



Universidade Federal de Juiz de Fora
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo

Sulamita Ribeiro Furtado

O lugar teatral: Um estudo da relação entre a performance e o espectador

Juiz de Fora
Julho/2023



Universidade Federal de Juiz de Fora
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo

Sulamita Ribeiro Furtado

O lugar teatral: Um estudo da relação entre a performance e o espectador

Monografia apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial para conclusão da disciplina Trabalho de Conclusão de Curso I.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Eduardo Ribeiro Silveira

Juiz de Fora
Julho/ 2023

Sulamita Ribeiro Furtado

O lugar teatral: Um estudo da relação entre a performance e o espectador

Monografia apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial para conclusão da disciplina Trabalho de Conclusão de Curso I.

Data da Aprovação:

Juiz de Fora ____/____/_____

EXAMINADORES

Prof. Orientador: Dr. Carlos Eduardo Ribeiro Silveira

Juiz de Fora
Julho/ 2023

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Ribeiro Furtado, Sulamita .

O lugar teatral: Um estudo da relação entre a performance e o espectador / Sulamita Ribeiro Furtado. -- 2023.
68 f.

Orientador: Carlos Eduardo Ribeiro Silveira
Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, 2023.

1. Arquitetura teatral. 2. Espaço cênico. 3. Performance. 4. Espectador . 5. Teatro . I. Ribeiro Silveira, Carlos Eduardo, orient. II. Título.

Agradecimentos

A minha família, que sempre esteve presente e me deu apoio nessa caminhada, aos meus pais Gilberto José e Maria Pastora, às minhas irmãs Ana Clara e Thamyres e ao meu sobrinho Heitor, obrigada por estarem presentes na minha vida.

Aos amigos da faculdade, com quem eu compartilhei muitos momentos bons nos últimos anos, e fizeram o processo ser mais leve.

Agradeço também aos professores que contribuíram para a minha formação, em especial ao apoio e paciência do meu orientador, Carlos Eduardo.

“Um grito emitido num canto poderá se transmitir de boca em boca com ampliações e modulações sucessivas até o outro canto da sala. A ação romperá seu círculo, estenderá sua trajetória de nível em nível, de um ponto a outro, paroxismo nascerão de repente, acendendo-se como incêndios em pontos diferentes; e o caráter de ilusão verdadeira do espetáculo, assim como a influência direta e imediata da ação sobre o espectador, não serão palavras vazias. É que esta difusão da ação por um espaço imenso obrigará a iluminação de uma cena e as iluminações diversas de uma representação que deve abranger tanto o público quanto os personagens – e a várias ações simultâneas, a várias fases de uma ação idêntica em que as personagens agarradas umas às outras como num exame suportarão todos os assaltos das situações, e os assaltos exteriores dos elementos e da tempestade, corresponderão meios físicos de iluminação, de trovão ou vento, cujo contragolpe o espectador sentirá.”
ANTONIN ARTAUD

Resumo

O trabalho tem como objeto de estudo o espaço cênico e a arquitetura teatral. O objetivo é compreender o impacto do espaço como potencializador da relação entre performance e espectador, levando em consideração os atravessamentos e a troca cinestésica, que ocorrem a partir da percepção dos corpos no espaço, este elemento que compõe o todo é matéria de estudo e experimentação para o teatro contemporâneo e performativo. Com um recorte histórico entre o Teatro Grego ao Teatro pós-dramático, foram pontuados alguns dados que abordaram o que definiu a construção e o uso destes lugares no decorrer dos séculos. Teorias, novas tecnologias e movimentos artísticos contribuíram para a gama de possibilidades do fazer teatral e performático para os dias atuais e, por isso, leva-se em conta o peso que a proposta da vivência de um momento efêmero, que recebe influência cultural, social, política e multidisciplinar, pode oferecer para a comunidade e grupo

Palavras-chave: (1) Espaço cênico. (2) Arquitetura teatral. (3) Performance. (4) Espectador. (5) Teatro.

Abstract

The work has as its object of study the scenic space and theatrical architecture. The objective is to understand the impact of space as an enhancer of the relationship between performance and spectator, taking into account the crossings and kinesthetic exchange, which occur from the perception of bodies in space, this element that composes the whole is a matter of study and experimentation for contemporary and performative theater. With a historical cut between the Greek Theater to the post-dramatic Theater, some data were punctuated that addressed what defined the construction and use of these places over the centuries. Theories, new technologies and artistic movements have contributed to the range of possibilities of theatrical and performative making for the present day and, therefore, the weight that the proposal of experiencing an ephemeral moment, which receives cultural, social, political and multidisciplinary influence, can offer to the community and group is taken into account.

Palavras-chave: (1) Scenic space. (2) Theatrical architecture. (3) Performance. (4) Spectador. (5) Theatre.

Sumário

Introdução	10
1. Um recorte histórico do lugar teatral	12
1.1. Teatro Grego	13
1.2. Teatro Romano	15
1.3. Idade Média	18
1.4. Teatro Elisabetano	21
1.4. Teatro Renascentista	23
1.5. Teatro Italiano	26
1.6. Teatro barroco e a ópera	28
1.7. Teatro moderno	30
1.7.1. Adolphe Appia e Edward Gordon Craig	33
2. O Teatro pós-dramático e a performance	35
2.1. Teatro contemporâneo na primeira metade do séc. XX	38
2.2. Texto e performance	41
2.3. Performance	42
2.4. O espectador e o espaço cênico	46
3. Estudo de caso: O Teatro Oficina	48
Considerações Finais	59
Referências Bibliográficas	62

Introdução

Este Trabalho faz um estudo sobre o lugar teatral, com um recorte nas concepções e construções arquitetônicas que abrigaram o espaço cênico no percurso da história ocidental, desde a Grécia até o teatro contemporâneo. O tema correlaciona as áreas da arquitetura teatral, da cenografia, das performances e dos espetáculos, que recebem influências sócio-culturais e políticas de acordo com a sua época. Não é o intuito fazer um foco sobre questões técnicas ou as diversas possibilidades da aplicação de projetos cenográficos, mas sim, a partir de um olhar para o lugar teatral, observar a potência existente entre o espaço da performance, que media a relação entre ator e espectador.

O objeto de estudo é o espaço cênico, como um lugar que abriga o espetáculo e a relação humana, ou seja, a experiência e a vivência corporal. Com base na arquitetura teatral, termo que surge no teatro contemporâneo do séc XX, que abrange a experiência teatral para além do palco e da ilusão, o objetivo final, que guiará para o Trabalho de Conclusão II, é o reconhecimento de uma arquitetura que se integra e faça parte da cena, rompendo com a proposta comum aos Teatros nacionais, que seguem o modelo do palco italiano, que delimita fisicamente o espaço entre palco-plateia.

A motivação para este estudo parte do impacto e interesse que me foram despertados como espectadora de eventos culturais e artísticos. O espaço cênico no teatro contemporâneo é envolvido por tudo que seja afetado pela representação teatral, como o corpo técnico, o público e os artistas. Seja em shows, performances e/ou peças teatrais, a multidisciplinaridade e multidimensionalidade compõem o evento do espetáculo, que caracterizado pela sua efemeridade recebe influências culturais, sociais e políticas. Na mistura entre o mundo concreto e o imaginário, o espetáculo oferece diversas possibilidades de eventos, os quais integram elementos visuais, sonoros e textuais que, além de serem abrigados pelo espaço, estes se adaptam a ele. Tudo se inicia a partir do entorno, analisando os acessos, inclinações, barreiras e liberdade para movimentação/ação é possível prever possibilidades para um evento. O teatro como a arte do encontro é o lugar onde estas trocas são vivenciadas e experimentadas, sejam debates ou performances de dança, o lúdico e o real emergem e impactam um grupo, uma geração, uma comunidade, e por isso a escolha do mesmo para estudo.

O procedimento metodológico seguiu uma abordagem teórica para compreender o percurso até os questionamentos do teatro contemporâneo. No primeiro momento, capítulo um, há um levantamento do lugar teatral desde a época primitiva até o teatro moderno do séc. XIX, apresentando a forma como o mesmo é formulado e principalmente como é disposto o espectador perante o espetáculo. A arquitetura, cenografia, impacto cultural e teórico que estabelecem a forma para o evento de cada época.

No segundo capítulo, ao adentrar nas teorias do teatro no século XX, a performance, movimento artístico que na década de 1960 influencia o fazer teatral, é abordado. Com base no teatro pós-dramático, termo dado pelo alemão Hans-Lehmann para o teatro contemporâneo, o capítulo tem como intuito apresentar sobre as alterações e adaptações que o espetáculo recebe na atualidade, e para isso foi considerado importante trazer a relevância da performance, do olhar do espectador, que recebe um novo olhar perante a apresentação, e a nova concepção que o espaço toma perante novas teorias e experimentações.

O capítulo três irá apresentar o estudo de caso. O Teatro Oficina é escolhido por ser um espaço que experimenta um novo fazer teatral, apresentando uma nova relação entre a performance e o espectador. Um exemplo de arquitetura teatral no Brasil, além de ser reconhecido mundialmente, propõe um espaço conceitual que traz a ideia de rua e integra o espaço físico ao espetáculo. Além do edifício, sua interação com o espaço externo e a comunidade, a sua proposta de um novo fazer teatral, sua luta histórica pelo direito ao lugar onde se desenvolveu o grupo Oficina, além de tantas outras relevâncias, fizeram do Teatro Oficina um exemplo da aplicação de uma nova proposta espacial que recebe o espetáculo. Por último, as considerações finais concluem sobre o trabalho e apresenta a proposta projetual escolhida, que é a adaptação do uso de um edifício/galpão pré existente na cidade de Juiz de Fora-MG, que pode abrigar uma diferente experimentação do teatro, além de fazer dele um lugar que atenda a comunidade e incentive a vivência cultural e artística na cidade.

1. UM RECORTE HISTÓRICO DO LUGAR TEATRAL

Compreender o espaço teatral nos tempos passados, seguindo um recorte ocidental, ver as relações culturais e políticas que influenciaram as construções destes espaços proporciona um embasamento para compreender o momento contemporâneo. Como introduz Berthold(2001):

“Nenhuma forma teatral é tão nova que não tenha analogia ao passado. O teatro como provocador? O teatro em crise? Nenhuma dessas questões ou problemas são especificamente modernos; todos surgiram no passado.”
(ibid., p.XI)

Desde a era primitiva a expressão artística se faz presente nas interações sociais, sendo que “a transformação numa outra pessoa é uma das formas arquetípicas da expressão humana.” (BERTHOLD, 2001, p.1). Na era pré-histórica, o xamã ao realizar rituais, interpretando, assumindo uma realidade paralela e uma natureza mística, faz o uso de máscaras, pinturas e elementos da natureza, como o fogo, lama e outros, performando uma teatralidade, a fim de representar elementos, crenças e o imaginário humano. Estes rituais e manifestações dramáticas eram concebidos em um espaço, onde o público se reunia em torno da apresentação simbólica, muitas vezes dispostas numa forma circular (URSSI, 2006). Ao abordar sobre o senso de lugar, Danckwardt(2001) ressalta que a configuração circular é recorrente de várias culturas e, trazendo como referência MACKINTOSH (DANCKWARDT, 2001, p.33), ele configura "como a mais natural das formas de representação teatral e pressupõe uma convenção estabelecida entre autor e audiência".

Quando considera-se o espaço dramático, que se sobrepõe ao espaço cênico, os elementos recebem influência do lugar fictício, que interfere no lugar onde ocorre o evento, a partir da “ótica de palco” do encenador e do cenógrafo. (PAVIS, 2005, p. 135-136 e PAVIS, 2003, p. 144 apud RANGEL, 2010)

Assim, os próximos subcapítulos apresentam o percurso e construção do teatro e o seu espaço na Europa ocidental, apresentando a relação palco-plateia, espetáculo-espectador e também o Teatro como contemplação e como rito. A

participação ativa e a presença passiva do público se alternam de acordo com a época e os preceitos do teatro.

1.1. TEATRO GREGO

De acordo com BERTHOLD(2001), o teatro grego é a primeira referência ocidental para estudar o lugar do espetáculo, deixando sua influência estética até os dias atuais. Data por volta do VI a.C, numa sociedade onde a celebração e a homenagem aos deuses e as colheitas são realizados em comunidade, a festividade, a dança e os rituais tomam uma proporção cultural que faz do teatro uma obra de arte social:

O teatro é uma obra de arte social e comunal; nunca isso foi mais verdadeiro do que na Grécia antiga. Em nenhum outro lugar, portanto, pôde alcançar tanta importância como na Grécia. A multidão reunida no theatron não era meramente espectadora, mas participante, no sentido mais literal. O público participava ativamente do ritual teatral, religioso, inseria-se na esfera dos deuses e compartilhava o conhecimento das grandes conexões mitológicas. (BERTHOLD, 2001, p.104)

A prática nas Grandes Dionisíacas, nome que homenageia Dionísio, considerado o deus do teatro, do vinho, da procriação, crescimento e entusiasmo, ocorre ao ar livre e de forma acessível à comunidade. “Mesmo em espaços modestos, a ideia do religioso sobrepunha-se ao laico”(DANCKWARDT, 2001, p.39), e elementos que referenciam a arquitetura religiosa dos templos gregos estarão presentes nos edifícios gregos.

É nesta época que os conceitos aristotélicos de *mimesis*(imitação), como a imitação das coisas possíveis de acontecer, numa relação com a arte e a natureza, e a *katharsis*(purificação) estruturam e determinam “o Teatro e sua cenografia como espetáculo da representação criativa, textual, interpretativa e cênica, lugar onde o homem constrói seus significados.”(URSSI, 2006, p.21)

A abordagem teatral grega é marcada por duas estruturas poéticas literárias, a tragédia(o *tragós*) e a comédia(o *komós*), que definirão o drama teatral com o intuito de contar histórias dos heróis gregos. Competições serão realizadas numa busca de uma representação verossímil com a natureza, capaz de convencer o espectador do drama que é apresentado. (DANCKWARDT, 2001)

As apresentações são notáveis pela magnífica acústica, o uso de máscaras e a marcante presença dos atores/poetas.(BERTHOLD, 2001) Inicialmente a cenografia seguia um molde modesto, com um plano de fundo pintado e a paisagem natural do entorno, a construção da estrutura em madeira e a disposição da plateia seguindo a topografia natural, porém conforme os eventos se tornam mais recorrentes e de maior proporção o espaço teatral toma sua forma arquitetônica. A composição espacial da arquitetura teatral grega é feita pelo *theatron*, a *orchestra* e a *skéne*:

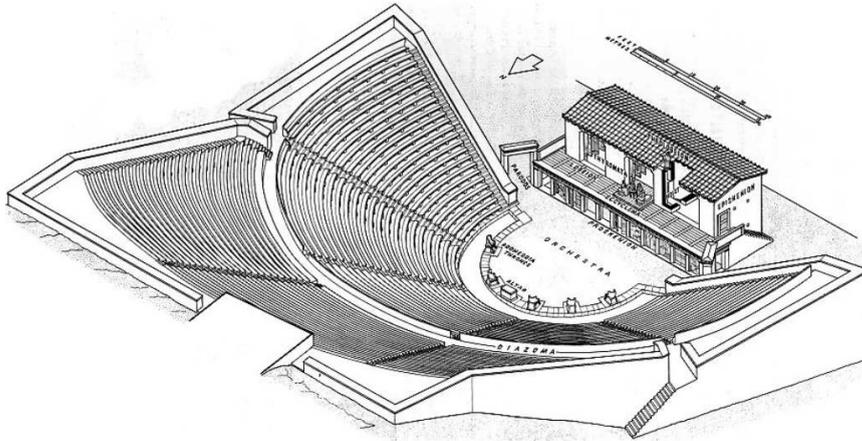
“O *theatron* - lugar de onde se vê - é constituído por degraus em semicírculo no auge de uma colina e por isso com excelente acústica natural, podendo abrigar uma platéia de cerca de 14 mil espectadores. A *orchestra*, onde o coro atua, nasceu do espaço circular primordial em areia, tendo como centro o *thymele*, um altar de pedra. A *skéné*, a cena, era originalmente uma tenda onde os atores trocavam de figurinos e posteriormente onde o aparato cenográfico era guardado. O uso da *skéné* como suporte pictórico era evidente por ser o ponto focal da cena.” (URSSI, 2006, p.21)

Esta composição pode ser considerada como a base da configuração espacial, onde o que é criado e desenvolvido posteriormente, tanto em estrutura como em aparatos técnicos, servirá de apoio para a espetáculo e os efeitos teatrais desejados. Como exemplo há a criação do *proskenion*, que liga a *orchestra* a *skéne*; o *episkenion*, pavimentos superiores da *skéne*; os "Degraus de Caronte", escadaria subterrânea que facilitava as aparições pela parte inferior, como uma das possibilidades de mascarar a *skéne*; o *ekiclema*, uma plataforma móvel sobre a qual um cenário se movia; o *deux ex machina*, dispositivos mecânico que apareciam como elemento surpresa por cima. (URSSI, 2006) Todas estas conexões e dispositivos móveis serviram de apoio para a apresentação do espetáculo e a representação do texto dramático.

O Teatro de Dionísio, em Atenas, referente ao período helenístico, onde é encontrado os últimos resquícios do que foi a arquitetura teatral grega, é um exemplo do tamanho do edifício como elemento separado que, apesar da sua proporção em escala, mantém uma preocupação com a relação existente entre palco e público. Com a intensa inclinação da platéia (seguindo a composição natural, concebida inicialmente por conta da topografia), a baixa caixa cênica, o foco visual (estabelecido pela forma semicircular) e a paisagem urbana como plano de fundo, é estabelecido a forma como se dá a comunicação dos elementos que irão transmitir

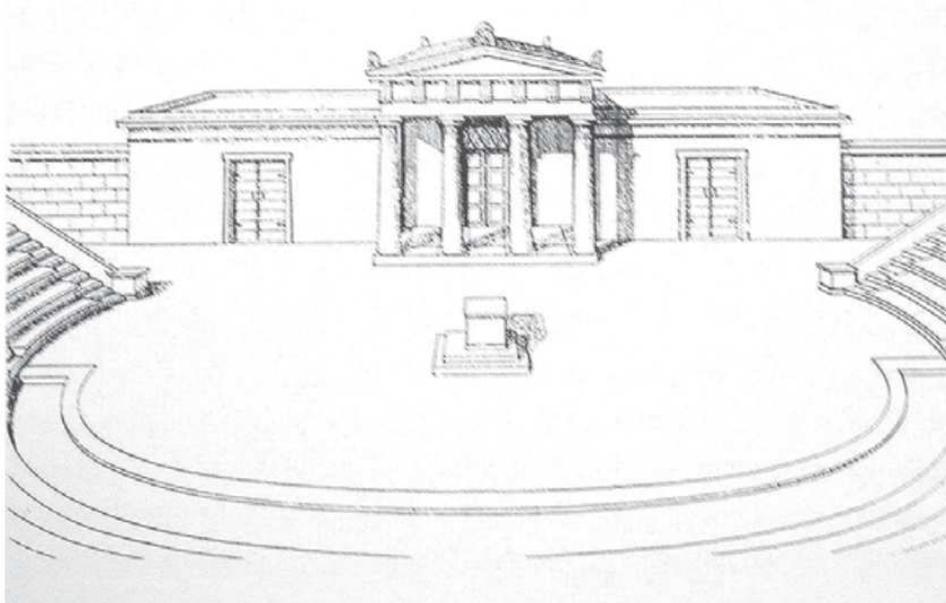
os sinais, o drama, potencializando assim a interação cena-coro-audiência.
(DANCKWARDT, 2001)

Figura 1: Teatro de Priene, séc. II a.C.



Fonte: DANCKWARDT, 2001, p.44

Figura 2: Teatro Grego- perspectiva da skéne e orchestra, séc. V a.C.



Fonte: URSSI, 2006, p.21

1.2. TEATRO ROMANO

Os romanos herdaram e replicaram parte das características da composição espacial do teatro grego. A partir do século III e II a.C., as festividades romanas, conhecidas como os ludi romani, e os jogos cênicos são o ponto de partida das

peças e comédias apresentadas na época em meio urbano. (URSSI, 2006) De acordo Vasconcellos(1987, p.202 apud DANCKWARDT, 2001, p.51), antes do contato com os gregos, a partir das guerras, as fontes principais que marcam o teatro romano seriam caracterizadas por diálogos improvisados, que abordavam sobre temas cotidianos, obscenos e mitológicos. Foi em contato com os gregos, com a tragédia e a comédia, que o teatro romano começou a se moldar para o que conhecemos.

O espetáculo é fundamentado pelo mote político *panem et circenses* - pão e circo, que durante dois séculos terá sua estrutura física temporária construída em madeira. Eram palcos móveis, construídos com tablados e que incluíam um elenco feminino pela primeira vez (DANCKWARDT, 2001) Sua cenografia, que inicialmente é composta pelo *siparium*, cortina de fundo, é em seguida abrigada em galpões e posteriormente composta pela “*scaenae frons* romana, que tomaria o lugar da *skéne* grega, uma estrutura de madeira coberta, com paredes laterais”(URSSI, 2006, p.24) Ao contrário do edifício teatral grego, a construção fixa do teatro romano não terá a paisagem natural como composição de fundo, pelo contrário, “o palco romano era longo e alcançava o nível da parte mais alta da platéia, constituindo-se em um fundo de cena ricamente decorado e abrigava os camarins e salas de apoio,[...] era a própria arquitetura que proporciona o fundo de cena”(DANCKWARDT, 2001, p.55)

Sua composição espacial é caracterizada da seguinte forma:

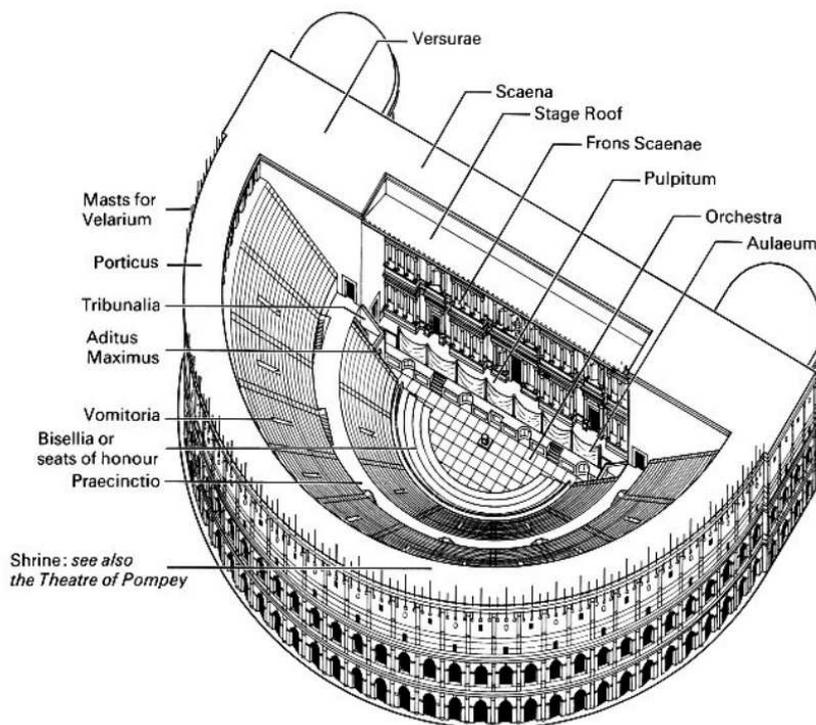
O edifício teatral romano era construído em terreno plano em pedra e alvenaria[...], dentro do perímetro *urbs romana*. A platéia, que simula a mesma inclinação do theatron grego, passa a ser construída sobre abóbadas de pedras e seus assentos são ocupados hierarquicamente pelo público. A *orchestra* agora transformada em semicírculo dispõe os primeiros lugares como reserva para magistrados e os senadores. O proscenium tem fachadas decoradas com colunas, estátuas e baixo-relevos.” (URSSI, 2006, p.25)

Muito semelhante às características do espaço cênico grego, as cenas são compostas pela ação, lugar e tempo.(URSSI, 2006) Porém, vale destacar que por conta da influência das lutas de gladiadores e outras formas de espetáculo, diferente dos espetáculos gregos, a relação palco-platéia que ocorria nos anfiteatros romanos era diferente. Por conta da interação corpórea violenta, com competição e participação de animais, há a necessidade de espaços mais amplos, sendo

construídos anfiteatros em forma oval ou circular durante a Roma Imperial, numa busca pela visibilidade a serviço da objetividade. No teatro e espetáculo romano “há uma relação direta entre a ação e espectador”, uma representação sem metáforas. (DANCKWARDT, 2001)

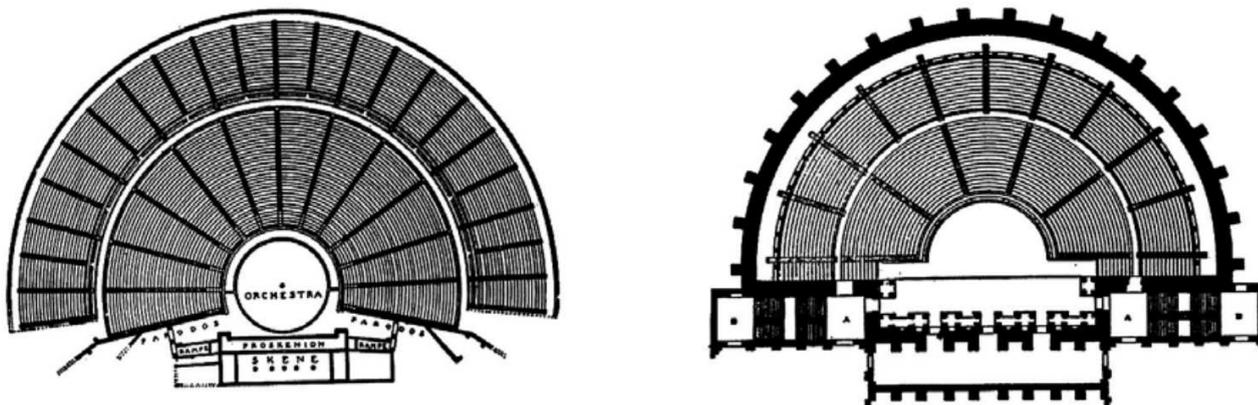
Com o seu ápice na arquitetura teatral entre os séculos I e II d.C. e sua decadência no século seguinte, após invasores bárbaros tomarem poder, que a fusão de elementos teatrais de ambas as épocas, grega e romana, formalizam o edifício teatral na história ocidental.(URSSI, 2006)

Figura 3: Teatro de Marcellus, XIII-XI a.C.



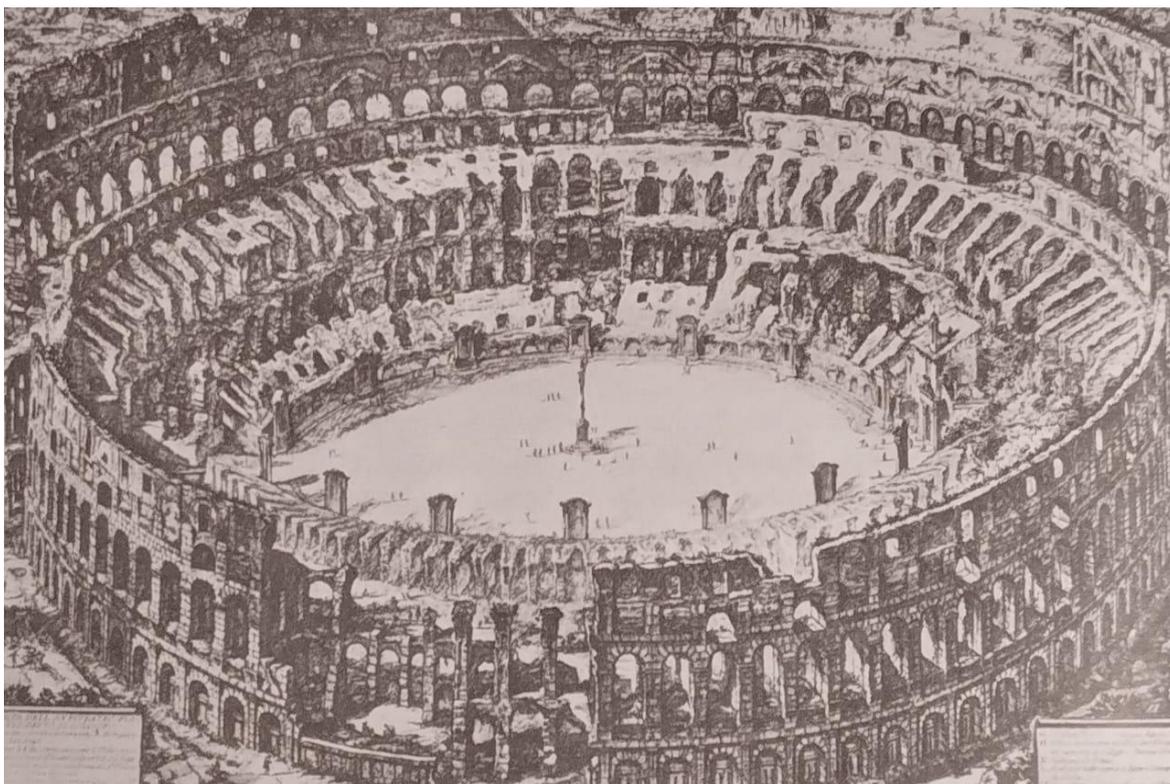
Fonte: DANCKWARDT, 2001, p.54

Figura 4: Teatro de Epidauro(helênico) e Teatro de Herodes Ático(romano) na mesma escala.



Fonte: DANCKWARDT, 2001, p.55.

Figura 5: O Coliseu em Roma.



Fonte: BERTHOLD, 2001, p.156.

1.3. A IDADE MÉDIA

O período medieval recebe grande influência da igreja e da religião cristã, sendo um dos períodos históricos mais longos, ocorrendo entre o século V e o início do século XV, em que apesar do declínio formal, as performances continuam. As produções terão um caráter doutrinário tendo como palco o próprio interior das igrejas. (URSSI, 2006). O cristianismo associa a atividade teatral clássica aos ritos pagãos, de forma condenatória, fazendo com que haja uma decadência da forma teatral clássica na Europa Ocidental.(DANCKWARDT, 2001)

O drama religioso, quando apresentado no interior das igrejas, era de dois tipos, de acordo com VASCONCELLOS(1987, p.129-130): Mistérios e Milagres, sendo o primeiro, relatos de passagens bíblicas referentes aos sacramentos e o segundo, descrições encenadas de algum feito ou milagre da história cristã.(DANCKWARDT, 2001, p.63)

As produções teatrais com diálogos entre Deus e o demônio, em que o mundo é colocado como submisso a Deus, contavam com a participação dos fiéis,

que inicialmente participaram como figurantes e depois como atores. Com a evolução e o aumento de sua complexidade nas cenas, o espaço do evento se alterou, passando do pórtico das igrejas para as áreas públicas urbanas, como pátios, praças e ruas. O texto tem grande importância e molda uma nova forma de representação, com uma cenografia simples, que trabalha a partir da sugestão de lugares. (URSSI, 2006).

As apresentações em espaços públicos têm início junto a criação da festa de Corpus Christi, e por seu caráter resulta no surgimento do carro-palco, que de acordo com Berthold, é datado por volta dos meados do século VIII. O carro móvel oferece uma experiência em que a peça, além de estar em movimento, proporciona para o espectador a relação de proximidade e de deslocamento diante a ação, podendo este se locomover de um local a outro. Há também a possibilidade de um carro móvel levar o evento para lugares predeterminados ou apenas circular pelas ruas. (BERTHOLD, 2001) Apesar da falta de um edifício teatral como referencial, a performance não perde sua força e se coloca nos lugares existentes, impulsionando uma participação mais ativa do espectador ao possibilitar maior liberdade de deslocamento. Segundo LEACROFT(1984 apud DANCKWARDT, 2001, p.64), as performances de rua, que ocorreram por toda a Europa, além de contribuir com o papel “didático” da Igreja, é considerado um importante evento lúdico para o povo.

Pelo caráter religioso, representações da natureza, de locais e seres míticos, como dragões, monstros, céu, paraíso e inferno estavam presentes. As representações tinham como objetivo a materialização da palavra da igreja, de forma que promovesse a comoção pública a partir de signos preestabelecidos. (ibid., p.68)

O contato da população com os eventos cênicos no meio urbano e em carros móveis fez com que a popularização do teatro fosse consequência. Desta vez a incorporação da linguagem “vulgar” do cotidiano, juntamente com simulações de situações diárias, incorpora um caráter de improviso e simplicidade nos cenários. (URSSI, 2006). O drama litúrgico na história do teatro tem sua contribuição na forma como se dá a experiência do espectador perante o evento e o espaço da apresentação, já existentes para outras funções. “Ou seja, aproximando o cidadão dos mistérios divinos, por um lado e de seu próprio cotidiano, por outro, o teatro tornava ainda mais sagradas as igrejas e mais vivas as cidades”. (DANCKWARDT, 2001, p.76)

Figura 6: Montagem de uma representação teatral no interior de uma igreja, séc. XII



Fonte: BERTHOLD, 2001, p.213.

1.4. TEATRO ELISABETANO

O teatro elisabetano, da Inglaterra dos séculos XVI e XVII, tem como traço estilístico primordial o seu cenário falado e palcos com pouca caracterização. (URSSI, 2006) Os primeiros teatros foram adaptações de espaços preexistentes e seus aspectos configuracionais recebem influências do “drama medieval, em sua fase religiosa e principalmente quando incorpora o vernáculo, saindo do âmbito da igreja” (DANCKWARDT, 2001, p.76).

Pode ser entendido como precursor dos teatros ocidentais que conhecemos nos dias atuais por conta da sua “constituição espacial e forma de relação palco-plateia”. Os edifícios de até três níveis são construídos em madeira, com formato poligonal e dividido em galerias, onde a posição dos espectadores é dividida pela classe que cada público pertencia. A relação espacial entre o palco e público se dava da seguinte forma:

As galerias inferiores eram destinadas aos espectadores mais abastados, as galerias superiores e o centro do edifício para o público popular. O palco é elevado do piso popular em aproximadamente um metro e meio onde duas colunas sustentam uma cobertura de “duas águas”, onde várias cenas poderiam ser representadas simultaneamente. (URSSI, 2006, p.29)

O texto dramático descreve cada ambiente e cena, uma composição para “conectar a ação com o lugar e os eventos com os objetos”(BERTHOLD, 2001, p.322) o que dá liberdade para a imaginação dos espectadores. Shakespeare é um dos principais nomes dessa época, com uma produção de textos que sugerem cada cena e dá abertura para a imaginação.

Figura 13: Desenho da vista interna do Teatro de Swan, em Londres, 1596



Fonte: BERTHOLD, 2001, p.318.

Figura 14: Teatro Globe. Reconstrução - final do séc XX



Fonte: The Globe¹

1.5. TEATRO RENASCENTISTA

É na época do Renascimento que o edifício teatral, como é conhecido nos dias de hoje, toma sua forma. Se afastando do simbolismo medieval, realiza-se um resgate dos princípios clássicos greco-romano, no qual, além de alterar a composição arquitetônica dos lugares teatrais, a posição e disposição do espectador nesses locais passa a ser dividida pela classe social. Em seu livro, *Cenografia*, Mantovani(1989) descreve sobre da seguinte forma:

O caráter religioso vai desaparecendo e o Teatro profano volta a ser apresentado inicialmente nos salões dos palácios dos príncipes, onde eram construídos os palcos e o público era somente a corte. O Teatro passou a ser considerado uma arte erudita e assim foi estudado a partir do Teatro Greco-Romano. O edifício também foi pensado a partir do modelo greco-romano e era entendido como um lugar de abrigo para um povo ideal, com divisões hierárquicas, onde esse pudesse celebrar seus faustos. Por isso foi pensado com lugares definidos para cada classe social. (MANTOVANI, 1989, p.9)

O Teatro Olímpico de Vicenza, de 1585, projetado por Andrea Palladio e Vincenzo Scamozzi, é um dos melhores exemplos de arquitetura teatral renascentista,

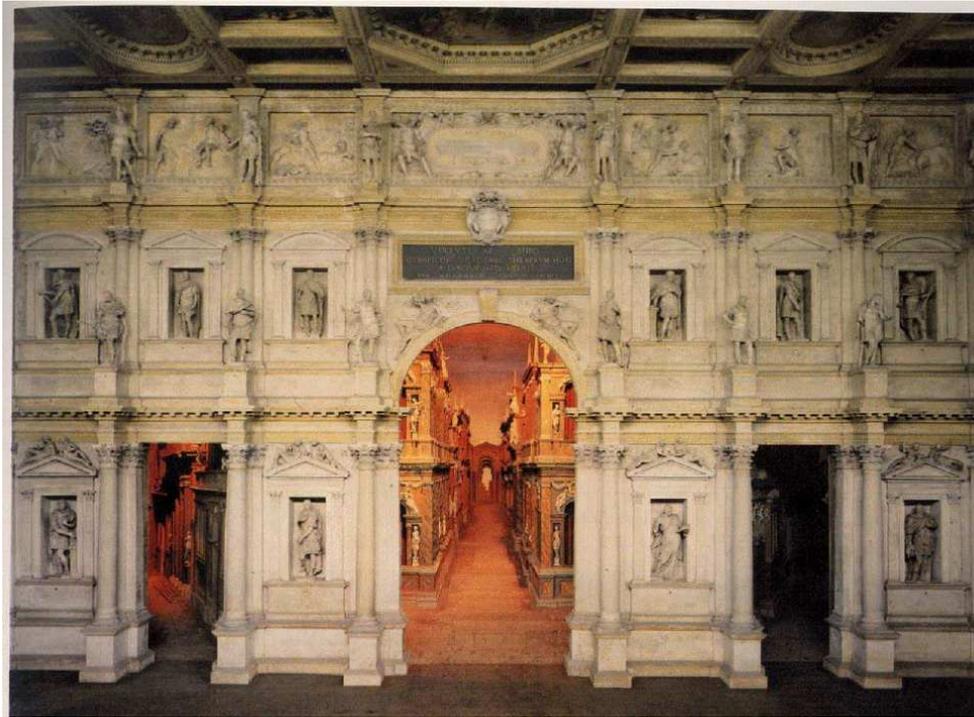
¹Disponível em: <<https://secretldn.com/the-globe-visitor-guide/>>. Acesso em: 10 jul. 2023

onde Palladio segue os valores da arquitetura clássica. Seguindo um modelo de arquitetura proposto por Vitrúvio, na obra 'De Architectura', sua composição espacial passa a ser dividida em três partes: a *cavea* semicircular, onde degraus de madeira são destinados para a plateia; o *proscênio*, destinado ao desenvolvimento da ação cênica, em que separa o espectador da cena; e o *scaenae frons* - cenário fixo construído.(URSSI, 2006). O envolvimento do público com o palco é provocado por conta da continuidade dos elementos arquitetônicos que são repetidos nas paredes do fundo do teatro, pode-se considerar um estilo onde a arquitetura é trabalhada para que a interação entre o espectador e o drama sejam praticamente inexistentes.(DANCKWARDT, 2001)

O resgate do clássico não ocorre apenas no aspecto estético e espacial; na verdade, ele está fundamentado na teoria da tragédia proposta por Aristóteles. Não há uma intenção de estabelecer-se algo novo, mas sim de preservar o texto dramático e reafirmar noções como a ação, e verossimilhança, a persuasão, a supremacia do poema em relação ao espetáculo, a exclusão do monstruoso, que seria o incontestável, e a idealização como forma de identificação. Essas ideias foram concebidas para representar possibilidades e um mundo comum, "aquilo que um grupo social, em uma determinada época, acredita possível" (ROUBINE, 2003, p.15) O conceito de "inteligível", descrito por Roubine(2003, p.25) como a percepção que vai além das aparências e busca compreender o objeto em questão, é um dos principais elementos que valorizam a narrativa como parte fundamental do espetáculo teatral.

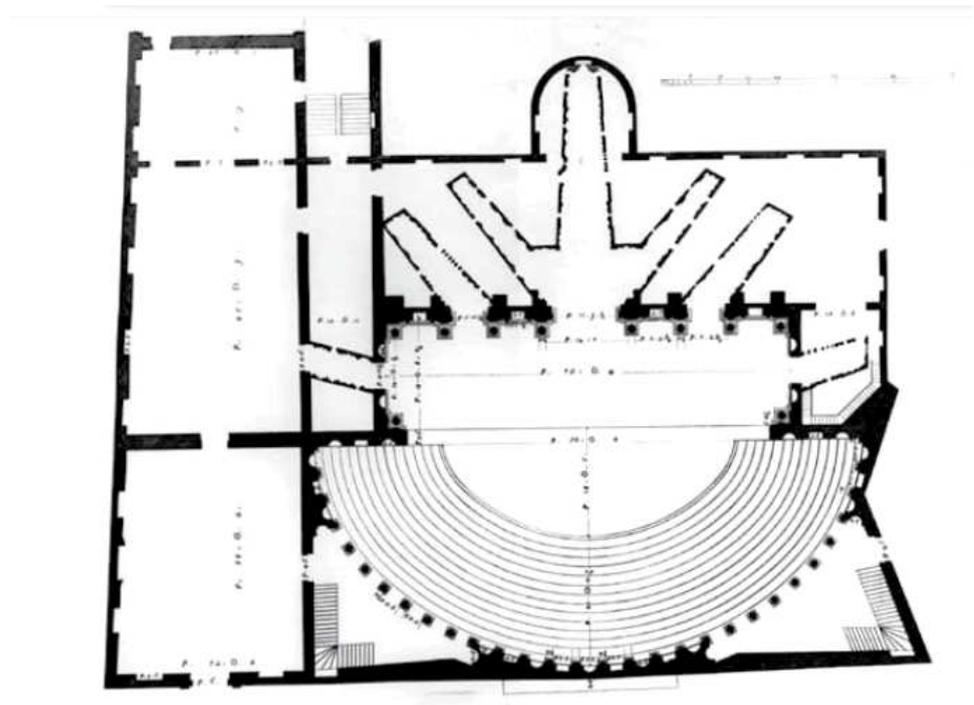
Os projetos de cenários e a arquitetura cênica recebem influência da ciência da pintura perspectivada, em que é estabelecido a bidimensionalidade como plano de fundo. Com isso, o efeito de ampliação e ilusão ótica emergem no teatro ocasionando mudanças significativas da sua produção. O efeito de tridimensionalidade que as pinturas oferecem para o público trazem a terceira dimensão para o apresentação influenciando a configuração espacial do edifício e da movimentação em cena, que junto com o suporte de máquinas cênicas e periactos articulados, a proposta da estética ilusionista inicia um novo conceito para a área, o de caixa ilusória. (URSSI, 2006)

Figura 15: Scaenae frons com cenário fixo perspectivado. Teatro Olímpico. Vicenza, séc. XVI.



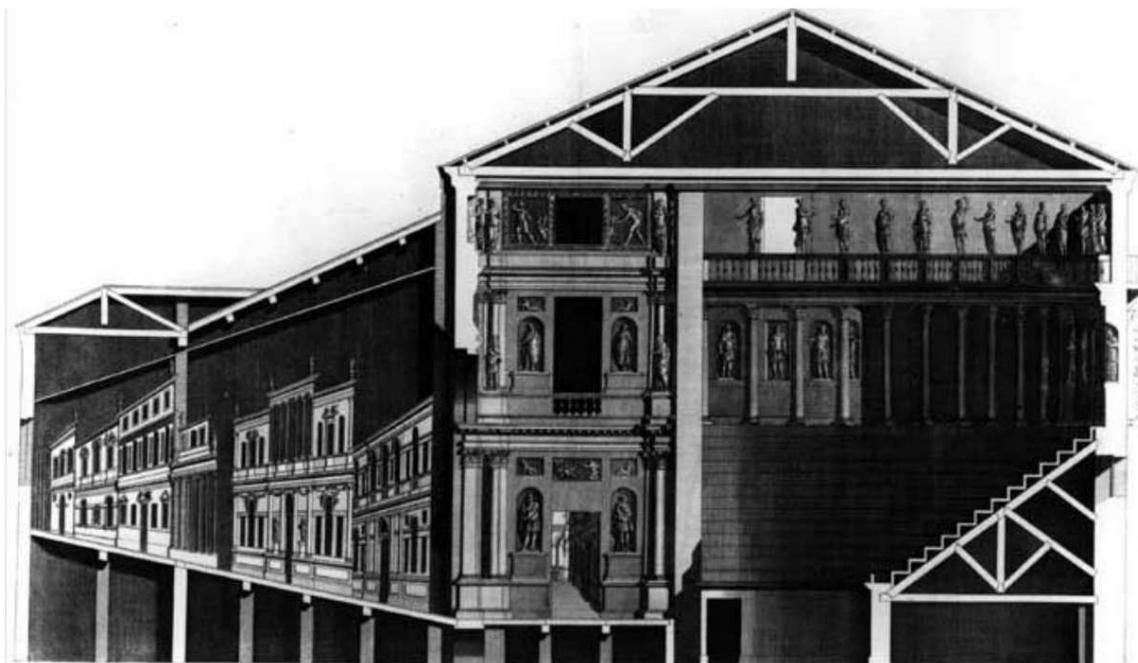
Fonte: DANCKWARDT, 2001, p.90.

Figura 16: Teatro Olímpico. Vicenza, séc. XVI. Planta baixa.



Fonte: URSSI, 2006, p.31.

Figura 17: Teatro Olímpico. Vicenza, séc. XVI. Corte longitudinal.



Fonte: URSSI, 2006, p.32.

1.6. TEATRO ITALIANO

O teatro italiano é caracterizado pela divisão do edifício em duas partes, a cena e a plateia, de tal forma que a boca de cena é vista como uma moldura de quadro, fazendo com que o cenário visto pelo público seja semelhante a uma pintura viva. (URSSI, 2006). Ele segue as teorias renascentistas, apenas substituindo as escadas por balcões, e surge através “da necessidade de atender um público pagante e, portanto dividi-lo, dependendo de sua classe social. Nesta época o povo, em pé, ocupava a plateia e os nobres e ricos ficavam nos balcões”. (MANTOVANI, 1989, p.10)

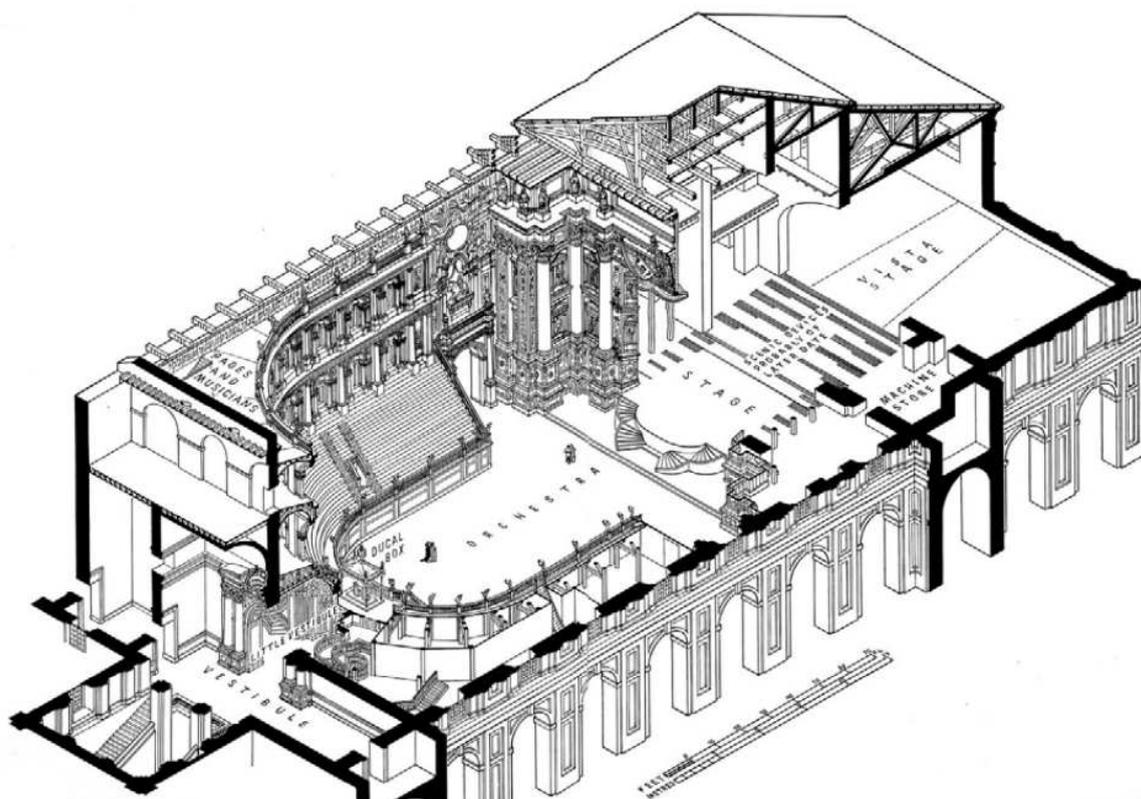
A montagem do teatro recebe influência das descobertas nauticas, em que novas tecnologias e maquinarias são incorporadas no teatro com o intuito de proporcionar melhores efeitos, com movimentações de painéis, que no trabalho de Danckwardt(2001) é descrito como cenas intercambiáveis.

Anteparos como telas e cortinas são utilizados para esconder os mecanismos que apoiavam os efeitos de cena, o que acaba gerando um emolduramento. A união visual dos anteparos, o proscênio e a ribalta, configuram a separação física e simbólica do espaço destinado à representação e o espaço destinado ao público. Além do mais, esse frontispício, que resgata o sistema de cortinas do teatro romano de forma invertida, é integrado à arquitetura e auxilia na predominância de uma

relação passiva, contemplativa e de ilusão e fantasia que ocorre para o espectador. (DANCKWARDT, 2001)

De acordo com a pesquisa de Danckwardt(2001), os espaços físicos passam a ser pensados para a ocupação desses aparatos de apoio da cena. Um exemplo é o Teatro Farnese, em Parma, Itália, feito Giovanni Battista Aleotti, o qual utiliza nove painéis deslizantes na lateral do palco, restando apenas metade do comprimento para o mesmo. Neste projeto a plateia seguia no formato de U, onde a área livre frente a plateia, a *orkhestra*, recebia números de canto e dança, conhecidos como a mascarada.

Figura 18: Teatro Farnese, em Parma, Itália, 1618-20



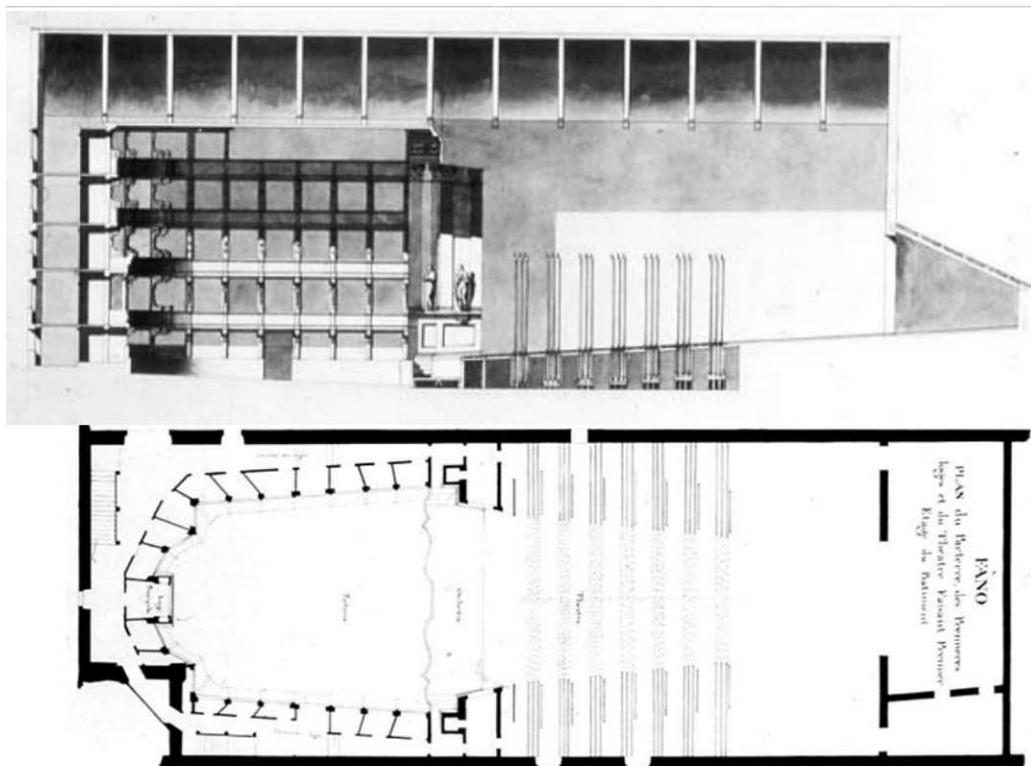
Fonte: DANCKWARDT, 2001, p.135.

O modelo Italiano e suas concepções passam a ser vistas pelos profissionais da época como um modelo a ser inspirado e seguido, sendo replicado em diversas partes do mundo. No Brasil quase todos os teatros derivam do teatro italiano, cena frontal e platéia.

“O público ao ingressar, encontrará belas escadarias e salões antes da platéia- a parte reservada ao público. Esta é dividida em poltronas, frisas,

camarotes, balcões, galerias numeradas e gerais. A platéia é, como vimos, em forma de ferradura. À frente dela encontramos o conjunto composto pelos camarins e outras dependências para atores técnicos, além do palco. Este é composto pelas coxias ou bastidores, a boca da cena, proscênio, o urdimento e o porão. Uma vez sentado, o espectador verá a boca de cena fechada por uma cortina- o pano de boca -, que ao abrir-se deixará à mostra os cenários emoldurados pelas bambolinas e reguladores” (MANTOVANI, 1989, p.12)

Figura 19: Teatro della Fortuna, Giacomo Torelli, 1665. Corte longitudinal e planta.



Fonte: URSSI, 2006, p.36

1.7. TEATRO BARROCO E A ÓPERA

Ao final do século XVI e início do século XVII a ópera aparece como um novo estilo dramático, *stillo rappresentativo*, revive a aura do drama utilizando música, poesia e teatro em consonância para serem apresentados à corte, considerando primordialmente ‘o olhar e o lugar do príncipe’. (BERTHOLD, 2001) Paralelamente novos processos cenográficos começam a se desenvolver, todos ainda recebendo influência do espaço e da performance idealizados no cenário da Renascença, porém materializados com maiores possibilidades de mobilidade e ilusão. As evoluções das técnicas e os sistemas para a troca de planos, criadas por Giacomo

Torelli, simplificam e dinamizam as produções cênicas e caracterizam uma fase que é chamada de barroco. (URSSI, 2006)

A estrutura física no barroco seguia a composição do edifício teatral italiano, divisão entre palco e proscênio frontal e plateia em U com camarotes superiores, porém passa a oferecer uma estrutura para o espetáculo ser lugar de acontecimentos sociais mais significativos. A ópera amplia a abrangência da presença operária, sendo a apresentação transformada em entretenimento popular, onde a simulação da tridimensionalidade oferecida tem o intuito de fazer a visão do espectador mergulhar no palco. Para isso, a maquinaria ganha primeiro plano, oferecendo a fluidez do espaço da representação, num jogo entre realidade e aparência. Os cenários passam a deixar de seguir a simetria renascentista, expandem a ilusão, a monumentalidade e a profundidade do campo visual e ainda mantém temas já antes consolidados, como o céu e o inferno, a glória e o paraíso. (URSSI, 2006)

A relação entre público e ação cênica ocorria na forma de contemplação, em que pressupunha-se silêncio da audiência, e a posição espacial no lugar recebe influência da possibilidade de visibilidade e qualidade acústica. “A ação cênica, nestas condições, adequa-se ao conceito de independência do palco, ao qual a plateia era eminente receptora.”(DANCKWARDT, 2001, p.145)

Por sua vez, o palco passou à função de detentor absoluto da responsabilidade de construção do senso de lugar, o que, sem a possibilidade de penetração do ator no espaço cenográfico, distanciava-se do natural, exigindo do espectador um elevado grau de abstração, produzindo, em consequência um envolvimento frio e distanciado da audiência com a narrativa.(ibid., p.145)

Já no final do século XVII, de acordo com Del Nero(1993 apud URSSI, 2006), a cenografia deixa de ter uma unidade estilística e as divisões em subáreas dentro da cenografia dividem os profissionais em estilos distintos. A configuração da cena se mantém até as inovações tecnológicas e elétricas do século XIX, o mesmo equivale para sobre as teorias sobre o texto dramático e o uso do ilusionismo em cena, que, também, a partir do século XIX começam a abandonar o que até aqui havia sido consolidado como teatro e espetáculo.

Figura 20: Cenário "Trionfo della Continenza", Giacomo Torelli, 1677.



Fonte: URSSI, 2006, p.36

1.8. ESPAÇO TEATRAL MODERNO

Os estudos que começam a partir do século XIX, século marcado por revoluções e mudanças sociais, como o papel da mulher, intensificação de pesquisas e descobrimentos científicos e de produção, que influenciam na aceleração do ritmo da vida cotidiana, configuram uma nova forma do homem se relacionar com o mundo. O teatro e a sua perspectiva também começam um novo processo de transformação e questionamento. “O artista se assume como intelectual, as propostas artísticas traduzem essas mudanças e se inovam.”(MANTOVANI, 1989, p.19)

As mudanças são impulsionadas a partir do estudo da história da arte e dos estilos arquitetônicos, que fomentam a pesquisa de uma outra época, para apresentar o texto dramático. A relação entre os atores, texto dramático e cenografia unificam-se e passam a fazer parte do todo, de forma que se apoiam e compõem juntos o espetáculo.(MANTOVANI, 1989)

Essa busca de unidade é uma atitude totalmente nova no século XIX. Os cenários formam um espaço verdadeiro para a atuação. Esses agora tem que respeitar as proporções reais. Antes, havia o contraste entre os cenários pintados e o corpo do ator movimentando-se à frente deles. [...] Com a chegada da luz elétrica, a possibilidade de iluminar a cena faz com

que se perceba nitidamente o contraste entre telões pintados e a tridimensionalidade do corpo do ator. Agora o ator pode ser visto até no fundo do palco. (ibid, 1989, p.20)

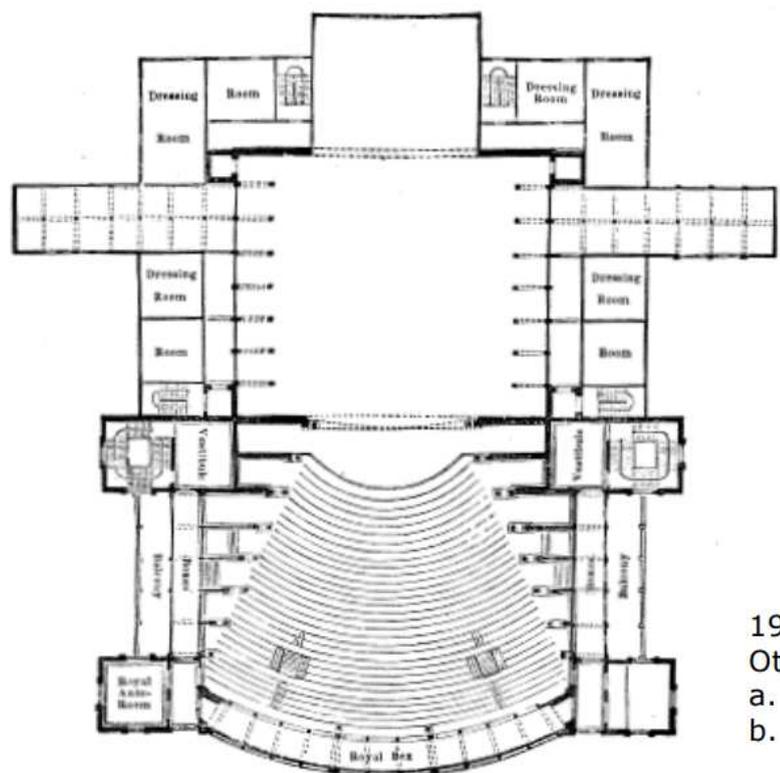
A ópera de Richard Wagner, escritor e compositor, propõe a noção da obra de arte total, o espetáculo total - *gesamtkunstwerk* -, que oferece a imagem do mundo a partir da união de música, mímica, arquitetura e da pintura. Servindo como base para futuros profissionais e teóricos do teatro moderno, a concepção wagneriana aplica o uso da iluminação artificial para escurecer a plateia, direcionando o foco para o palco, e trabalha com variações de luz. A plateia é alterada, passa a ser um grande anfiteatro, frontal ao palco, os balcões e galerias são eliminados e os assentos são “dispostos em planos em aclave permitindo que todos tivessem uma posição adequada em relação ao espetáculo”. (URSSI, 2006, p. 42) A sua proposta era que a visibilidade privilegiada proporcionada ao espectador estabelecesse uma relação mágica, e para isso criou-se um vão da orquestra, que passou a fazer parte dos teatros à italiana e é chamado de “abismo místico”. As condições “ideais” de visibilidade e acústica, “comprovadas cientificamente com o auxílio das ciências da ótica e da acústica, quanto por sua potencialidade de composição dos espaços cênicos” faz do estilo wagneriano um exemplo reproduzido em teatros modernos com palco frontal. (DANCKWARDT, 2001)

Figura 21: Festspielhaus. Richard Wagner e Otto Buckwald, séc. XIX



Fonte: URSSI, 2006, p.43

Figura 22: Festspielhaus. Richard Wagner e Otto Buckwald, séc. XIX



19
Oti
a.
b.

Fonte: URSSI, 2006, p.43

A inovação na iluminação artificial, o contexto social e pensamentos positivista impulsionam diferentes teorias e experimentações para a cenografia e o papel do ator ao final do século XIX. Movimentos que questionam a função do cenário e a sua relação com o texto e ator geram novas formas de representação da cena. O Naturalismo, com modelos importantes de André Antoine(1858-1943) e Émile Zola(1840-1902), foi um movimento com base no conhecimento e na ciência que interpretava o cenário como um ambiente, e não uma representação do mesmo, onde a relação entre ator e cenário deveria ocorrer de forma precisa.(MANTOVANI, 1989)

A preocupação com autenticidade e do montar a cena da forma exata e real toma protagonismo e, ao final gera uma relação distante entre espectador e ator, onde este representa ignorando a presença do público, e o mesmo observa a cena como estivesse olhando através de um buraco. “Para isso se convencionou que na boca de cena passaria a existir uma quarta parede invisível e opaca, para atores e para o público. Há uma separação radical entre cena e público.” (ibid, p 24)

A crítica à cenografia naturalista, que considera o cenário apenas como produto artesanal e material, é visto como limitador da imaginação e não aplicável a todos os textos. Os movimentos posteriores vem como uma negação a essa

reprodução e subvertem a visão do papel da cenografia e a sua forma de aplicação. O simbolismo de Paul Fort, por exemplo, chega aos palcos evocando a imaginação e emoção do espectador, aproximando a produção artística dos palcos. Lugné-Poe, Meyerhold, e outros artistas e cenógrafos começam a trabalhar com cenários que têm o intuito de indicar o caminho da imaginação para o espectador, com representações mais abstratas da realidade. (MANTOVANI, 1989)

1.8.1. ADOLPHE APPIA E EDWARD GORDON CRAIG

A abertura para a representação abstrata da realidade é acompanhada do pensamento crítico em relação ao palco italiano e suas limitações. Surge, então, uma renovação no teatro moderno. Em oposição ao estilo realista, Adolphe Appia e Edward Gordon Craig, seguindo na linha do simbolismo, realizam estudos e experimentações sobre a movimentação e plasticidade do corpo no espaço.

Appia foi diretor, cenógrafo e iluminador, fazia uso da iluminação para enfatizar sombras e criar espaços com maior profundidade.(URSSI, 2006) Conta com equipamentos, inventados por Mario Fortuny, para trabalhar a incidência de luz e o efeito de tridimensionalidade. (DANCKWARDT, 2001)

Defendia cenários emblemáticos, simbólicos e plenos de significados, nos quais o senso de lugar deveria ser sugerido, permitindo a participação do espectador na materialização daquilo que não era visível. (ibid., p.184)

Para Appia(1954), “a encenação é a arte de projetar no espaço aquilo que o dramaturgo pôde projetar apenas no Tempo”. Assim, “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)” (apud NETO e SILVA, 2021, p.5)

O papel do ator passa a ser revisitado e, para Appia, se encontra como prioridade perante os elementos do teatro, espaço, iluminação e pintura. (ASLLAN, 1994, p. 177 apud NETO e SILVA, 2021). A relação entre o espaço e o intérprete se altera e a cenografia é pensada para dinamizar a movimentação em cena. São projetados volumes e formas arquitetônicas de superfície estilizada, que chama de cena interior, criando o contraste das formas com o as linhas do corpo humano. (URSSI, 2006)

Figura 23: Cenário de Adolphe Appia, 1912.



Fonte: URSSI, 2006, p. 46

Edward Craig, propõe para o teatro uma quinta cena, a do teatro do futuro. (URSSI, 2006). Com estudos e teorias semelhantes às de Appia, o ator não é visto aqui como protagonista, o teatro é baseado na arte do espaço e do movimento. “Seu palco foi o equilíbrio da qualidade simbolista da luz com a construção arquitetônica” (ibid., p 47)

Enfatizou a qualidade plástica do corpo humano em relação ao cenário bidimensional e ao espaço cênico construído em volumes. O seu incômodo com o palco à italiana era técnico, que impossibilitava o alcance da perfeição. “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 apud NETO e SILVA, 2021). Utilizava o jogo de iluminação, claro e escuro, criando cenários com apenas algumas partes visíveis, que recortam o ator contra o plano de fundo. (DANCKWARDT, 2001)

Figura 24: Cenário de Adolphe Appia, 1912.



Fonte: NETO e SILVA, 2021.

Ambos foram importantes para dar suporte a estudos que investigaram a limitação espacial palco-plateia, numa busca para promover maior interação entre espectador e a narrativa. A possibilidade de novos mecanismos vão apoiar este desdobramento.

2. O TEATRO PÓS-DRAMÁTICO E A PERFORMANCE

A ilusão e a quebra da ilusão tem papel fundamental nas produções e experimentações do teatro moderno. Segundo Hans-Thies Lehmann (2007, p.176) a ilusão passa a ser vista como uma problemática, pois além do aperfeiçoamento dela reforçar a aparência da arte enganadora, “sem relação com as contradições sociais insistentes”, para o teatro de fato ser reconhecido, a realidade deste, sobretudo a do ator, seu corpo e sua irradiação, devem se sobrepor a matéria.

O pós-dramático surge como um movimento que se aprofundou no estudo do teatro para além da ilusão, repensando o uso e a aplicação dos elementos da apresentação para a produção do espetáculo. Questionamentos que têm início no teatro moderno, com o naturalismo de Antoine, recebe influência de outro movimento artístico dos anos 60, a performance, que nomeia movimentos que surgem na época como o *live art*, os *happenings* etc. Repensa-se a aplicação e o uso do texto dramático, que até então seguia preceitos da mimética de Aristóteles, a representação dos símbolos e seus significados, a disposição espacial palco-plateia e a presença do corpo, tanto do ator quanto do espectador, principalmente a participação deste, observa-se a expansão das dimensões possíveis no espaço-tempo.

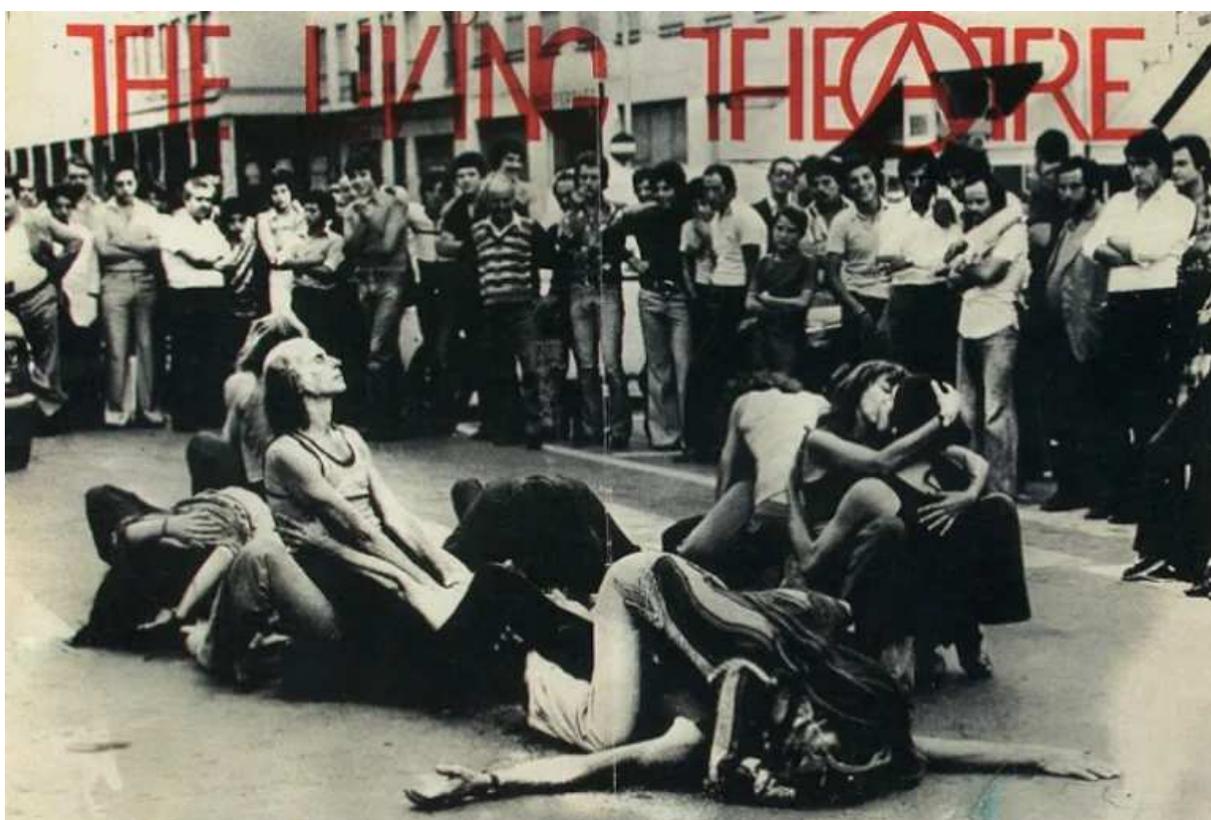
O novo teatro extrai algumas consequências da situação do espectador privado da “segurança”, de seu envolvimento no procedimento real do teatro e no momento teatral [...] O envolvimento corporal, que no teatro dramático permanece apenas latente(não é à toa que Szondi descreve o espectador como alguém de mãos atadas), torna-se patente quando a atenção do espectador, em vez de ser induzida para o produto da ilusão, é dirigido à sua posição na sala naquela hora. (LEHMANN, 2007, p.179)

Uma experiência compartilhada entre artista e público se encontra como ponto central na arte performática, que o teatro pós dramático tenta conceitualizar e propor como uma experiência do real (tempo, espaço, corpo). (ibid, p.223) Segundo Goldenberg (2006 apud RODRIGUES, 2008), as performances se tornam um meio de explorar os limites de uma ideia, a partir de uma arte feita ao vivo.

Esta aproximação entre artista, obra e espectador será reconhecida no Teatro. Os artistas e a produção da arte deixar-se-ão atrair pelo Teatro na mesma medida que este contaminará aquela e vice versa (id, p. 36)

Iniciativas práticas desenvolvidas por grupos como Living Theatre, Théâtre du Soleil e nomes como o de Grotowski, estabelecem uma nova forma de promover o espetáculo, com pesquisas que conduz uma nova essência, em que a aproximação, o encontro corporal e as formas de comportamento são elementos condutores para se pensar a apresentação e o espaço.

Figura 25: "A day in the life of the city", Nova Iorque, 1990.



Fonte: Living Theatre²

Figura 26: Cena do espetáculo 1789, do Théâtre Du Soleil

² Disponível em: <<https://www.livingtheatre.org/copy-of-education>>. Acesso em: 10 jul. 2023.



Fonte: Arquivos Théâtre Du Soleil.³

Figura 27: Cena do espetáculo 1793, do Théâtre Du Soleil



³ Disponível em: <<https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/notre-theatre/les-spectacles/1789-1970-223>> . Acesso em: 10 jul. 2023.

2.1. O TEATRO CONTEMPORÂNEO NA PRIMEIRA METADE DO SÉC. XX

No século XX as relações políticas, o contínuo desenvolvimento tecnológico, máquinas, carros, avião, teorias e filosofias sobre o homem, o seu modo de vida e suas relações, a psicologia de Freud, teoria do relativismo de Einstein, a fotografia como meio de comunicação e linguagem artística, o cinema, vídeos, rádio, entre tantas outras áreas cooperam para que o homem não veja o mundo mais da mesma forma. Inicia-se um novo momento no teatro moderno, nomes como os do francês Artaud e do alemão Brecht vão dar continuidade ao que foi iniciado por Appia e Craig. Roubine(2003) introduz esta época da seguinte maneira:

Talvez seja preciso sublinhar aqui uma singularidade, e provavelmente um mérito do século XX: nossa época se afirma pluralista. As doutrinas mais antagônicas passam simultaneamente pela prova do palco. Além disso, a mestiçagem torna-se uma tentação permanente de nossos diretores. É que eles encontram, na combinação de vários modelos, o espaço de uma liberdade e de uma renovação. (ROUBINE, 2003, p.140)

De acordo com Guinsburg(NIETZSCHE, 1999, p.170 apud DANCKWARDT, 2001, p.191), o teatro mantém o foco na relação ator-audiência, mesmo na busca pela adaptação e renovação estética, a ampliação do imaginativo e uma “recepção participativa da linguagem de um novo teatro” são alvos dos cenógrafos e diretores da época. Para tal, inicia-se uma busca por um novo espaço arquitetônico para abrigar essa vivência e toda a sua demanda, ocorrendo uma investigação tipológica.

Na primeira metade do século XX, Antonin Artaud é uma das referências na crítica ao teatro ocidental, apresentando uma proposta de ruptura ao palco italiano e a busca por uma aproximação entre ator e plateia, Artaud visava uma ação cênica que envolvesse sensorialmente de modo mais intenso o espectador. Defendia que os elementos cenográficos fossem “encarados como signos plásticos que remetem lugares míticos-universais capazes de proporcionar uma comunicação direta cena-público.(NETO e SILVA, 2021)

⁴ Disponível em: <<https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/notre-theatre/les-spectacles/1793-1972-224>>. Acesso em: 10 jul. 2023

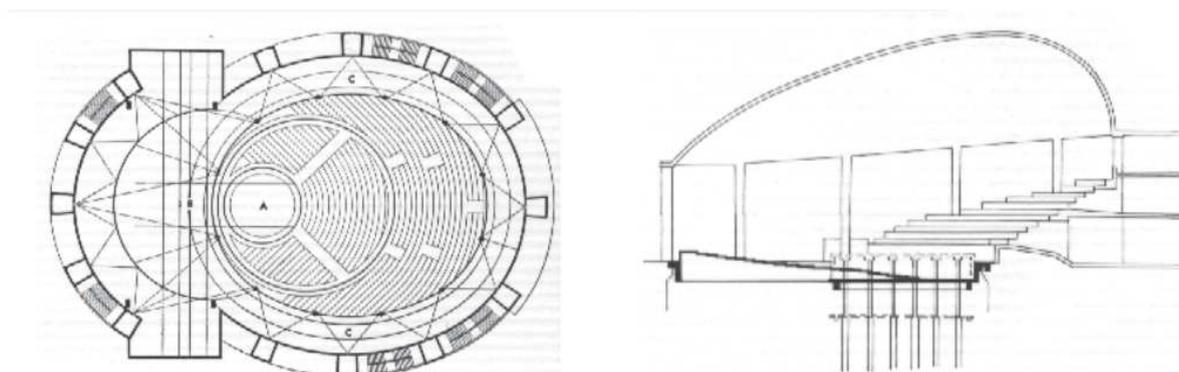
Em uma de suas propostas, que não chegou a ser concretizada, dispunha os espectadores no centro, em cadeiras giratórias, onde a vivência do espetáculo não ocorreria de modo estático, “a ação aconteceria nos quatro pontos cardeais com o auxílio de um complexo sistema de passarelas, escadas e planos de representação.” (id, p.7)

Bertold Brecht, também na primeira metade do séc. XX, levanta críticas e despreza a hierarquia social reforçada e estabelecida pelo palco italiano e propõe abrir mão de todos elementos que são de caráter ilusório e decorativo. Segundo Roubine(1982 apud NETO e SILVA, 2021), Brecht propunha a explosão do palco italiano, para que a arquitetura pudesse dispor de um espaço que oferecesse a possibilidade um “modo singular para cada espetáculo”. A transformação, de acordo ele, deveria ocorrer na totalidade do teatro, não apenas na caixa cênica.

É importante ressaltar, que Brecht recebe influência de Erwin Piscator, que deu início ao teatro épico e à concepção do “Teatro Total”, este que teve o seu projeto assinado pelo arquiteto alemão Walter Gropius, porém não chegou a ser construído. A proposta teórica era voltada para um teatro proletário(URSSI, 2006, p.56), que afastava-se da forma dramática e da ideia de ilusão e buscava despertar o lado racional do espectador. Walter Gropius, na época diretor da Bauhaus, projeta o Teatro Total, que era a proposta de uma arquitetura cênica flexível:

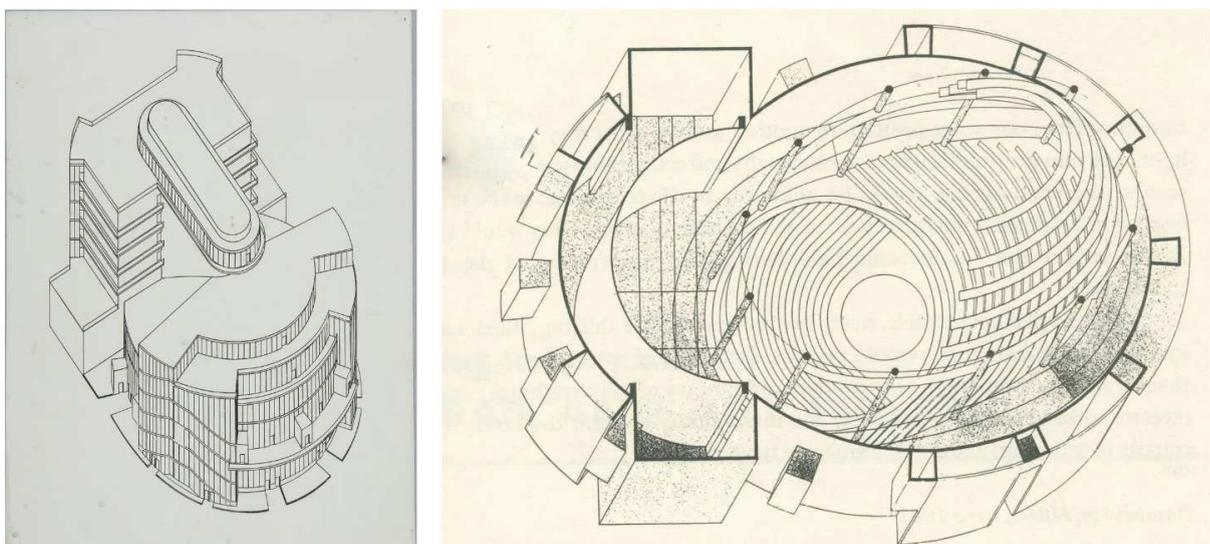
um edifício teatral polivalente que permitiria uma série de mobilidades e multifunções espaciais, poderia ser utilizado como anfiteatro, arena ou palco lateral. Apresentava dispositivos cênicos, como palco giratório, passarelas laterais e todo tipo de configuração cênica necessária a um espetáculo didático para as massas. O edifício teatral tornou-se, em sua totalidade, o espaço de representação. (C.f. Borie, Rougemont e Scherer, 2004 apud URSSI, 2006, p.57)

Figura 28: Planta e corte longitudinal do “Teatro Total”, Walter Gropius, 1927.



Fonte: URSSI, 2006.

Figura 29: Modelo tridimensional do “Teatro Total”



Fonte: Senses Atlas, 2020.⁵

Novas configurações espaciais são exploradas, sendo experimentados outros lugares teatrais. A relação entre palco e plateia, ator e espectador, cenografia e espetáculo tomam rumos que se aprofundam em questões sociais, espaço-tempo, dimensões físicas, movimento, cinestesia e o corpo. O Teatro Pobre, conceituado por Jerzy Grotowski (1933-1999), defende o encontro do ator com o espectador sem a presença de barreiras entre os mesmos, onde elementos teatrais devem potencializar esta troca. “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.” (NETO e SILVA, 2021, p.12) O termo arquitetura cênica passa a ser aplicado para delimitar o espaço cênico:

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

⁵ Disponível em: <<https://www.sensesatlas.com/territory/the-total-theater-of-the-bauhaus/>> . Acesso em: 10 jul. 2023

função de cada novo espetáculo do grupo dirigido por Grotowski. (OLINTO, 2012, p. 104). (ibid., p.12)

2.2. TEXTO E PERFORMANCE

O movimento pós-dramático distingue o teatro e o drama, sendo a modo direto o 'drama' representado pelo texto literário, a história (a partir dos conceitos de Aristóteles sobre mimesis), e o 'teatro' como a realização no palco. A emancipação da performance do texto dramático tem início na Alemanha, de onde é originado o termo pós-dramático, com a produção de textos multifacetados. Expor e criticar textos clássicos e racionalistas era uma forma de realizar um ato político. (CARLSON, 2015) A incorporação da performance, movimento que surgiu nas artes plásticas, ao teatro, influencia na construção de uma nova perspectiva entre a relação espetáculo-espço. Cohen(2002) introduz sobre a performance da seguinte forma:

[...]a performance é antes de tudo uma expressão cênica: um quadro sendo exibido para uma platéia não caracteriza uma performance; alguém pintando esse quadro, ao vivo, já poderia caracterizá-la.

A partir dessa primeira definição, podemos entender a performance como uma função do espaço e do tempo $P = f(s, t)$; para caracterizar uma performance, algo precisa estar acontecendo naquele instante, naquele local. [...]

Para se adentrar nessa discussão topológica e sígnica, é interessante introduzir-se a conceituação de Jacó Guinsburg a respeito de encenação: para este, a expressão cênica é caracterizada por uma tríade básica (atuante-texto-público) sem a qual ela não tem existência. (COHEN, 2002, p.28)

A partir da década de 60 uma forma de teatro pós-dramático, que apresenta uma abordagem construtivista, encoraja a utilização de mídias como uma estratégia de subversão de textos clássicos. Nomeado de Teatro Colaborativo, um trabalho que se desenvolve em criação coletiva, a exemplo tem-se o *Living Theatre*(1960) ou o *Performance Group*(1967), “o foco passa para o corpo performativo, mas não mimético”. A introdução de dimensões visuais, possível por causa do avanço tecnológico visual do final do séc. XX, é importante para o rompimento com o mimético e a busca do performativo (CARLSON, 2015)

Ocorre neste movimento, o apoio ao rompimento com o texto dramático e a busca pelo performativo puro. Isto não significa o abandono do texto e da mimese, mas de acordo Lehmann, “a ilusão de realidade transparente que ambos assumem do teatro convencional é exposta como uma construção”(CARLSON, 2015, p. 586). Subverte-se a construção da ilusão para trabalhar o “real”, mostrar os bastidores, o processo de captura, as múltiplas perspectivas da ação, para o envolvimento do público. Essa inversão da produção prioriza a performatividade ao invés do texto, altera a forma de envolvimento e a relação espacial entre performance e espectador.

2.3. PERFORMANCE

Ao abordar sobre a performance, Pavis(2017), no livro “Dicionário da performance e do teatro contemporâneo”, em uma das descrições diz que performance seria tudo aquilo que se pode executar, sendo idealizado e concebido por um ser-humano, em que haja uma intencionalidade e organização. É uma ação, atividade, texto, operação; é o processo e o resultado que estende-se a todos objetos da vida social, com a participação ou não do outro.

A performance advém das artes plásticas, um exemplo são as proposições de Hélio Oiticica, que faz parte do grupo de artistas que fizeram experimentações nas artes plásticas durante a década de 1960 e 1970 no Brasil, a qual nasce na pintura e passa para o espaço tridimensional. Oiticica propõe, com projetos como o *Éden*(1969), a concepção de *manifestação ambiental*, que no “cerne de sua concepção e da incorporação do espaço vivencial como matéria primeira, está a construção arquitetural do espaço”. (SPERLING, 2015, p.24) O corpo, a participação do sujeito com o espaço experimental, são as premissas do seu trabalho, o qual não se restringe ao espaço arquitetônico, mas repensa no espaço da arte ao absorvê-lo.

Como o corpo em Merleau-Ponty, para Oiticica, a arquitetura não está no espaço, ela é no espaço, isto é, ela é conformadora de espaço; ela diz dele. Como corpo, a arquitetura é uma totalidade espacial transformável. Mais que submissa a uma forma rígida, a arquitetura deveria ser um campo estruturado por elementos móveis e estáticos, ambos, cada um a seu modo, transformáveis. A dimensão espacial da arquitetura torna-se aberta, fluida e em direta relação com uma dimensão temporal não mais relativa à permanência de uma forma definida em projeto, mas às pulsações das

transformações processadas no espaço pelo contato entre os componentes.
(ibid., p.24)

Figura 30: Éden, 1969. Reprodução fotográfica Ana Oswaldo Cruz.



Fonte: Arquivo Enciclopédia Itaú Cultural.⁶

No teatro a performatividade ocupa um lugar que oferece novas formas de representação, o papel do ator e do espectador tomam um outro olhar. O teatro antiilusionista traz novas possibilidades de percepção que, apesar das estratégias de quebra de ilusão, ainda mantinham a configuração do público diante do palco. O processo entre público e espectador, o movimento e a provocação cinestésica, serão pensamentos da performance. “O posicionamento performativo não se pauta por critérios prévios, mas por seu êxito na comunicação.” (LEHMANN, 2007, p.228)

A performance se aproxima do teatro ao explorar estruturas audiovisuais elaboradas, ao expandir o uso das tecnologias midiáticas e ao alargar seus processos no espaço e no tempo. (LEHMANN, 2007, 224)

Segundo Doris Rollemberg(2012):

Sabemos que o diagrama de movimentos das ações dos atores no espaço tridimensional da cenografia desenhado a partir desse esquema permite a ideia de espacialidade. [...]

A experiência cinestésica do ator e a sua percepção do movimento é transmitida ao espectador e a subpartitura do ator fornece o percurso e o

⁶ Disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra66379/eden>>. Acesso em: 10 jul. 2023.

trajeto desenhado no espaço e esse espaço também se inscreve no ator. O espaço centrífugo (Pavis, 2003: p.143) para Pavis é a extensão do corpo do ator a se prolongar para no mundo externo. É prolongado por seus movimentos, sendo muitas vezes utilizados adereços para a realização ou prolongamento concreto dessa ideia. (DORIS, 2012, p.5)

Na ação performática a intenção do artista está mais voltada para a afetação e menos com a transformação da realidade. No teatro, o corpo, segundo Lehmann(2007), é sempre usado como material, onde se expõe a riscos, por ser uma arte que são fluidos os limites entre o mostrado e o mostrar.

2.4. O ESPECTADOR E O ESPAÇO CÊNICO

Segundo Lehmann(2007, p.267), “em todas as formas espaciais para além do palco de ficção dramática, o espectador se torna em alguma medida ativo, converte-se voluntariamente em co-ator.” Quando o teatro sai do enquadramento da caixa cênica, da cena enquadrada, a vivência no espaço se aproxima da fronteira do real, no teatro pós-dramático o espaço se torna “parte do mundo”. Ao invés de fazer o uso da moldura para levar um “sentido-imagem”, no pós-dramático a molduragem da cena ocorre ao ressaltar as constituições sensoriais, como a perceptibilidade intensificada na presença teatral viva dos gestos humanos e das formas em movimento.

Um teatro em que a percepção é denominada não pela transmissão de signos e sinais, mas por aquilo que Jerzy Grotowski chamou de “proximidade dos organismos vivos”, contraria a distância e a abstração que são essenciais para o drama. Quando o afastamento entre atores e espectadores é reduzido de tal maneira que a proximidade física e fisiológica (respiração, suor, tosse, movimento muscular, espasmos, olhar) se sobrepõe à significação mental, surge um espaço de intensa dinâmica centrípeta em que o teatro se torna um momento das energias co-vivenciada, e não mais dos signos transmitidos. (LEHMANN, 2007, p. 266)

Incluir o espectador como participante e co-ator do espetáculo, uma presença ativa, envolve considerá-lo como provável modificador do espaço, tanto pela sua subjetividade como a partir das diferentes possibilidades de posicionamento, o seu ponto de vista para a cena. Cria-se um movimento do seu olhar para o espetáculo,

que é diferente do olhar do ator, o qual se encontra dentro da ação total. (ROLLEMBERG, 2013)

o espectador que completa o jogo, fecha o desenho da cenografia e, logo, também o desenho total do espaço teatral. O Teatro precisa do público para se completar e, para cada um, esse acontecimento é completado de maneira individual e, portanto, diferente. (ibid., p.15)

O espaço teatral múltiplo no pós-dramático é possível a partir da montagem cênica, que oferece liberdade para um olhar ativo, o olho torna-se uma câmera cinematográfica. O apoio de mídias e a abertura espacial para o movimento fora da cena contribuem para este efeito, em que é visado uma nova “arte de assistir”(LEHMANN, 2007) A multiplicidade dos pontos de vista, gerados fora da caixa italiana, cria diferentes referenciais, diversas perspectivas, onde “cada olhar cria um campo óptico a se deslocar no espaço, criando imagens diferentes a cada momento. Esses campos óticos se cruzam e se sobrepõem.” (ROLLEMBERG, 2013)

A incorporação dos vetores de ação do olhar do espectador na totalidade do espaço propõe a percepção da dilatação do espaço teatral e compreende o Teatro como multidimensional. (ibid., p.19)

A possibilidade do teatro ser feito em qualquer lugar, após experimentações desenvolvidas por artistas e grupos das últimas década, abre a possibilidade para a arte teatral ser uma estrutura flexível, e seguir sendo passível de transformação.(NETO e SILVA, 2021)

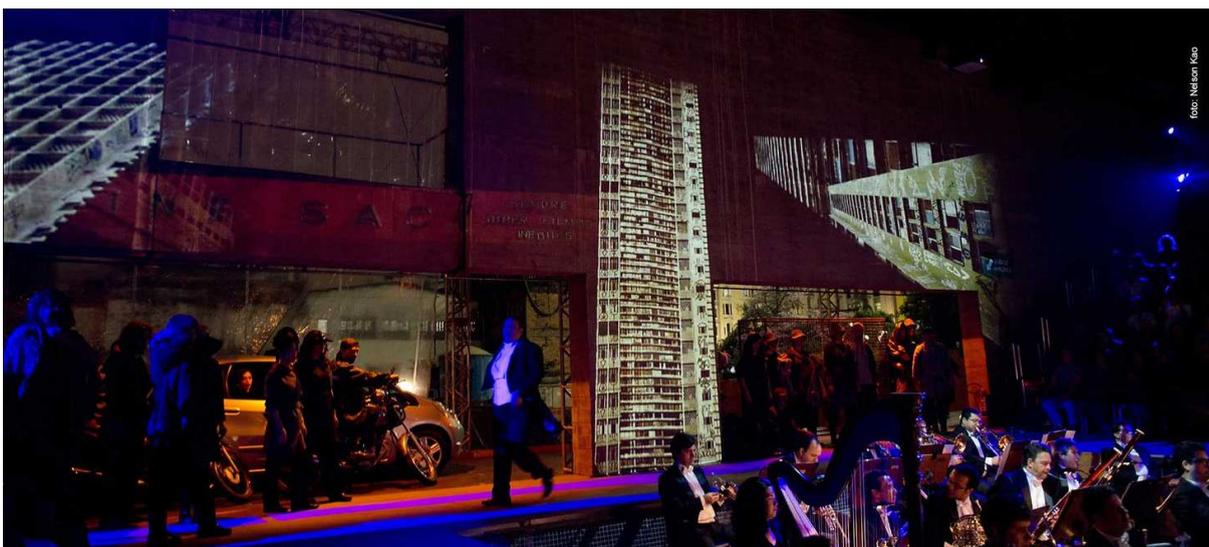
Pensar o espaço cênico tornava-se um exercício cada vez mais complexo à medida que as novas propostas de arquitetura teatral e cenografia surgiam. Os paradigmas que norteavam a produção do espaço teatral e o arquitetônico atualizaram-se e deixava-se de pensá-los como um lugar de contemplação. Assim como 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 apud NETO e SILVA, 2021, p.24)

Figura 31: Cena do espetáculo “Apocalipse 1,11”, 2000. Teatro Vertigem.



Fonte: Arquivos Teatro Vertigem.⁷

Figura 32: Cena do espetáculo “Orfeo e Eurídice”, 2012. Teatro Vertigem.



Fonte: Arquivos Teatro Vertigem.⁸

Figura 33: Cena do espetáculo O livro de Jó, do Teatro Vertigem.

⁷ Disponível em: <<https://www.teatrodavertigem.com.br/espeticulos>>. Acesso em 11 jul. 2023.

⁸ Disponível em: <<https://www.teatrodavertigem.com.br/espeticulos>>. Acesso em 11 jul. 2023.



Fonte: Guilherme Bonfanti⁹

⁹ Disponível em: <<https://www.teatrodavertigem.com.br/espetaculos>>. Acesso em 11 jul. 2023.

3. ESTUDO DE CASO: TEATRO OFICINA

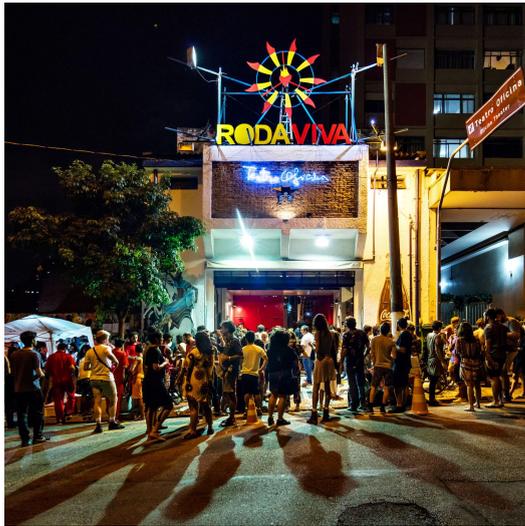
Com uma fachada simples, referente ao antigo casarão no bairro do Bixiga, o Teatro Oficina, tombado em 2010 pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) como patrimônio Cultural, e que atualmente funciona e mantém o projeto arquitetônico desenvolvido por Lina Bo Bardi, é um exemplo de arquitetura cênica que explora os conceitos contemporâneos e a relação espaço e público apresentados anteriormente. É um estudo de caso que norteia a continuação do trabalho de conclusão e traz um exemplo de aplicação teórica do que foi pincelado neste trabalho:

“o Teatro Oficina passou por vários tipos de organização interna da relação palco plateia: atuante-espectador. Este fator constituiu-se em parte integrante de suas pesquisas: ... o ‘espaço’ da cena, um dos elementos básicos de sua pesquisa de linguagem eminentemente teatral.” (Parecer Flávio Império para o Tombamento do teatro Oficina- Condephaat- 1984). (TEATRO OFICINA, 2017)

Sua história teve início em 1958, quando jovens estudantes iniciaram um grupo de teatro amador, organizado por Renato Borghi e o atual diretor José Celso Martinez Corrêa, sendo um lugar reconhecido mundialmente como referência da arquitetura cênica. Localizado na Rua Jaceguai, 520, do bairro do Bixiga, na cidade de São Paulo - SP, teve influência de novas perspectivas de progresso social, crítica ao american way of life, uma marcante crítica política na produção cultural e de textos russo, de Brecht e Artaud.

Busca-se uma transformação do ser humano através do mítico do teatro, onde se aborda o indivíduo pela psiché, pela “possessão”, segundo José Celso (KOSOVSKI, 2000, p.171) e não pelas vias da razão, tão somente. Para tal incorporação é fundamental a aproximação entre cena e público, um contato real entre ambos. (RODRIGUES, 2008, p.60)

Figura 34 e 35: Fachada do acesso principal do Teatro Oficina. Em cartaz espetáculos “Roda Viva” e “Os sertões”.



Fonte: Nelson Kon¹⁰

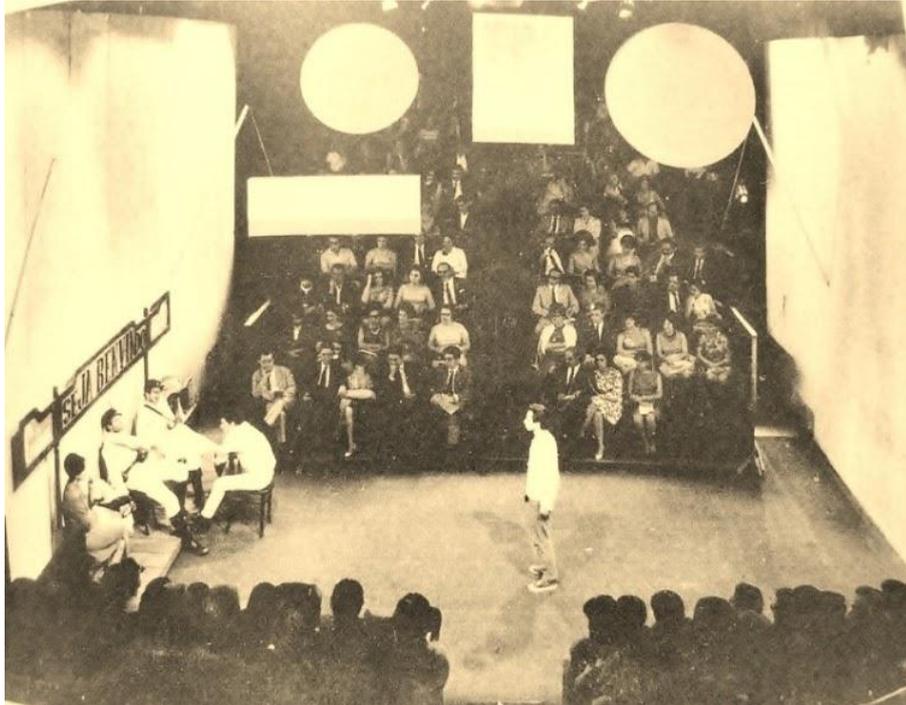
O primeiro espaço do grupo foi um galpão vazio, o qual teve o seu primeiro projeto feito pelo engenheiro Joaquim Guedes. Configurando o espaço em um auditório tipo sanduíche, para atender a linha teórica do grupo, a plateia frontal foi dividida em duas pelo palco central, colocando os espectadores frente a frente. (RODRIGUES, 2008) Em 1966 o galpão passa por um incêndio que destrói o lugar, deixando apenas as paredes estruturais. Na época o país passava pela ditadura militar, período de grande repressão artística e cultural. Flávio Império e Rodrigo Lefevre são os responsáveis pela reforma do galpão e pela nova proposta de palco e plateia.

[...]dispuseram a platéia em uma arquibancada de concreto com acessos laterais e o palco, de tipo italiano, possuía um círculo central giratório, criando uma nova configuração para o teatro, bastante distinta da original. (RODRIGUES, 2008, p.60)

Apesar da disposição do palco-plateia seguir o tipo italiano, os mecanismos de ilusionismo não fazem parte deste teatro, o espaço do espetáculo era limpo, sem cortina, coxias e mecanismos comuns a esse estilo. Nos anos seguintes, peças e performances apresentadas pelo grupo experimentam e exploram a relação do ator-espectador, evoluindo para uma ritualização coletiva e participativa que inicia o Te-Ato, prática teatral do Oficina. Exemplos marcantes são o Roda Viva, de Chico Buarque de Holanda, com cenário e figurinos de Flávio Império; Rei da Vela, por Hélio Eichbauer e Galileu Galilei, de Bertolt Brecht. (TEATRO OFICINA, 2017)

¹⁰ Disponível em: < <https://www.nelsonkon.com.br/teatro-oficina/> > Acesso em: 03 jul. 2023

Figura 36: Teatro Oficina durante a apresentação da peça 'Andorra'- 1965



Fonte: Teatro Oficina - Arquivo Edgard Leuenroth, UNICAMP.¹¹

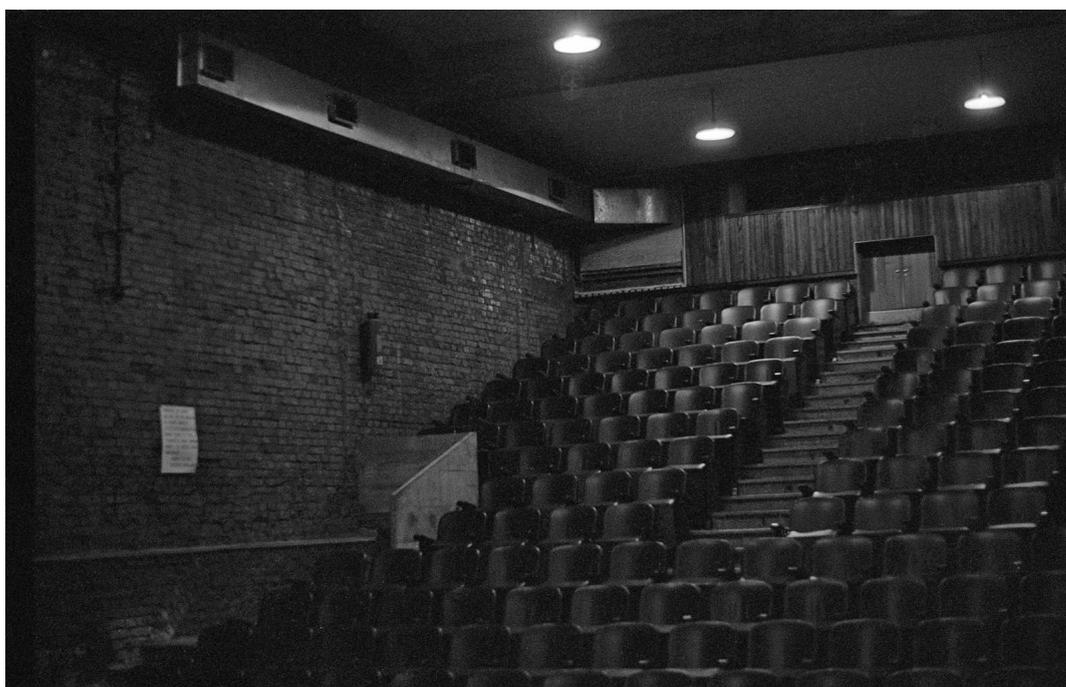
Figura 37: Lateral do palco com galeria técnica, 1968

¹¹ Disponível em: <<https://teatroficina.com/2017/07/18/teatroficina/>>. Acesso em: 03 jul. 2023.



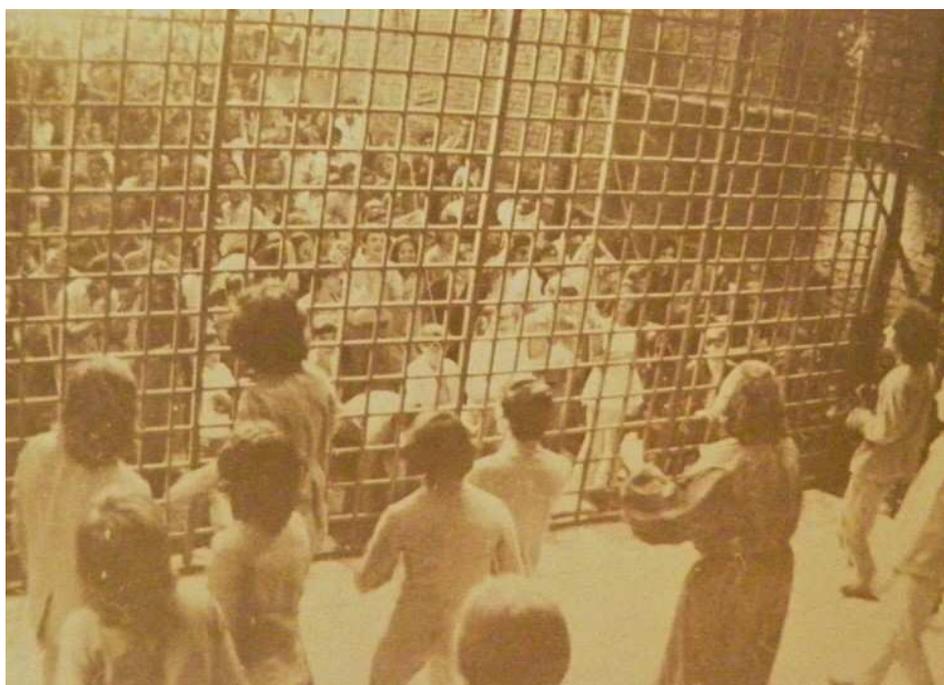
Fonte: Acervo Flávio Império¹²

Figura 38: Vista geral da plateia, 1968.



¹² Disponível em: <<http://www.flavioimperio.com.br/galeria/505891/509956>>. Acesso em: 03 jul. 2023.

Figura 39: Teatro Oficina durante a apresentação de “Galileu Galilei”, com os atores atrás das grades, 1968.



Fonte: Teatro Oficina site oficial - Arquivo Edgard Leuenroth, UNICAMP.¹⁴

Os anos iniciais para o Oficina foram intensos, “a situação político-econômica do país, ocupações irregulares e uma disputa legal levou o edifício às ruínas.”(RODRIGUES, 2008, p.59) Mas, em 1982 o prédio é tombado pelo Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico - Condephaat, órgão estadual, e passa a ser considerado tanto o edifício quanto a criação artística realizada. O edifício recebe outro projeto, dessa vez de Lina Bo Bardi e Edson Elyto, que teve início em 1984 e ocorreu até 1989, passando por interrupções e alterações, obtendo a obra finalizada em 1994.

O edifício teatral abandona a disposição do teatro à italiana, proposto por Flávio Império, e recebe a proposta projetual da Lina Bo Bardi, o conceito é a ideia de rua, que conecta o edifício à cidade. Utilizando da premissa que a rua promove aproximações, encontros e atravessamentos que ocorrem num espaço-temporal, o Oficina busca uma linguagem e um simbolismo que promova esta relação.

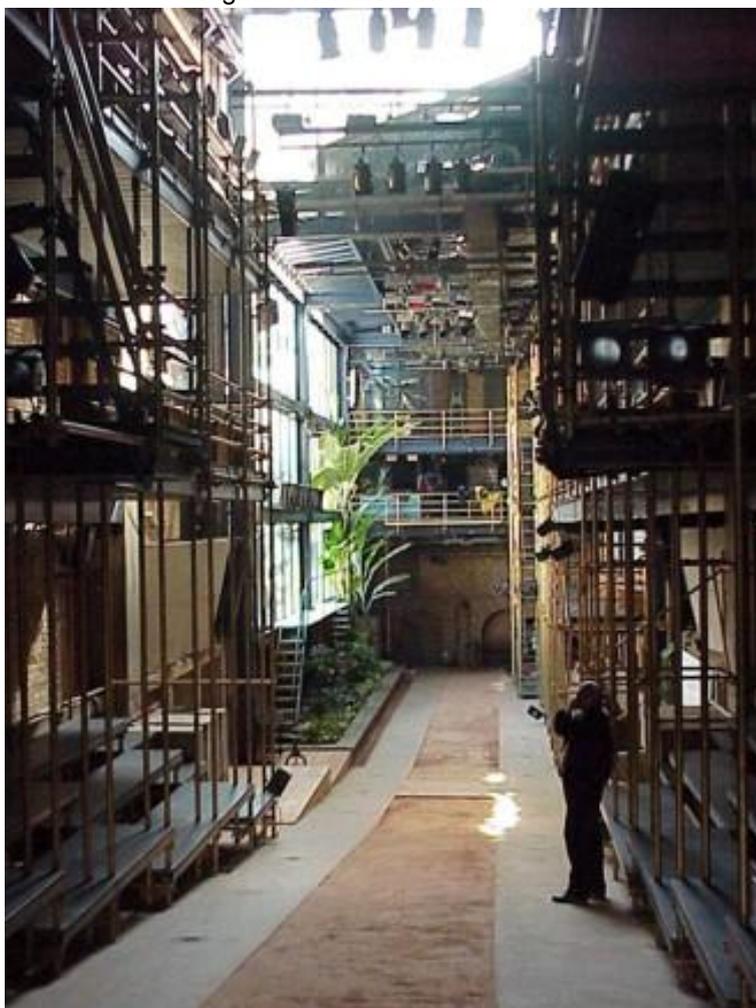
Ao se usar a rua como metáfora norteadora do projeto arquitetônico para o teatro Oficina, muda-se o paradigma fundamental para a concepção do

¹³ Disponível em: <<http://www.flavioimperio.com.br/galeria/505891/509956>>. Acesso em: 03 jul. 2023.

¹⁴ Disponível em: <<https://teatroficina.com/2017/07/18/teatroficina/>>. Acesso em: 03 jul. 2023.

centro geométrico do teatro; uma cascata alimentada por sete tubos aparentes remetia ao elemento água; enquanto uma clarabóia retrátil contemplava o elemento ar; por fim, um jardim embaixo da clarabóia dava cabo dos demais elementos, segundo descrição de Elito (2000, p. 14). (RODRIGUES, 2008, p. 59)

Figura 41: Teatro Oficina



Fonte: Elito Arquitetos¹⁶

Figura 42: Teatro Oficina

¹⁶ Disponível em:

<http://elitoarquitetos.com.br/teatro-oficina.html?utm_medium=website&utm_source=archdaily.com.br>. Acesso em: 03 jul. 2023



Fonte: Nelson Kon.¹⁷

A circulação de ar sem a utilização do ar-condicionado funciona por meio de exaustores eólicos, com entradas de ar no nível do pavimento térreo e um sistema de absorção de ruídos, e exaustão no nível da cobertura. Sistemas de captação e distribuição de imagens de vídeo para todo o teatro, que apoiam as possibilidades cênicas e as ações que podem ocorrer simultaneamente em diferentes lugares, funcionam com o apoio de equipamentos de iluminação cênica e de cenotécnica. Estes equipamentos não são escondidos ou omitidos, é concebido para este lugar teatral que todos os participantes, atores, atrizes, técnicos, auxiliares e o público, junto com toda a matéria presente, componham e façam parte do espetáculo. (ELITO ARQUITETOS, 2023) Por essa integração o Teatro Oficina é um exemplo de arquitetura cênica.

Figura 43: Teatro Oficina

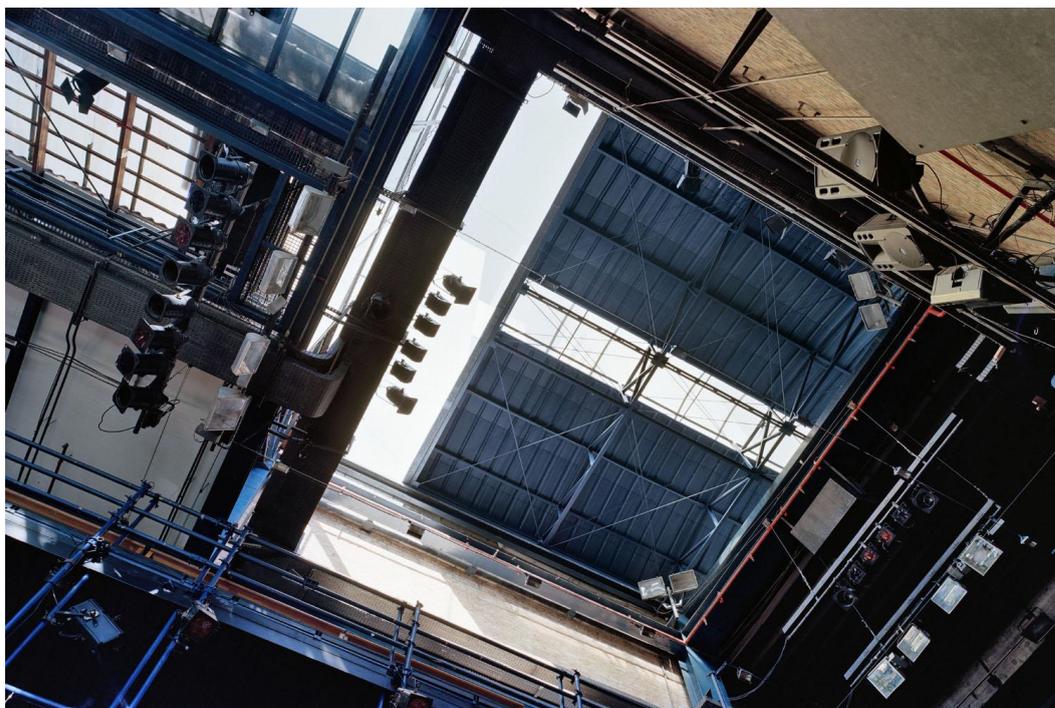
¹⁷ Disponível em: < <https://www.nelsonkon.com.br/teatro-oficina/> > Acesso em: 03 jul. 2023



Fonte: Nelson Kon¹⁸

Figura 44: Cobertura retrátil

¹⁸ Disponível em: < <https://www.nelsonkon.com.br/teatro-oficina/> > Acesso em: 03 jul. 2023



Fonte: Nelson Kon¹⁹

A exposição e visibilidade que o espaço coloca o ator perante o público, a ausência de uma delimitação palco-plateia, ressalta sua condição humana e explora as dimensões existentes na proposta de um teatro contemporâneo.

A experiência dá-se em um acontecimento e não simplesmente no fato de se estar naquele espaço. Sem o deslocamento, sem os encontros e desencontros o espaço não se torna um lugar, o lugar teatral, nem contribui para que o indivíduo torne-se um sujeito e o ator o personagem.

A arquitetura do Oficina não é mutante e polivalente, mas contribui fundamentalmente para a montagem da cena e para a experiência do público. (RODRIGUES, 2008, p.62)

Figuras 45 e 46: Teatro oficina área interna.

¹⁹ Disponível em: < <https://www.nelsonkon.com.br/teatro-oficina/> > Acesso em: 03 jul. 2023



Fonte: Elito Arquitetos²⁰



Fonte: Nelson Kon²¹

Figura 47: Teatro Oficina



Fonte: Nelson Kon

Figura 48: Teatro Oficina

²⁰ Disponível em:
<http://elitoarquitetos.com.br/teatro-oficina.html?utm_medium=website&utm_source=archdaily.com.br>.
Acesso em: 03 jul. 2023

²¹ Disponível em:< <https://www.nelsonkon.com.br/teatro-oficina/>> Acesso em: 03 jul. 2023



Fonte: Nelson Kon²²

Figura 49: Teatro Oficina

²² Disponível em:< <https://www.nelsonkon.com.br/teatro-oficina/>> Acesso em: 03 jul. 2023



Fonte: Nelson Kon²³

²³ Disponível em:< <https://www.nelsonkon.com.br/teatro-oficina/>> Acesso em: 03 jul. 2023

Considerações Finais

As teorias e experimentações sobre o espaço cênico e o lugar teatral são extensas e convergem para diferentes áreas e possibilidades. Segue sendo realizado pesquisas e projetos sobre os diversos elementos que atravessam essa área de estudo. Sua importância cultural, social e política são potentes e abrange teorias que não foram possíveis de serem apresentadas neste trabalho. Porém, sob referência ao artigo publicado por Lehmann(2013), alguns pontos devem ser ressaltados. Os elementos da prática pós-dramática se tornam aceitos na prática do teatro contemporâneo e definem algumas características plausíveis de ressaltar.

A redefinição de diferentes formas para além do teatro dramático, ocorre a partir da experimentação do posicionamento do espectador e ao explorar espaços fora do edifício teatral, como o espaço da cidade e diferentes realidades arquitetônicas e sociais, um exemplo é *site specific*, fazendo uso do espaço já existente que não o propósito inicial de receber um evento. O trabalho passa a ser coletivo e colaborativo, dialogando com a sociedade através da tomada direta com questões políticas, econômicas e sociais, a pesquisa da vida cotidiana se faz presente no fazer teatral.

O coro, que desde a antiguidade é presente no espetáculo, rompe com o ficcional do mito e coloca em jogo a presença do público no aqui e agora. A dança explora a performatividade, os movimentos cotidianos, e o gesto em consonância com o ambiente cria novas formas de diálogo e exposição do discurso. A simplicidade teatral, que utiliza-se de elementos de narração e o nú do ator, com o intuito de fazer o espectador consciente do puro, criar um confronto físico e mental. O teatro contemporâneo não abandona o dramático, mas supera a quarta parede tornando o teatro um espaço para o pensamento e a reflexão, para a relação performer e espectador.

Assim, com base no pouco que foi levantado, para a próxima etapa deste trabalho foi escolhido um lugar já existente para a readaptação de uso, criando-se um novo lugar teatral que difere-se do padrão frontal palco-platéia presente nos edifícios teatrais de Juiz de Fora-MG. Localizado na R. Bernardo Mascarenhas, 1280, bairro Fábrica, o lugar é um terreno com três galpões e uma área externa extensa que atualmente serve como garagem de ônibus da empresa Ansal. O fundo

do terreno faz divisa com a linha de trem, que cruza a cidade, e a sua fachada frontal se dá para a rua Bernardo Mascarenhas.

Alguns aspectos irão caracterizar este local, a preservação da sua fachada, que remete à história industrial de Juiz de Fora, e a relevância da via principal em conjunto com a região do entorno, onde surgiu o primeiro curtume da cidade no séc. XIX. Fazendo parte do complexo de edificações tombados como bens imóveis de interesse cultural, o Curtume Krambeck, composto por um conjunto de edificações ao redor das altas chaminés da antiga olaria da Cia. União e Indústria, preserva as Chaminés e as paredes da fachada principal – Declaração de Interesse Cultural (Processos: 5550/92 e 2017/03). (JUIZ DE FORA, 2023)

Quanto à localização urbana:

A União e Indústria exercia suas atividades em uma área imensa à margem direita do Rio Paraibuna, em terrenos que adquirira de diversos proprietários, desde antes do Curtume Krambeck, pela rua Bernardo Mascarenhas – ainda existente – em toda sua extensão, terras onde estão os quartéis do exército, a estação da estrada-de-ferro, o Parque do Museu [Mariano Procópio], o quartel-general, arredores da Igreja da Glória, bairros Borboleta e São Pedro. Uma enormidade de área. Reparem bem, abandonada e afastada seis quilômetros do centro urbano de então. Traçada a reta da rua Bernardo Mascarenhas, que serviria tanto de estrada como de rua para os alemães, foi a reta de dois quilômetros denominada Vilagem. (LESSA, 1985, p:71 apud DUQUE, 2019, p.47)

Figura 50: Área escolhida para projeto.



Fonte: Google Maps

Figura 51: Torres Curtume Krambeck. Imagem de Julio Cesar Sampaio



Fonte: IPatrimônio.²⁴

Figura 52: Fachada via R. Bernardo Mascarenhas.

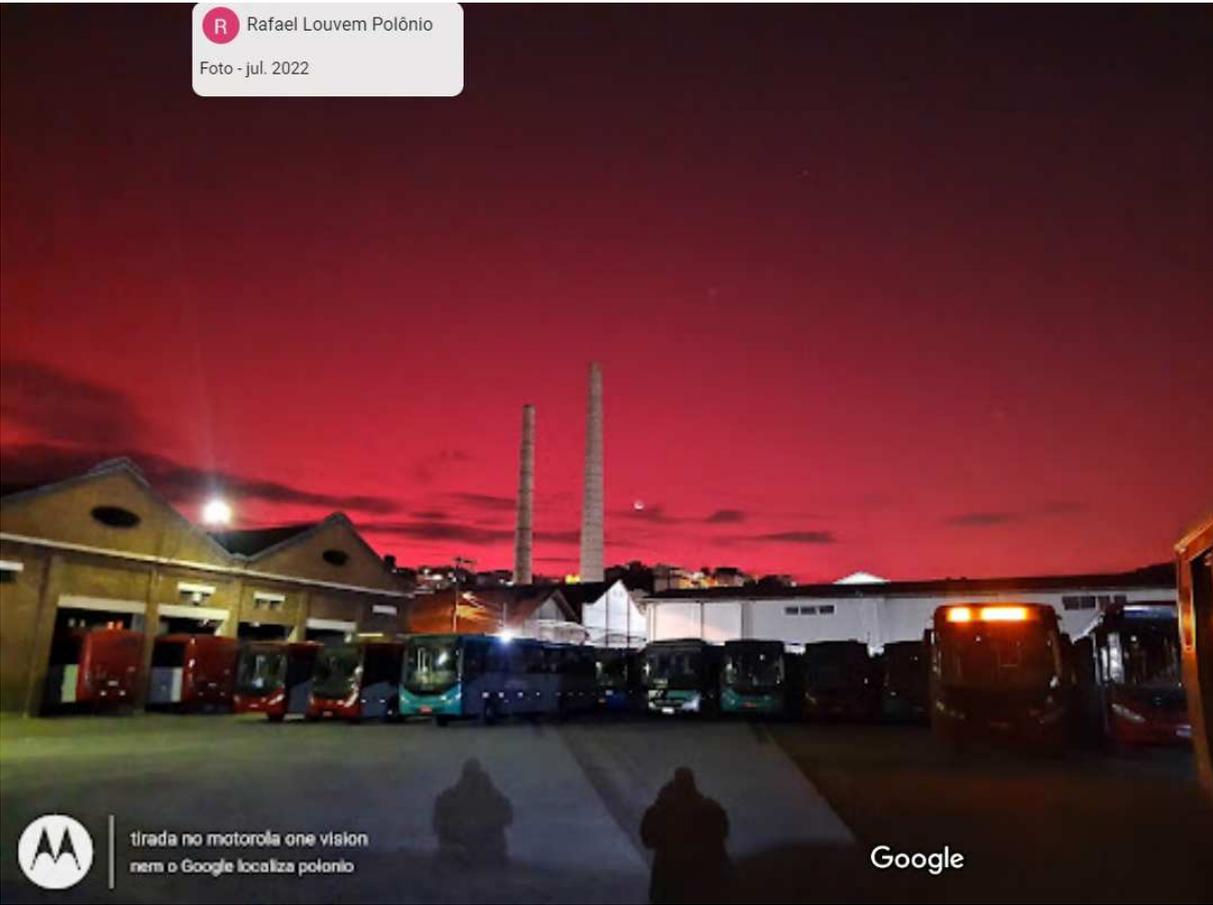


Fonte: Google Maps

Figura 53: Imagem do pátio externo. Imagem de Rafael Louvem Polônio

²⁴Disponível em: <<https://www.ipatrimonio.org/juiz-de-fora-curtume-krambeck/>>. Acesso em: 11 jul. 2023

R Rafael Louvem Polônio
Foto - jul. 2022



tirada no motorola one vision
nem o Google localiza polônio

Google

Fonte: Google, jul. 2022

Referência bibliográfica

BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. Trad. Maria Paula V. Zurawaski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. São Paulo: Perspectiva, 2001.

CARLSON, Marvin. Teatro Pós-dramático e Performance Pós-dramática. **Rev. Bras. Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 5, n. 3, p. 577-595, set. 2015. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbep/a/r8zgnLShM6vGGT6VpLCWGZw/?lang=en>. Acesso em: 15 maio 2023.

CHRISTÓFARO, Bruna. A Cenografia e a Ação do Ator no Tempo da Encenação. *In*: Congresso da ABRACE, 6., 2010. **Anais eletrônicos** [...]. Disponível em: <https://www.publonline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/3355/0>. Acesso em: 20 jun. 2023.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem: criação de um tempo-espaço de experimentação**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/acessar/>. Acesso em: 27 maio 2023.

DANCKWARDT, Voltaire P.. **O Edifício Teatral**.: resultado edificado da relação palco-platéia. 2001. 245 f. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2001. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/1831/000309572.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 27 mar. 2023.

DUQUE, Raiane Rosi. **Urbanização e ferrovia**: questões da forma urbana em Juiz de Fora de 1870 a 1929. 2019. Dissertação (Mestrado em Teoria e História da Arquitetura e do Urbanismo) - Instituto de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Carlos, 2019. doi:10.11606/D.102.2019.tde-09092019-101831. Acesso em: 04 jul. 2023.

ELITO ARQUITETOS (São Paulo) (org.). **Teatro Oficina**. Disponível em: http://elitoarquitetos.com.br/teatro-oficina.html?utm_medium=website&utm_source=rchdaily.com.br. Acesso em: 03 jul. 2023.

JUIZ DE FORA. PREFEITURA DE JUIZ DE FORA. (org.). **Bens Imóveis Tombados**. Disponível em: https://www.pjf.mg.gov.br/administracao_indireta/funalfa/patrimonio/lista_imoveis.php. Acesso em: 10 jul. 2023.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro Pós-dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LEHMANN, Hans-Thies. Teatro Pós-dramático, doze anos depois. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, [S.L.], v. 3, n. 3, p. 859-878, dez. 2013. FapUNIFESP (SciELO). <http://dx.doi.org/10.1590/2237-266039703>.

MANTOVANI, Anna. **Cenografia**. São Paulo: Editora Ática, 1989. Disponível em: https://cenicasusc.files.wordpress.com/2014/02/cenografia_annamantovani.pdf. Acesso em: 27 mar. 2023.

NETO, P. P. G. ; SILVA, L. O. V.; Arquitetura Cênica: a explosão do espaço na cenografia teatral moderno-contemporânea. *In*: Congresso da ABRACE, 11., 2021. **Anais eletrônicos** [...]. Disponível em: <https://www.publonline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/5236>. Acesso em: 15 abr. 2023.

PAVIS, Patrice. **Dicionário da performance do teatro contemporâneo**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2017.

ROUBINE, Jean-Jacques. **Introdução às grandes teorias do teatro**. Tradução André Telles. — Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

RODRIGUES, Cristiano Cezarino. **O espaço do jogo**:: espaço cênico teatro contemporâneo. 2008. 123 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008. Disponível em: https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/RAAO-7G6JH8/1/espaco_do_jogo.pdf. Acesso em: 20 maio 2023.

ROLLEMBERG, D. 1. A cenografia além do espaço e do tempo. O teatro de dimensões adicionais - Scenography beyond Time and Space. Theatre of additional dimensions. **O Percevejo Online**, [S. l.], v. 4, n. 2, 2013. DOI: 10.9789/2176-7017.2012.v4i2.%p. Disponível em: <http://seer.unirio.br/opercevejoonline/article/view/2924>. Acesso em: 28 mar. 2023.

SPERLING, David Moreno. **Corpo + Arte = Arquitetura. Proposições de Hélio Oiticica e Lygia Clark**. Concinnitas, v. 1, n. 26, p. 18-35, 2015. Tradução . . Disponível em: <http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/20096/14392>. Acesso em: 10 jun. 2023.

TEATRO OFICINA (São Paulo) (org.). **TEAT(R)O OFICINA**. 2017. Disponível em: <https://teatroficina.com/2017/07/18/teatroficina/>. Acesso em: 03 jul. 2023.

URSSI, Nelson José. **A linguagem cenográfica**. 2006. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006. . Acesso em: 10 jul. 2023.