

O espaço performático

Ines Linke*

“A ilusão que procuramos criar não terá por objeto a maior ou menor verossimilhança da ação, mas a força comunicativa e a realidade dessa ação.”

Artaud

Com a crítica ao empreendimento teatral no final do século XIX, surgiram várias propostas para um teatro novo, aproximações entre teatro e vida, de tal forma que o público pudesse envolver-se mais diretamente com o espetáculo. O principal objetivo era mudar as estruturas tradicionais do teatro para romper com os padrões de encenação ocidental.

Desativou-se a quarta parede invisível do ilusionismo realista, formada pela boca de cena, que é vista como uma janela através da qual o público observa a apresentação passivamente. Procurou-se abolir as estruturas rígidas e achar combinações singulares, removendo a separação entre a sala, que é o lugar da realidade e do público, e a cena, que é o lugar da ficção. E deslocou-se o espectador para dentro do lugar onde acontece a ação, avançando o proscênio para a platéia, dando mobilidade ao espaço e ao público, oferecendo uma multiplicidade de ângulos de visão e estimulando a participação ativa do público.

Ao longo do século XX foram realizadas várias experimentações com o espaço da encenação e a arquitetura cênica e iniciou-se o uso de termos como espaços não-convencionais e alternativos, para lidar com as novas localidades cênicas que não se enquadravam nos antigos moldes.

A encenação trabalha com um conjunto efêmero de materiais cênicos sonoros e visuais que estabelecem sensações, informações e situações apresentadas ao público. Ela é movida pela dialética entre a experiência de ser real e imediato e de ser um espelho, uma imitação da realidade. Mas como então se pode compreender o material visual da encenação como *primário*, ou seja, suas características de acontecimento prevalecem mesmo sendo elas uma reprodução ou representação de algo? Qual é a posição da cenografia na formação de sentido na encenação experimental?

Do gesto pré-expressivo, do momento em que o trabalho ganha uma dimensão discursiva até a pós-montagem (quando o trabalho entra em contato com o público/espectador) surgem espaços e tempos diferentes. O trabalho, criado em diversas circunstâncias e para diferentes lugares e contextos (teatros, galerias, ruas e outros espaços urbanos), entra em relação com as ações, as representações, os contextos espaciais e com o outro: o espectador.

“Instalação” é um termo genérico que historicamente sugere a montagem da exposição ou a apresentação dos trabalhos, mas chegou

* Artista plástica, formada pela Art University of Iowa. Mestranda em Artes Visuais pela UFMG, onde leciona atualmente. Especialista pela Escola Guignard.

a determinar uma grande parte da arte contemporânea. Sendo originalmente usado para descrever um projeto de exposição de trabalhos diversos, a instalação hoje é mais freqüentemente pensada como um trabalho híbrido, no qual o artista atravessa os limites dos vários sistemas tradicionais de arte. As palavras *assemblage* e *ambiente* são historicamente associadas ao conceito de instalação. Em ambas, o contexto da obra intervém na leitura do trabalho e a ativação do local é inevitável. O controle sobre a disposição da obra é determinado pelo artista. O espaço ocupado pela obra estende-se à área da prática artística. A obra, antes isolada, é integrada a uma localidade que estabelece a relação entre o espectador e o trabalho e contribui para a leitura da obra através dos seus próprios códigos. O espaço de inserção dita a predisposição e a percepção do espectador, elas são partes integrantes da experiência.

A escolha do artista em trabalhar materiais e objetos expostos num novo contexto resulta na incapacidade de apresentar qualquer coisa sem 're-presentá-la'. A transformação desses materiais e objetos inseridos num outro contexto é associada à perda dos valores originais. Os objetos e materiais manipulados não têm mais o mesmo significado. Eles ganham seu novo significado na associação a um lugar, um sistema que atribui os papéis e as funções.

Comparando a cenografia e a instalação pode-se perceber que, tanto para a cenografia quanto para a instalação, o espaço torna-se parte constituinte da obra. A apreciação da instalação envolve o contexto da obra tanto nos lugares denominados alternativos quanto no ambiente institucional. Articulado materiais em um determinado lugar, ocupa-se uma área e criam-se outras relações - obras. As instalações *site-specific*, através do pensamento espacial, interferem e reconstróem o espaço e criam um ambiente que convida o público a envolver seus sentidos e, assim, participar.

Estabelece-se a cenografia nos termos das artes plásticas, não como a montagem de um cenário fixo, fundo decorativo, ilustração, mas como ocupação e intervenção no espaço, neste sentido, muito como uma instalação. Mas a principal diferença é que a cenografia faz parte da encenação. A obra cenográfica não é só integrada a uma localidade mas também estabelece uma relação com os outros elementos do evento cênico. Ela se realiza no momento em que entra em relação com os outros elementos. Mesmo que a combinação e a articulação dos elementos visuais na encenação teatral produzam um resultado que não se vincula unicamente a seu sistema, eles conservam uma autonomia que é inerente a qualquer material expressivo. Na recepção eles podem fundir-se num conjunto inseparável para uma manifestação do sentido único da encenação. O resultado seria o *Gesamtkunstwerk* wagneriano ou o ideal da *Especificidade* teatral, que sugere um conjunto dramático indecomponível. Mas esta síntese dos elementos nega a idéia de que cada elemento define uma postura e evoca sentidos particulares. Acredita-se que os diferentes materiais cênicos podem convergir para produzir um sentido único, mas também produzem um sentido antes de articularem-se em cena, onde eles entram em relação. Aqui se defende uma posição contra a totalidade indecomponível, contra a idéia do *Gesamtkunstwerk* e da *Especificidade* teatral ou do Teatro como 'arte pura', para analisar o papel da cenografia no espaço teatral.

Quando Guy Debord critica o espetáculo em geral como a inversão concreta da vida e o define como movimento autônomo do não vivo, ele coloca em oposição os elementos vivos e os elementos mortos. Os elementos mortos, os que já foram registrados, manipulam o espectador/consumidor que se encontra em uma posição passiva de sonhador. Aqui, o teatro experimental não é esse espetáculo ilusório, mas a procura de um evento presente e ativo.

Na busca dessa forma presente e ativa, com a sobreposição de sentidos e a polifonia cênica, abole-se a hierarquização tradicional do texto e do diretor e procura-se um 'texto' de encenação em que todos os elementos colaborem entre si. Uma construção formada por um encontro entre os elementos verbais, sonoros, visuais e corporais.

Vendo um texto dramático como ponto de partida, considerou-se por muito tempo que a dramaturgia controlasse todos os aspectos da produção. Os materiais cênicos da encenação 'brotam' da própria obra escrita. A cenografia foi historicamente pensada como decoração, fingimento, convencionalismo, ilustração, ostentação, e tudo em função do texto literário. Mas, se a cenografia não acrescenta nenhuma informação que não existe na obra textual e se subordina ao conjunto expresso no texto dramático, pode-se pensar os elementos visuais como simples traduções?

Artaud, em seu primeiro manifesto do *Teatro da Crueldade*, declara que não haverá cenário; ele exige a expressão no espaço através dos atores, a ação física da luz e os objetos de cena. Para achar uma estética que atinja a sensibilidade de todos, ele busca referências nos rituais e no teatro oriental, negando o caráter psicológico, simbólico e ilusionístico do teatro ocidental. As encenações de Artaud existem dentro de um espaço tridimensional, no qual todos os elementos apresentam uma plasticidade. Artaud não se opõe a essa plasticidade, mas ao cenário que representa um lugar específico e funciona dentro do espaço convencional ilusionístico.

A vida é sustentada pela arte que cria forças que ainda não existem. Artaud dedica-se à destruição da metafísica encenada pelo teatro ocidental. O teatro ocidental baseia-se nas dualidades texto/autor e diretor/ator. Na prática da superioridade da linguagem textual frente aos outros componentes de uma encenação, o diretor se submete ao autor; ele funciona como artesão, tradutor do trabalho dramático, intermediador da linguagem textual para os outros suportes (Interpretação, Figurino, Cenografia, Iluminação, Sonoplastia). A diferenciação e as divisões dos componentes da encenação transformam os materiais cênicos em serventes, adjetivos.

Artaud compara a diferenciação orgânica do corpo à organização do teatro, cujas articulações, relações de funções internas dos membros, remetem ao desmembramento do corpo. Para ele, a manifestação das forças é possível somente após a destruição dos órgãos teatrais. Ele busca uma forma de teatro original, na qual o signo ainda não foi separado da força, ainda não é um signo, mas não é mais uma coisa. Ele busca a reconstituição da *representação originária*, uma região entre o real e a representação.

Essa região junto ao diálogo da encenação com a arquitetura cênica existente e os códigos do sistema teatral tradicional são preocupações fundamentais para o teatro experimental e a performance, que percebem o evento como um instante em que o corpo colide com o mundo real – um acontecimento.

Acreditando em teatro como obra presente, uma arte efêmera que se estabelece na relação com o público, questiona-se o conceito ilustrativo/representativo da cenografia e acaba-se com a idéia de um material único como portador do sentido da representação. Uma horizontalidade dos diversos materiais expressivos que não executam uma relação imitativa e reprodutiva acaba com a noção de um deus-texto. Constrói-se a cena a partir de uma polifonia dos materiais cênicos que entram em relação, contrapondo-se ao sistema tradicional funcionalista, no qual a atuação de cada profissional envolvido em uma montagem teatral se dá a partir de um texto já existente, traduzido por um diretor tirânico para virar encenação.

Defende-se que cada material cênico possui um potencial expressivo a ser desenvolvido. A cenografia como ilustração não atinge o objetivo de contribuir ativamente com a encenação, ao contrário da cenografia como imagem que é capaz de construir conceitos, pensamentos, sugestões, sensações próprias.

A cenografia, elemento visual e não-verbal, obedece a leis específicas, mas sua função não se esgota na representação de um texto ou de uma realidade existente. Ela é mediadora, estabelecendo uma relação direta e imediata com o público. A imagem é enigmática. A sua capacidade expressiva e transmissora é inexaustiva. Como sugestão de um pensamento ou um sentimento, ela leva a uma polissemia inesgotável.

O espaço performático, cujo conceito é ligado à idéia de cenografia dentro do campo das artes visuais, e não no campo da decoração ou comunicação, existe em relação à noção de imagem e de movimento. As imagens são articuladas com as ações e ativadas em cena. A cenografia ganha significado na sua integração ou justaposição com os outros elementos, ela não se conclui por si, como acontece na instalação, que se realiza a partir do momento em que ela é vista por alguém.

O tempo manifesta-se com relação ao movimento, e o movimento se constitui de acontecimentos, composição/descomposição, construção/ desconstrução. A imagem, a síntese das diferentes funções da cenografia (pensamento das imagens, área de atuação, relação com a estrutura fixa e espaço do encontro entre ator e espectador), é responsável pela construção do *espaço performático*, o lugar do acontecimento.

A cenografia como *espaço performático* é um tipo de imagem que afirma a presença. O espaço teatral como lugar do acontecimento caracteriza-se pelo modo de organização do espaço físico, da geografia e movimentação cênica, da relação com a arquitetura e do relacionamento entre os elementos cênicos, os atores e o público. O *espaço performático* está composto de elementos vivos e leva o ator e o espectador a assumirem uma posição ativa.

Na relação viva entre a cena, o espaço de encontro e o público, tudo depende da relação com o evento, vivido simultaneamente por atores e espectadores. A experiência viva da peça teatral não-ilusória substitui a repetição mecânica da cena ensaiada por um instante que inventa a si mesmo. A apresentação teatral dá-se como uma troca, um processo recíproco. Atores e espectadores vivenciam por um tempo o mesmo espaço. A percepção do espectador é transacional. Todos os elementos e suas visões individuais coexistem e nenhum se subordina necessariamente ao outro.

Pensando a imagem - o visível - como manifestação do invisível, percebe-se sua função mediadora, para tornar visível o inteligível e o sensível. A cenografia não é uma tradução do texto dramático em símbolos codificados, seria a ilustração ou a tradução visível do texto legível. No teatro que busca o movimento autônomo e vivo, a cenografia é concebida como elemento dinâmico.

...A imagem é simbólica, mas não tem as propriedades semânticas da língua: é a infância do signo. Esta originalidade dá-lhe um poder de transmissão inigualável. A imagem faz o bem porque cria vínculos. Mas, sem comunidade, não há vitalidade simbólica... (Debray, 1994:46).

As imagens não são uma tradução, elas não comunicam um sentido único. Através de sua especificidade, elas se tornam objetos de juízo estético e de reflexão. A percepção é estimulada ótica e sensorialmente. A cenografia se difere da imagem ou da instalação porque ela ganha mobilidade durante sua articulação na peça teatral; ela não é estática e tem sentido para aquele que olha num determinado instante. A possibilidade do espaço teatral abrir-se admite todas as perspectivas possíveis e as variações da “matéria-prima” espaço são contínuas, contíguas e infinitas (Debray, 1994:46).

A compreensão do *espaço performático* como lugar do acontecimento baseia-se na busca da aproximação entre arte e vida no teatro. A dialética entre apresentação e representação pode ser percebida nas imagens criadas pela cenografia. Fabricar o *natural*, acumulando materiais, combinando códigos simbólicos, relacionando unidades sobrepostas, não é uma contradição, porque pensa-se que é exatamente nestes instantes que se provocam acontecimentos reais, intensidades que podem ser apreendidas, mas não necessariamente lidas, sem perder seus sentidos.

Bibliografia

- ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Max Limonad, 1984.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DEBRAY, Régis. *Morte e vida da imagem: uma história do olhar no ocidente*. Petrópolis: Vozes, 1994. p. 46-72.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Como criar para si um corpo sem órgãos. In: *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34, 1996. p. 9-29.
- DORT, Bernard. *O teatro e sua realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. In: *Gávea*, Rio de Janeiro, 1(1), 1984. p.87-93.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.