

A Reforma do Espaço Cénico no século XX*

João Mendes Ribeiro
Universidade de Coimbra

Segundo John Rockwell, a maior parte das inovações teatrais dos últimos cem anos pode manifestar-se, essencialmente, em dois campos: o visionário-místico e o naturalismo-sociológico. A partir do século XIX, a dramaturgia desenvolveu-se, essencialmente, em paralelo com a novela burguesa e evoluiu no sentido de um «naturalismo progressivo». O Teatro Épico, assim como o activismo político (agit-prop), representam o deslance mais recente dessa evolução. Em oposição a este movimento, está o visionário-místico preconizado por Richard Wagner e a sua escola. O principal contributo teórico de Wagner é a noção de «Gesamtkunstwerk», ou seja, obra de arte total. Este conceito significa a união das artes, considerando que cada uma delas, individualmente, não é auto-suficiente. As concepções referentes ao seu trabalho definem-se em estreita correlação com o seu ideal social e político. Nos seus textos teóricos, Wagner propõe a noção de síntese das artes: o que define o drama, a arte total, é a união da música, da mímica, da arquitectura e da pintura para a realização de um fim comum – oferecer ao homem a imagem do mundo. Ele entendia as suas óperas como um modelo para a reconstrução de uma sociedade ideal, por se constituírem como obra de arte total. A obra de Wagner intervirá como ponto privilegiado de referência em teóricos como Appia e, em menor grau, Craig, ou nos ensaios de «Teatro Total» e de «Teatro Abstracto», levadas a cabo na Bauhaus.

Adolphe Appia, partindo de uma reflexão sobre a encenação Wagneriana, elaborou a sua própria teoria da arte viva. Appia entendeu que, apesar da inovação contida nas teorias de Wagner sobre a redefinição das artes, este estava ainda muito ligado às convenções do seu tempo, especialmente na área das artes visuais. Os cenários das primeiras produções de Wagner tinham características de um estilo, pesadamente ilustrativo, rebuscado no detalhe, aproximando-se das cenografias e da pintura realista da Europa de meados do século XIX. Appia, em dois textos seminais, «Staging Wagnerian

Drama «(1891) e «Music and Production «(1895), defende um tipo de teatro onírico criado por sugestões e luz, contrariamente à aparência cruelmente realista dos seus contemporâneos. Recusando o realismo com tanta violência quanto Craig, encara o teatro como um espaço que se oferece aos nossos desejos de vida integral e à experiência partilhada da beleza. À Teoria Wagneriana da síntese das artes opõe a ideia da fusão dos elementos, quer dizer, dos meios de expressão cénica. Entre eles estabelece uma hierarquia: no centro encontra-se o corpo vivo do actor, móvel e plástico, portador do texto e do movimento; animado pela música, ele inscreve o tempo num espaço posto ao serviço da sua mobilidade.

Toda a evolução do espaço cénico que se operou a partir da primeira década deste século deve-se, fundamentalmente, aos conceitos de Appia. Na verdade, assistiu-se à morte irremediável da pintura perspectivada no espaço a duas dimensões, do «trompe l'oeil».¹ Ultrapassou-se e deixou-se para trás, o estilo dos pintores – ilustradores das escolas francesa e italiana para se considerar que não só o espaço cénico é um espaço a três dimensões, mas mais: todos os elementos que definem o espaço cénico e criam o envolvimento são elementos a três dimensões. «Recorde-se, porém, que o actor, segundo Barrault, pode, pelo gesto e pelo movimento a quatro dimensões, preencher todos os espaços vazios da cena. E então, a tendência mais evoluída será o máximo de economia de elementos cénicos, numa busca de maior sobriedade e simplicidade.»²

«Chegamos agora ao ponto crucial: é necessária a plasticidade da cenografia para a harmonia das atitudes e dos movimentos do actor. As imagens pintadas nada têm a ver com a vida, mas são apenas uma espécie de linguagem hieroglífica.

O seu significado abrange apenas as coisas que toca de perto – e nada tem que ver com o real, não tem o mínimo contacto orgânico com o actor.

A plasticidade requerida pela expressão do actor deve ter um efeito completamente diferente: o corpo não pretende produzir uma ilusão da realidade; é ele próprio realidade. Portanto, tudo quanto se exige da cenografia é uma simplicidade que ponha em relevo essa realidade.»³

¹ Foi Jugné Poe quem, no final do século passado, em França, pretendendo reagir contra o carácter artesanal do cenógrafo do ofício, apelou para a colaboração dos pintores, convidando, entre outros, Vuillard, Bonnard, Maurice Denis, Toulouse-Lautrec, com vista a uma renovação da estética cenográfica. Esta fase da cenografia trouxe ao teatro, como Appia receava, a preponderância da pintura sobre a estética do autor.

² Redondo Júnior, em Adolphe Appia, *A obra de arte viva*, Lisboa, Arcádia, s.d., pág. 116.

³ Adolphe Appia, *A obra de arte viva*, Lisboa, Arcádia, pág. 94, s.d.

Appia opõe-se, conscientemente, ao desejo de veracidade arqueológica. Afirma ele: «a cenografia é regulada pela presença do corpo vivo; é esse corpo que se pronuncia sobre as possibilidades de realização; tudo o que se opõe à sua presença justa é impossível e suprime a peça.»⁴ Appia acredita que é sacrilégio especializar as funções de dramaturgo e encenador, e que o teatro se prejudicou ao intelectualizar-se, transformando o corpo em mero representante do texto literário. Na mesma ordem de raciocínio, o ensaísta conclui: «Em arte dramática, também só nós existimos. Não há sala nem cena sem nós ou fora de nós. Não há espectador nem peça sem nós, unicamente sem nós. Nós somos a peça e a cena; nós o nosso corpo vivo; porque é esse corpo que as cria. E a arte dramática é uma criação voluntária desse corpo. O nosso corpo é o autor dramático.»⁵

Para Appia, o cenógrafo nada tem que copiar; a sua obra é já em si própria uma modificação das formas naturais; mas se perde de vista as proporções do corpo humano e os diferentes movimentos da vida, são arbitrárias e sem objectivo as suas modificações. O cenário depende apenas dos recursos plásticos do autor. «Precisamos de uma cenografia capaz de evitar que se diluam os movimentos plásticos, que são o principal meio de expressão do actor, uma cenografia que concentre toda a atenção do espectador sobre o movimento.»⁶

Gordon Craig foi seu aliado na reforma de teatro, liderando uma luta contra a tirania de um realismo acrítico e leviano, e a favor de um teatro imaginativo. Recusando a noção de uma arte que seria imitação da vida, opõe ao realismo a sugestão e a busca da expressão pelo esquematizar do cenário, o estilizar do gesto, o uso de algumas cores fundamentais aliadas ao jogo de luzes. Craig sonha com um espectáculo fundado na dança e na música, no jogo de linhas, luzes e cores, com uma arte total onde tudo seria símbolo (a influência de Wagner vem alimentar esse sonho).

No ensaio «Da arte do Teatro», datado de 1910⁷, o encenador inglês observa que «não apenas o simbolismo é a origem de qualquer arte, mas é também a própria fonte de toda a vida»⁸, e apela à rejeição do naturalismo tanto nos movimentos como nos cenários. Craig opõe-se à utilização de cenários reais e transpõe para o palco o mundo irreal e abstracto. «É de que serve ver o objecto real? Exige o realismo que se coloque o objecto

⁴ Idem, *ibid*, pág. 135

⁵ Idem, pág. 159

⁶ Robert Edmond Jones, citado por Adolphe Appia, *op. cit.* s.d., págs.138 a 138.

⁷ É neste ensaio que Craig começa a estruturar a sua doutrina do simbolismo, em oposição ao naturalismo e ao realismo.

⁸ Edward Gordon Craig, *Da Arte do Teatro*, Lisboa, Arcádia, pág 300

autêntico sob os nossos olhos? Mas a arte não tem nada que ver com o realismo. Alguns sustentam que o realismo, no teatro, não significa que se ponham em cena objectos reais. Mas se não é isso, que será então? Quando queremos fazer obra de arte realista, esforçamo-nos por dar uma forma semi-real a qualquer coisa já real, existente. Tratamos de lhe comunicar uma aparência de vida, a fim de que a obra pareça palpitar, existir por si própria, ter as suas próprias qualidades. E voltamo-nos para a realidade, para a copiar. (...) O realismo conduz ao cenário, à caricatura.»⁹

Esta tendência para imitar a Natureza não tem nada que ver com a arte; é tão prejudicial quando se introduz no domínio da Arte como talvez a convenção quando a encontramos na vida de todos os dias. Sendo duas coisas absolutamente distintas é preciso que cada uma conserve o seu lugar. Não podemos libertar-nos, de um momento para o outro, dessa tendência naturalista da encenação manifesta na construção de espaços realistas (ou hiper-reais); na pintura de cenários (pseudo) naturais, na concepção ou escolha dos objectos de cena e dos figurinos, ou mesmo na própria colocação ou tom «naturalista» da voz. Porém, as aportações de outras artes podem constituir uma saída para essa situação. Craig afirma – tal como John Ruskin – que o abuso do realismo da encenação é contrário à arte pura.

Confinando-se ao beco sem saída da transposição pura e simples da realidade, o teatro só conseguiu escapar ao sufocamento apelando para os símbolos. Libertou-se o palco da minuciosa cópia de originais, aproximando-o da liberdade da música e da poesia. Não é por acaso que Appia parte das experiências da ópera de Wagner, cujas teorias tanto o influenciaram, e Craig põe como epígrafe do seu ensaio a frase de Walter Pater: «A Música, género eterno para o qual tendem todas as artes».

Continuando as ideias de Appia, Gordon Craig radicaliza o repúdio da literatura.

Num diálogo entre o director e um amante do teatro, Craig põe na boca do primeiro: «A arte do teatro não é nem representação dos actores, nem a peça, nem a encenação, nem a dança; é constituída pelos elementos que a compõem: pelo gesto, que é a alma da representação; pelas palavras, que são o corpo da peça; pelas linhas e pelas cores, que são a própria existência do cenário; pelo ritmo, que é a essência da dança. Nenhum tem mais importância do que os outros. No entanto, talvez o gesto seja o mais importante. A Arte do Teatro nasceu do gesto – do movimento – da

⁹ Idem, *ibid*, pág. 132

dança.»¹⁰ O gesto, como ponto de partida, supõe o actor, mas o actor não sintetiza a ideia de teatro como arte. «Interpretação do Actor não constitui uma arte; e é erradamente que se dá ao actor o nome de artista. Porque tudo o que é accidental é contrário à Arte. A Arte é a antítese do Caos, que não é outra coisa senão uma avalanche de acidentes. A Arte só se desenvolve segundo um plano ordenado.»¹¹ Por isso, querendo construir um teatro acima do acidente e do caos, Craig elabora a teoria do actor como super-marioneta: o desaparecimento do actor e a sua substituição por uma personagem inanimada¹². Se Craig desconfia do actor é justamente porque, prisioneiro das suas emoções, ele introduz o risco do caos, do accidental, e ameaça a pureza do teatro. Imagina, assim, o teatro, se não completamente livre do actor¹³, pelo menos onde o actor teria conquistado as qualidades da marioneta: desnaturalizado, libertado da psicologia, não buscaria mais encarnar ou viver, mas representar, exprimir, simbolizar. A super-marioneta é, essencialmente, isto: os poderes da marioneta dominados pela consciência do actor. Apenas ela pode satisfazer as exigências de um teatro que recusa o realismo em nome do símbolo.

«Quer se dê conta ou não, é de símbolos, e com a ajuda de símbolos, que a Humanidade vive, age e tem a sua fisionomia própria. E, aliás, as épocas que temos por mais nobres são aquelas que melhor compreenderam o valor do simbolismo e mais caso fizeram dele».¹⁴

Para Gordon Craig o simbolismo não é apenas a origem de qualquer arte mas é também a própria fonte da vida – a essência do teatro.

No desenho de espaço cênico, Craig rejeitou – tal como Appia – a preponderância da pintura sobre o valor plástico do corpo/actor. Como não poderia deixar de ser, o pintor levou para o teatro a sua personalidade e o seu estilo – a sua forma – que não tinham nada que ver com o espírito e a forma que o texto impunha, no sentido de envolvimento cênico para as personagens. A pintura impunha ao teatro as suas limitações de arte no plano a duas dimensões. Gordon Craig proclamava este conceito como incontestável: não pode colocar-se o corpo do actor, que é volume, ao

¹⁰ Idem, *ibid.*, pág. 159.

¹¹ Idem, *ibid.*, pág. 89.

¹² Enquanto Craig rejeita o homem como instrumento do novo teatro, Appia coloca o homem como o único insubstituível instrumento.

¹³ Negar o actor? No fim de contas, Craig não o nega. Quer, apenas, outro actor. Porque o actor, afinal, como salienta Decroux, é a única presença eterna do teatro. De todos os elementos cênicos presentes no palco, o único que nunca está ausente é o actor. «A única arte presente no palco é, portanto, a arte do actor».

¹⁴ Carlyle, citado por Edward Gordon Craig, *op. Cit.*, pág. 299.

lado de uma tela pintada, que é uma superfície; a cena exige a escultura, a arquitectura, o volume.

A sua fascinação pelos objectos tridimensionais e pela maquinaria do teatro – robots, bonecos, marionetas, cenários futuristas – relacionam-no, por um lado, com o mundo fantástico do barroco e, por outro lado, com as inovações da Bauhaus.

Outra forte reacção anti-realista do teatro ocidental vem de culturas não ocidentais. A arte asiática e a música negra americana tiveram um impacto crucial. No teatro, esse impacto decorre, essencialmente, de agentes russos, nomeadamente, Diaghilev do ballet russo, a música de Stravinsky, as coreografias de Nijinsky e os desenhos de Bakatibenois. A experiência teatral da vanguarda russa teve uma influência decisiva nas teorias de actuação e activismo «agit-prop».

O trabalho de Vzévolod Meyerhold, reprimido pelo governo estalinista, depois de 1926, representa uma forte reacção aos modelos vigentes. Depois de ter trabalhado no Teatro de Arte de Moscovo desde a sua fundação, em 1898, Meyerhold começa a sentir-se manietado. Duvida cada vez mais dos métodos de Stanislavsky e Nemirovitch–Dantchenko, que qualifica de naturalistas,¹⁵ e decide enveredar pelo seu próprio caminho. Recusando o naturalismo, procura o caminho do «Teatro Teatral». Usa, deliberadamente, noções não realistas do simbolismo francês, mas sobretudo desenvolve uma reflexão sobre o espaço (o papel do proscénio) e as teorias da interpretação. As suas influências não ocidentais são profundas: o teatro chinês, o Nô japonês, os Kaboki e as danças dramáticas indianas. Independentemente da influência que sobre ele exerceu a estética oriental, ele teve, como preocupação elementar, a aproximação do espectador ao actor, tomando como exemplo a representação essencialmente processada na linha do proscénio, à boca de cena, para que o público nada perca da representação – voz, gesto, atitude, expressão facial, etc.

¹⁵ O Teatro de Arte de Moscovo fundamenta o seu naturalismo nos Meininger, com o seu princípio fundamental da reprodução exacta da natureza: tanto quanto possível, em cena tudo deve ser verdadeiro. Nas peças históricas, o teatro naturalista visa transformar o espaço cénico numa exposição de objectos de museu. Aprofundando a análise dos pormenores, fragmentando o cenário, o cenógrafo naturalista perde de vista o conjunto; apaixonado pela afinação das cenas particularmente características, compromete o equilíbrio do espaço cénico. O Teatro naturalista exige do actor uma expressão nítida, acabada, precisa; não admite um jogo alusivo, voluntariamente impreciso. Ignora as enormes possibilidades plásticas e não obriga os actores a um treino corporal.

O Teatro naturalista recusa ao espectador o sonho, a faculdade de completar a alusão por meio da imaginação. Com uma insistência perseverante, o teatro naturalista tem-se empenhado em furtar à cena o poder do mistério.

Foi Meyerhold quem mais se aproximou, na prática da cena, das ideias de Appia, com a chamada Biomecânica. Já nas suas encenações de 1908, em Minsk, o encenador russo manifestara a tendência para reduzir o actor à condição de marioneta, manifestando, nessa altura, mais afinidades estéticas com Gordon Craig do que com Appia. Começa, então, o caminho que o conduziu ao construtivismo cénico e à biomecânica do actor.

O construtivismo, palavra de ordem da época em todas as artes, foi a base da sua pesquisa formal. Traçou o percurso da biomecânica, fundada num actor que adquiriu a disciplina da acrobacia e da dança, e levou ao absurdo a técnica da expressão corporal. Meyerhold transformava os próprios textos, na fase mais evoluída da biomecânica, em que os actores se exprimiam essencialmente pelo gesto, pela atitude e pelo movimento, fazendo deles estátuas animadas.

A biomecânica proporcionou o desenvolvimento dos instrumentos cénicos assim como progressos técnicos, paralelamente às reformas empreendidas na caixa de palco. Depois da construção teatral primitiva de Kherson, Meyerhold tem a sorte de encontrar no Clube Asiático de Tiflis um palco moderno, construído em 1901 e munido de inovações técnicas: palco giratório, mecanismo permitindo encenação em níveis diferentes, instalações de iluminação novas, etc. Segundo Meyerhold, a nova dramaturgia impõe soluções novas. Procura-as na cenografia, a partir de objectos tridimensionais, inspirados na arte estatutuária, sendo os diversos elementos cénicos sempre subordinados ao ritmo do conjunto. Como não possui um cenógrafo que compreenda as suas ideias, utiliza largamente os efeitos de luz para substituir a cenografia. O novo teatro pretende destruir os cenários colocados no mesmo palco do actor e dos acessórios; rejeita a ribalta; subordina o jogo do actor ao ritmo da dicção e dos movimentos plásticos; convida o espectador a tomar parte na acção.

Meyerhold acaba com a ribalta e os cenários suspensos e constrói dispositivos cénicos tridimensionais. O espectáculo desenrolava-se, supostamente, fora da caixa cénica, sem recurso à teia. A necessidade de apoiar todas as partes do cenário no solo enquadra-se perfeitamente nas teses teóricas do construtivismo.

Rejeitando a decoração do palco, o construtivismo punha o cenário a nu: *construía um dispositivo cénico com diversos elementos, modificando as dimensões e as formas em função das suas necessidades, quer dizer, em função da concepção do conjunto da encenação*¹⁶. Este dispositivo incluía,

¹⁶ Certos elementos do dispositivo cénico elaborado por Popova para «O Cornudo Magnífico», formaram uma combinação que, depois, iria ser invariavelmente retomada em todas

unicamente, as partes construtivas activas, necessárias ao trabalho do actor. «O seu único *objectivo* é pôr em evidência o dinamismo do actor, com vista a revelar o sentido cénico da peça. Ao mesmo tempo que renuncia aos cenários pintados, Meyerhold substitui os acessórios teatrais fingidos por objectos autênticos. Houve quem quisesse ver nisso um ressurgimento do naturalismo. Não é nada disso-o naturalismo imita a vida para recriar um certo meio, enquanto aqui se trata dum processo puramente teatral: os objectos não são acessórios racionais e cómodos de que o actor se serve para representar. Meyerhold limita-se, por outro lado, aos objectos rigorosamente indispensáveis. Por vezes até os dispensa. Eis a diferença que o afasta do teatro naturalista, que inunda a cena de objectos inúteis, em nada participando da acção. Meyerhold quis mostrar que a teatralidade pura não tem necessidade de ajuda das artes plásticas e que um verdadeiro actor sabe agir sobre o espectador unicamente pelo poder da sua arte nua, sem recorrer a meios auxiliares. A acção desenrola-se sobre um palco sem telão de fundo. A colocação dos dispositivos necessários aos diferentes episódios é feita à vista do público. A cena não comporta qualquer cenário, qualquer objecto que não seja utilizado. Tudo funciona».¹⁷

O ascético Jaques Copeau, que empreendeu sua renovação no Théâtre du Vieux Colombier de Paris, a partir de 1913, não foi insensível às pesquisas estéticas de Appia e de Craig. Apenas as pôs ao serviço do dramaturgo, instaurando um novo classicismo, feito de despojamento.

Copeau renuncia à ideia de cenário, o palco torna-se propositadamente austero.

«Quanto mais nua estiver a cena, tanto mais a acção poderá fazer aí nascer os sortilégios. Quanto mais austera e rígida for, tanto mais a imaginação aí trabalha, livremente.»^{18 19}

as cenografias construtivistas. Este cenário, bastante grande e complicado, foi inteiramente utilizado nas diferentes partes da representação graças à combinação de elementos de construção standard nas suas diferentes adaptações. No entanto, isso multiplicava os acessórios de diversas formas, enquanto o construtivismo aspirava a um standard único.

¹⁷ Vzévolod Meyerhol, *O Teatro Teatral*, Lisboa, Arcádia, 1980, págs. 183, 184 e 196.

¹⁸ Jaques Copeau, citado por Monique Borie, Martine de Rougemont e Jaques Scheler, *Estética Teatral*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1996, pág.113.

¹⁹ «A cena, tal como a concebi, e cuja realização começámos a esboçar, quer dizer: desatracada, tão nua quanto possível, esperando qualquer coisa e pronta a receber a sua forma da acção que aí se desenrole, essa cena nunca é tão bela como no seu estado natural primitivo e vazio, quando nada aí se passa e repousa, silenciosa, fracamente iluminada pela meia-luz do dia. Foi assim que a contemplei e melhor a compreendi, uma vez acabada a temporada: verdadeira na sua superfície plana, alterada já pelo seu dispositivo construído, o qual não é mais do que uma hipótese prematura das necessidades da

É sobre o constrangimento material que a liberdade de espírito se apoia. Sobre essa cena árida o actor está encarregado de tudo realizar, tudo retirar de si próprio.

Em toda a Europa, no período de 1910–30, assistiu-se a uma intensa interacção entre artistas e reformadores políticos e sociais. Em 1919 é formada a Bauhaus sob direcção de Walter Gropius. Artistas, poetas, arquitectos e dramaturgos, reunidos sob a direcção de Gropius, criaram uma escola que lideraria a recuperação cultural.

Nos anos vinte a vanguarda teatral alemã caracteriza-se por representações épico-políticas ou por um estilo mecanicista robótico, preconizado pelo pintor, escultor e cenógrafo Oskar Schlemmer na Bauhaus. «Inscrita, na sua origem, na ideologia maquinista, a actividade teatral de Schlemmer desenvolveu-se, em seguida, na direcção de um teatro abstracto em que a geometria regula as relações do corpo com o espaço. No centro deste teatro está o corpo e a matemática da dança. O actor é encarado como um ser espaço-plástico que, pelo trabalho sobre as roupagens construídas segundo um jogo de formas geométricas e de cores, deve ser submetido a um processo de abstracção.

Os movimentos desse corpo abstracto, atirado para o espaço, são ditados pelas próprias formas. ²⁰ Contra o actor naturalista, Schlemmer também encorajava a criação de espectáculos de marionetas. O «Ballet Triádico» de Schlemmer não é, na verdade, uma peça de ballet no sentido convencional, mas uma combinação de dança, vestuário e música; uma peça anti-dança, uma forma de construtivismo dançante, onde as origens e os meios de expressão já não eram o corpo humano e os seus movimentos, mas sim invenções figurativas específicas.

Schlemmer pretendia integrar o plano visual da pintura na profundidade espacial do palco. Linha, cor, forma, volume, luz eram usados para activar o espaço do palco usando figuras como animadoras mecânicas e anónimas de toda a cena.

representação, um acomoda-se às suas necessidades pressentidas, estranhas e das quais o nosso espírito, mesmo que conceba o mais livremente possível, nunca está desembaraçado. Quando reví a cena, devolvida a si própria em Julho passado, compreendi que tudo o que tinha passado sobre ela durante a temporada, acessórios, roupa, actores, luzes, a tinha apenas desfigurado.

É então da cena que é preciso partir.», Jaques Copeau, *ib.*, pág. 413.

²⁰ Monique Borie, Martine de Rougemont e Jaques Scheler, *Estética Teatral*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1996, pág. 43.

As estilizações mecanicistas do Teatro da Bauhaus abandonavam as tradições, enredos e desenvolvimentos narrativos construindo visões metafísicas da relação do homem com o mundo e a sociedade.

Em França, apesar da sua parca contribuição para o teatro europeu, há que considerar a influência relativa do movimento surrealista e as suas ideias para a criação do teatro dos sonhos. No entanto, todos esses sonhos visionários não se desenvolveram em virtude da guerra. Só nos anos cinquenta se retoma a discussão em torno do teatro.

No teatro de vanguarda, ou experimental, dos anos sessenta, Peter Brook reclama a dominância do actor num espaço vazio. Brook defende que, para que alguma coisa de qualidade possa acontecer, é necessário em primeiro lugar, criar um espaço vazio. «Um espaço vazio permite o nascimento de um fenómeno novo. Ora nenhuma experiência nova é possível se não existir, previamente, um espaço nu, virgem, puro para a receber».²¹

«Posso considerar um qualquer espaço vazio e chamar-lhe cena. Alguém atravessa esse espaço vazio enquanto outros o observam, isto basta para que o acto teatral esteja lançado».²²

«O conceito base, o que é indispensável ao acto teatral, é o que se comete perante pessoas, isto é, o rito de um acto inesperado, à partida não codificável, que se desenha e faz, perante pessoas que se olham, mais ou menos passivamente. O que Peter Brook quer dizer, é que não é preciso grande cenografia para fazer grandes actos teatrais».²³

Um aspecto inerente e inevitável a um espaço vazio consiste na ausência de cenários. «Se há um cenário, o espaço não está vazio, está atravancado, mesmo se se trata de elementos de grande beleza. Neste caso, o espírito do espectador, também ele fica mobilado.

A ausência de cenários é uma condição para o trabalho da imaginação. Colocar os actores num espaço vazio é colocá-los numa situação idêntica à de uma experiência de laboratório: procuramos qualquer coisa na vida e colocamo-los sob uma luz muito forte para melhor a vermos».²⁴

O corpo é, agora, o espaço – lugar cénico central – lugar dos conflitos e da sua expressão. Para Brook, as relações entre o corpo e o espaço e dos corpos entre si são elementos fundamentais na organização do espaço cénico; «o primeiro elemento de desenho no espaço é o corpo do actor.

²¹ Peter Brook, *O Diabo é o Aborrecimento*, Porto, ASA, 1993, pág. 12.

²² Id, *L' Espace Vide*, Paris, Seuil, 1997, pág. 25.

²³ Ricardo Pais, *Conversa com João Mendes Ribeiro*, 1998, anexo I, pág 177.

²⁴ Peter Brook, *O Diabo é o Aborrecimento*, Porto, ASA, 1993, pág. 37.

Isso nunca deixou de ser uma constante no seu trabalho, mesmo no tempo em que fazia cenografia. O que acontece é que, se o corpo do actor for gerido, directamente, no espaço vazio, ele se obriga a coisas de que a cenografia, em princípio, o poderá proteger.»²⁵

Quando não estamos sujeitos à unidade do espaço, à unidade do tempo, quando o espaço é vazio, indefinido, o acento é colocado, obrigatoriamente, nas relações entre intérpretes.

O vazio no teatro permite à imaginação encher o espaço. De maneira aparentemente paradoxal, quanto menos cenários, maior a imaginação dos espectadores. Se estivermos num espaço vazio, ausente de formas, todas as convenções são possíveis e imagináveis.

Nos trabalhos de Peter Brook, não existe uma tentativa, em cena, de reproduzir lugares; o único lugar que aqui importa é o teatro, simbolizado no palco, daí que se apresente vestido apenas, com o essencial, e que o essencial seja qualquer coisa que suporta o corpo da palavra, mas que não se reconhece em cenário; o despojamento do espaço cénico é total; a essência está na palavra.

«Se pusermos duas pessoas nesse espaço, uma ao lado da outra, sem mais, verificamos a que ponto o mais pequeno pormenor se torna vivo. É, desde logo, um espectáculo. Não pode durar indefinidamente, mas funciona desde o início. Para mim, é a grande diferença entre o teatro, na sua forma essencial e o cinema. O cinema é sempre por causa da fotografia, uma pessoa num contexto e nunca uma pessoa saída do seu contexto. Tem havido bastantes tentativas para realizar filmes em cenários abstractos, sem cenários, sobre fundo branco, mas salvo Jeanne d'Arc realizado por Dreyer, nunca resultou. Se observarmos os milhares de grande filmes que foram rodados, verificamos que a força do cinema é a fotografia e a fotografia é uma pessoa em qualquer parte. Nesse sentido, o cinema não pode deixar de ser social, não pode ignorar nem por um segundo o contexto social em que está inserido. Impõe um determinado realismo quotidiano, em que o actor participa do mesmo mundo em que está a câmara. Podemos imaginar no teatro, um papa interpretado por um actor com uma camisola branca e vermelha (...) Seria um símbolo suficiente. No cinema, isso seria impossível. Seria necessária uma explicação especial sem a qual essa convenção não poderia ser aceite. No teatro, a imaginação enche o vazio enquanto que o ecrã de cinema representa um todo, ligado de maneira orgânica e coerente.»²⁶

²⁵ Ricardo Pais, Conversa com João Mendes Ribeiro, 1998, anexo I, pág 177.

²⁶ Peter Brook, *O Diabo é o Aborrecimento*, Porto, ASA, 1993, pág. 38.

Apesar de algumas experiências modernistas e das propostas de Antonin Artaud – teatro libertado da literatura, onde o actor, portador de signos, assume o papel principal –, o certo é que o teatro ocidental vinha colocando o texto dramático no centro das suas preocupações.

Entretanto, alguns ciclos se foram inaugurando, ao longo do seu percurso pelas décadas mais recentes, no sentido de vincular ao texto, de forma consistente, outras disciplinas e gramáticas artísticas.

Assim, se o teatro de vanguarda dos anos sessenta reclamava a dominância do actor (Grotowski) num espaço vazio (Peter Brook), os anos setenta vieram consagrar a preponderância do encenador²⁷, a inflação da cenografia e, mais tarde, a introdução mais activa da música.

E numa sequência relativamente natural, a década de oitenta acabou por fortalecer a ligação do teatro com a dança e a ópera, importando também elementos de forte visualidade das artes plásticas.²⁸ Trata-se, contudo, de uma contaminação recíproca, já que é também possível ver, por exemplo, em Pina Bausch traços da estética de Grotowski e Kafka, na vontade de encenar o absurdo, na metamorfose das personagens e na transfiguração dos objectos cénicos.

Em 1975, Pina Bausch abordou num tema mítico da História da Dança do século XX e criou a sua «Sagração da Primavera». Pela forma como elaborou a coreografia, tornava-se claro que Pina Bausch se arredava do estilo psicologista e abstraccionista da «Modern Dance» americana, com a qual estivera em contacto na sua passagem na Julliard School em Nova Iorque, e decidia-se pela dança europeia, reactivando um género dentro do qual se tinha formado – o Teatro-Dança.²⁹

²⁷ Quaisquer que sejam as especulações dos ensaístas e historiadores de teatro acerca da idade do encenador, isto é, se tem origem próxima ou remota, a verdade é que, antes de Craig, nunca teve a qualidade que hoje se lhe atribui. Não existiu, portanto, o encenador – O Artista de Teatro – tal como hoje o concebemos e só passou a existir depois de Craig, Appia e Meyerhold, partindo da negação do teatro como síntese de artes independentes e considerando-o como uma arte em si.

²⁸ O Teatro-Físico incita-nos, não a ler as palavras — atitude para que tradicionalmente tendemos — mas a ver as imagens.

²⁹ A fisicalidade como fenómeno de comunicação, ora alternativo, ora convivente com a narrativa, impôs-se sobre as fronteiras dos géneros. Onde antes se dizia que acabava o teatro e começava a dança, veio o corpo confundir os géneros, ao que se respondeu com soluções como o Teatro-Dança ou o Teatro-Físico.

«Era a afirmação de uma prática artística que assentasse no movimento significante e que, em determinado espaço e tempo específicos, representasse através da dança o social e o existencial de uma forma tensional.»³⁰

Bausch preconiza uma nova atitude face ao corpo e à dança, que se traduz no interesse por várias actividades motoras, como as quotidianas, e no uso de técnicas consideradas mais adequadas à sua coreografia do que a dança clássica ou a dança moderna; recombina numa nova forma a dança e o texto, com elementos das outras artes performativas e com as artes plásticas.

Pina Bausch não procura ilustrar ou reproduzir a narrativa. Pelo contrário, construiu um outro universo ficcional de personagens e pequenas narrativas fragmentadas. «As sequências de Pina Bausch resultam de um processo de montagem feito por associação, e não estão submetidas à demonstratividade de qualquer tema, sequer de qualquer ideia principal. É por isso que, ao vermos estas obras, sentimos estar em presença não de uma narrativa, qualquer que ela seja, mas de um derrame contínuo de imagens de movimentos.»³¹ Entre duas imagens não se encontra nenhuma lógica narrativa.

O mundo teatral de Pina Bausch foi sempre um universo de convergências: de estéticas, de ideias, de gentes e gestos.

As suas coreografias são construídas a partir de acontecimentos e memórias, de emoções decorrentes da história do seu passado e presente (memórias de infância, lirismos e humores). De uma dimensão quotidiana, a obra de Pina Bausch faz-se de vários universos simultâneos, alternando o trágico e o cómico, onde o gesto representa múltiplos sentidos e é levado à exaustão.

É suficientemente conhecida a sua afirmação de que «não me interessa como as pessoas se movem, mas aquilo que move as pessoas»³². A este propósito, reparamos na importância determinante que a verdade das cenografias, como as suas árvores, os seus muros, as suas poças de água, as comidas, as bebidas, tem em todas as peças de Pina Bausch.

Pina Bausch usa, quase sempre, materiais naturais: terra, água, relva e tijolos. «Traz para o palco estes elementos em grandes dimensões. É quase devastador e muito condensado ao mesmo tempo. Em «1980» o palco está

³⁰ António Pinto Ribeiro, *Dança Temporariamente Contemporânea*, Lisboa, Veja, 1994, pág. 37.

³¹ Idem, *ibid*, pág. 47.

³² Pina Bausch, *Servos*, citada por André Lepecki em *Quando os mundos se confundem*, Antropologia Portuguesa, Coimbra, Departamento de Antropologia da Universidade de Coimbra, vol.11, 1993, pág. 95.

todo coberto de relva, pouco mais tem que isso... mas não sei se é um espaço naturalista ou não? Se isso não é uma ilusão, o transpor um Hyde Park para dentro de um teatro, só partindo do princípio que ilusão para ela são objectos que não têm relação, que nós não percebemos como objectos nossos. Mas, ao mesmo tempo, o ambiente é, para mim, ilusório. Porque transpor um sítio que é real e pô-lo no palco não é, exactamente, a mesma coisa que ir para um jardim fazer um espectáculo. Mas é aí que reside a força das cenografias dos espectáculos de Pina Bausch, que evadem por estarem fora do sítio certo».³³

De maneira paradoxal, Pina Bausch transporta um espaço exterior para dentro do palco, limitando-o, para o poder habitar em objectos demasiado familiares. Os bailarinos habitam e expõem museus privados de absurdos domésticos. A ilusão é ainda maior quando os objectos são reais e se situam fora do conceito.

Os objectos cénicos que constituem as cenografias são coisas domésticas e diárias impregnadas de significado a que muitas vezes são adulterados o uso e a função. É no contacto dos corpos dos bailarinos com esta massa de objectos que se desenham os movimentos, que ficam impressos os gestos e expressões, permitindo, assim, ver melhor a dança de Pina Bausch.

Nas obras de Pina Bausch, as cenografias apresentam a fisionomia de um contexto vivo e concreto, como a imagem ou geografia de um mundo recriado – no limite do realismo.

Uma das marcas fundamentais do teatro do absurdo é a figuração do processo da metamorfose. Tal como a personagem do romance com o mesmo nome, que um dia acorda transformada em insecto, também as personagens das peças de Pina Bausch se metamorfoseiam em monstros, objectos, aranhas, árvores, etc.

No que diz respeito à transfiguração dos objectos e dos cenários, terá sido grandemente responsável o cenógrafo Rolf Borzík. Autor da maioria dos cenários de Pina Bausch até 1980, criou e impôs um estilo para os espaços desta coreógrafa que colocava, sempre, as obras da autora em situações limite.

Fosse água na coreografia «Arien», relva em «1980», terra na «Sagração» ou abetos em «Gebirge», os cenários de Pina Bausch são cenários de mutação. Mais do que qualquer naturalismo, o que se manifesta nestes espaços é a vontade de encenar o trágico. O exemplo mais feliz desta transfiguração será o cenário de Café Muller (1978). Num cenário de café vazio, um arrumador de cena dispõe as cadeiras, para que outras

³³ Olga Roriz, *Conversa com João Mendes Ribeiro*, 1998, anexo II, pág 150

três personagens se possam movimentar mais facilmente. No entanto, aquelas cadeiras transfiguram-se em lápides de um espaço que mais se parece com um cemitério, pelo meio do qual se deslocam seres errantes e fantasmagóricos que encarnam um acontecimento trágico, qualquer que ele tivesse sido no passado.»³⁴

Entretanto, dos lugares marginais e, especificamente, não teatrais que se buscavam nos anos 60 e 70 para uma arte de carácter experimental que visava, em primeiro lugar, a consequência social e política, regressou-se, na década de oitenta, ao centro da cidade, ao vermelho e dourado das grandes salas de espectáculo num movimento de recolocação do teatro na memória. Era, pois, o tempo a sobrepor-se ao espaço, e a esta alteração não terá sido alheio o relacionamento mais fecundo do teatro com a dança e a ópera. Com efeito, o encenador de teatro que passou a ser convidado com maior frequência a trabalhar no teatro lírico, apreendia o imperativo dos tempos, da duração e do ritmo como um enquadramento de rigor ao seu trabalho em cena.

Consagrada está hoje a interdisciplinaridade no teatro.

Neste labor de síntese ressalta, não só a incorporação das várias linguagens artísticas, mas também a preocupação da qualidade e a exigência do rigor do pormenor na materialização do espaço cénico. Neste segundo caso, é evidente que o impacto das tecnologias do teatro foi e continua a ser uma das questões decisivas.

Com efeito, os complexos e eficientes sistemas de computarização para as luzes e mudanças de cenário facilita as grandes produções ditas operáticas, onde pontuam encenadores como Elijah Moskincky, Michael Blakemore, mas sobretudo Robert Wilson.

Os aspectos tecnológicos interessam a Bob Wilson, assim como a outros inovadores dos últimos cem anos (Appia, Craig, Meyerhold). Em vez de aceitarem as coisas tal como elas se apresentam numa cultura dominante, as vanguardas oferecem visões e revisões baseadas em respostas pessoais determinadas por critérios éticos e / ou estéticos. O conteúdo ético refere-se a um espírito de motivação social, visando mudar ou intervir na ordem social através da arte. O aspecto estético prende-se com as características específicas dos objectos, o seu próprio significado e aspira à perfeição através da pureza das formas. Considerando as suas formas extremas, a visão ética tende para o fervor expressionista, enquanto a estética se torna num formalismo abstracto, altamente reduzido (minimalismo). O

³⁴ António Pinto Ribeiro, *Dança Temporariamente Contemporânea*, Lisboa, Vega, 1994, pág. 38,39

ético é frequentemente manifestado em acção directa com o observador; é orientado para o outro, para um grupo. O estético é basicamente passivo, solitário e individualista, produzindo objectos de contemplação.

O trabalho de Robert Wilson é misterioso e espiritual, porque nos oferece uma mensagem tangível que convence os espectadores pela sua força, e é, por outro lado, estético: definido e confirmado pela sua própria forma.

As referências de Bob Wilson são diversas, desde a obra de arte total ou o «Teatro Total» proposto por Richard Wagner, no princípio do século até às contemporâneas: o misticismo fragmentado de Samuel Beckett e o uso do diálogo; os «happenings» dos anos sessenta; as noções estéticas de John Cage, no sentido de libertar a arte dos seus aspectos tradicionais; a influência dos vários grupos de teatro, como o Living Theatre ou o Bread and Puppet Theatre e, especialmente, o Open Theatre; o Teatro Nô e a estética japonesa; a dança experimental, desde o trabalho de Loie Fuller nos finais do século XIX até Isadora Duncan e Martha Graham; os trabalhos de som e luz de Alwin Mikolais e de Anne Halprin; e o movimento de vanguarda novaiorquino dos anos sessenta;

Nos Estados Unidos, Robert Wilson é quem mais se aproxima da arquitectura de cena. A sua formação de origem e a sua proximidade à dança pós-moderna e aos happenings de Nova Iorque levam-no a pensar em termos de globalidade. Ele recusa separar artificialmente as diferentes formas artísticas e é, especificamente, atraído pela estética da ópera que, segundo ele, se coaduna melhor com o seu desejo de arte total, reunindo a performance, a narrativa, a arquitectura e o design. Wilson refere-se ao mito e à criação de quadros vivos constituídos por imagens, mentais e reais, construídas pelos gestos e movimentos organizados segundo um modelo repetitivo. Assim, desconstrói a cena e a acção para as reorganizar em função do seu próprio vocabulário. O vazio, o volume, a superfície e as arestas da forma construída nunca são dados inertes nos seus trabalhos.

O trabalho de Bob Wilson para uma cena arquitectónica desenvolve-se através de formalizações que visualizam a acção e o tempo. Frequentemente, concebe as cenas, não em função de uma trama literária, mas sim de uma estrutura arquitectónica. Os tempos de representação são tratados com grande precisão, segundo um esquema rigoroso. Articula, com grande precisão, o encadeamento das imagens, que são entendidas como visões oníricas. Estas imagens agrupam-se em torno de temas visuais precisos. Tudo é perfeitamente rigoroso como numa alucinação visual.

Robert Wilson não gosta de teatro porque considera as suas convenções confrangedoras. Portanto, escolhe fazer tábua rasa e mesmo eliminar

aquelas que considera arbitrárias. Wilson age considerando a essência do espaço e do tempo: o espaço a ocupar durante um certo tempo e o tempo a percorrer dentro de um certo espaço.

O que interessa a Bob Wilson é o ritmo e a construção do tempo e do espaço. As palavras e os gestos têm uma importância e peso específicos que dependem do tempo e do espaço.

O tempo tornou-se, tal como o espaço, o ponto de partida das suas peças.

«A primeira coisa que ele sabe é em quantas partes se divide um espectáculo, e qual a sua respectiva duração.»³⁵

Segundo Ann-Christin Rommer (assistente de Bob Wilson), «Bob Wilson começa sempre por encontrar espaços, tem absolutamente de saber onde é que as coisas vão acontecer. Por isso, já existem as separações em actos, cenas e «Kneeplays». Começa com o espaço e com o movimento e nunca com as palavras. Há uma história silenciosa que corre, e agora estamos no ponto em que ela começa a acontecer e à qual se junta a parte auditiva. O encontro entre essas duas partes, ou os eventuais choques entre elas harmonizam-se por meio do movimento, que tem de ser estabelecido de maneira a que os intérpretes não tenham de pensar nele. Ver uma coisa e ouvir outra é o que é mais fascinante, porque as partes se reforçam mutuamente.»³⁶

As produções de Wilson são metafísicas e não literais. Os seus trabalhos não são verbais. O texto é introduzido, mas nada significa. Wilson desconstrói e distorce o texto. Vale enquanto som e imagem. Fica-se com a ideia de que a linguagem é antes de mais uma fonte de equívocos.

Opositor feroz do teatro naturalista³⁷ (invariavelmente subordinado ao texto), Bob Wilson procura nos seus trabalhos uma componente abstracta e fragmentária muito forte que foge à narrativa clássica. «Wilson não é um contador de histórias, mas um criador de objectos estéticos, a partir de um esquema cénico pré-concebido, onde mete personagens, luzes, música e texto.»³⁸ O que celebra o trabalho de Bob Wilson é a sua capacidade de articulação de textos e de músicas alheias com uma delirante fantasia visual e plástica.

³⁵ Luísa Costa Gomes citada por Susana Neves, *Bob Wilson regressa com Orlando*, Jornal de Letras, 15 a 28 de Fevereiro, 1995, pág.32

³⁶ Ann-Christin Rommer, citada por Cristina Peres, *Finalmente temos Ópera*, Revista Expresso 5 de Setembro, 1998, pág.81

³⁷ Para Bob Wilson, o naturalismo em cena é uma mentira.

³⁸ Luísa Costa Gomes citada por Cristina Peres, *A Ópera da Expo*, Cartaz Expresso 26 de Setembro, 1998, pág.3

A arte de Bob Wilson é, sobretudo, saber mostrar coisas que existem. Ele mostra-nos o que as pessoas fazem; não nos diz porque é que estas pessoas existem. Como nos sonhos, as formas e acções apresentam-se a si próprias, desaparecem e voltam sob outras formas. A arte de Wilson é tão ilusiva como a matéria dos sonhos. O seu teatro é de imagens. Ele pinta, constrói e arquitecta o palco e, deste modo, a nossa visão em relação aos eventos e objectos da sua «paisagem» pessoal e visionária.

Esta exibição oferece objectos dessa «paisagem» – realidades tangíveis tiradas da encenação. A descontextualização destes objectos transforma-os em relíquias estéticas ou metáforas deslocadas, cujo valor nostálgico lhes é conferido pelos actores ao contar uma história.

Todos os objectos de cena são colocados dentro de uma ideia, de um esquema cénico pré-definido, tanto mais rico quanto mais complexo.

«Wilson dedica especial atenção à presença de cadeiras nos seus espectáculos, desenha-as propositadamente, serve-se delas como elementos de marcação de territórios, de pontos de apoio, quase como personagens carregadas de simbologia.»³⁹

As cadeiras assumem tanta personalidade que, dificilmente, há espaço para ocupantes humanos.

Reforçando a nossa necessidade de olhar e perceber a síntese de imagens, Wilson utiliza, frequentemente, pares de objectos, sugerindo a androginia, a ambiguidade e o equívoco.

Há um trabalho prévio na concepção das cenografias que Bob Wilson autonomiza e rentabiliza em exposições. É um trabalho de desenho, onde ele procura definir os ambientes finais da peça.

Os desenhos são mais do que instrumentos ou de ordens instrutivas das mensagens do palco. Os desenhos manifestam o seu processo de pensar, antecedem e precedem a realização de uma performance. Nos desenhos, podemos seguir a sucessão das soluções visuais encontradas por Bob Wilson para as cenas. Enquadramentos múltiplos formam um guião, fornecendo uma sequência linear do tempo. Eles nunca se tornam em especificações detalhadas das construções. Desenhadas a negro e branco, a pastel, as imagens são superfícies instáveis, onde a luz e a sombra se sucedem em fragmentos de grande dinamismo. «O gesto livre da mão, na busca, ora lenta, marcas de dedadas, sobreposições de matéria, dão-nos a imagem técnica das obras. Soluções descritas de paisagens (...) ou de alguns apontamentos de cenografia (...), e a construção de signos de uma

³⁹ João Pinharanda, *Os desenhos de Bob Wilson*, Público, 26 de Setembro, 1998, pág.36

escrita gestual são os elementos visuais e representativos que distinguimos nos desenhos.

Estes estudos prévios, são resolvidos em palco, pelo trabalho de desenho de luz. Há telões pintados, mas é através da luz, de redes, transparências e opacidades, que o ambiente de escuridão e luminosidade é construído». ⁴⁰

Depois da produção, mesmo quando existe documentação fotográfica, ele continua a desenhar e a redesenhar as imagens, revelando as suas visualizações iniciais. É como se os desenhos fossem mais reais do que a sua materialização física.

Para Rommer, a lógica é clara: «Wilson é o motor das suas fantasias; fala por desenhos.» ⁴¹

* Este texto é parte integrante do trabalho de síntese «Fragmentos de uma Prática de Dramaturgia do Espaço», para prestação de Provas de Aptidão Pedagógica e Capacidade Científica, Departamento de Arquitectura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, 1998.

⁴⁰ Luís Serpa, cit. In idem, *ibid.*

⁴¹ Ann-Christin Rommer, citada por Cristina Peres, in op. cit., pág. 79

