of the Theatre*. London: Heinemann, pp. 80–94.
- 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.
- FERRACINI, Renato; "*O Corpo-subjétil e as micropercepções - um espaço-tempo elementar*", "Tempo em Performance", 01/2007, ed. 1, Editora da Pós-Graduação em Arte da UnB, pp. 10, pp.111-120, 2007
- 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 Jerzy Grotowski 1959-1969*. São Paulo: Perspectiva: SESC ; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera 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.l.], 1 Relatório Final da Disciplina. 2015.

GURAWSKI, Jerzy. "An Architect at the Teatr Laboratorium." Em "Voices from Within: Grotowski 's Polish Collaborators" por Paul Allain e Grzegorz Ziółkowski. London: TAPAC. 2015.

GURAWSKI, Jerzy. Entrevista entre Gurawski e Christopher Baugh, em 25 de maio. Traduzida para o inglês por Marcin Turski. 2015^a.

HOWARD, Pamela. *O que é cenografia?*. Tradução de Carlos Szlak - São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2015.

KOSINSKI, Dariusz. "The Architecture of the Theatre Experience. Jerzy Gurawski's Collaboration with Jerzy Grotowski". Проблеми на изкуството 3:3-11. Disponível em: <<https://www.cceol.com/search/article-detail?id=922990>> Acesso em 3 de abril de 2021.

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.

MASSA, Clóvis Dias. *A queda da casa de Atreu nos palcos gaúchos: relações entre tradição e modernidade na montagem de Agamenon em Porto Alegre nos anos 70*. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul; professor Adjunto. 2013.

MORIN, Edgar. *O cinema, ou O Homem Imaginário – Ensaio de Antropologia Sociológica*. (trad. Luciano Loprete). São Paulo: É Realizações, 2014.

MOTTA-LIMA, Tatiana. *Les Mots Pratiqués: relação entre terminologia e prática no percurso artístico de Jerzy Grotowski*. 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 Jerzy Grotowski sob a ótica do binômio reprodutibilidade-espontaneidade*. / Lidia Olinto do Valle Silva. – Campinas, SP: [s.n.], 2012.

OLIVEIRA, Deborah Moraes Gonçalves. *A Expressividade do Corpo na Performance Vocal*. (Tese de Doutorado, Departamento de Comunicação e Arte da Universidade

de Aveiro, Portugal) 2016. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10773/22459>> Acesso em: 4 de abril de 2021.

PAIVA, Sonia Maria Caldeira. O Laboratório Transdisciplinar de Cenografia (LTC): locus do espaço e desenho da cena no Brasil. 2016. 224 f., il. Tese (Doutorado em Artes)—Universidade de Brasília, Brasília, 2016. Disponível em: <<https://repositorio.unb.br/handle/10482/20602>> com acesso em 10 de abril de 2021.

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: <<http://hdl.handle.net/1822/44824>> 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.