

# COLÓQUIO ESTÉTICAS DO DESLOCAMENTO

O moderno e pós-moderno na cenografia brasileira

Autor: Gilson Motta<sup>1</sup>

## 1 – Apresentação: Cenografia e tragédia

A partir da década de 1980, verificou-se um processo de revivificação da tragédia grega<sup>2</sup> na cena teatral brasileira e internacional. Discutir o papel do espaço e da cenografia nesse processo é uma das metas do projeto de pesquisa *O espaço da tragédia*, que venho desenvolvendo no Departamento de Artes da Universidade Federal de Ouro Preto<sup>3</sup>. Num primeiro momento, nosso estudo esteve voltado para encenações contemporâneas de tragédias gregas<sup>4</sup>, contudo, algumas montagens realizadas entre 1965 e 1970 chamaram a nossa atenção para aspectos importantes da cenografia, levando-nos a nos deter na análise de três espetáculos, com vistas a aprofundar a pesquisa sobre a construção do espaço trágico, com base nos textos da crítica teatral e em depoimentos.<sup>5</sup>

O processo de formação e de consolidação do moderno teatro brasileiro ocorre entre as décadas de 40 e 50. Neste movimento, houve também uma modernização da cenografia, em termos técnicos e estéticos. Contudo, o movimento de contracultura da década seguinte anuncia um esgotamento desta estética. Neste sentido, no final dos anos 60, nota-se a presença de experiências cênicas que vêm romper com os padrões modernos, anunciando alguns procedimentos estilísticos que caracterizam a estética teatral pós-moderna.

Esta passagem do moderno ao pós-moderno apresenta-se em espetáculos como a *Antígone*, de Sófocles, encenação do Grupo Opinião, direção de João das Neves, cenografia de Helio Eichbauer, realizada no Teatro de Arena do Rio de Janeiro, em 1969 e em *Agamêmnon*, de Ésquilo, espetáculo do grupo A comunidade, direção de Amir Haddad e cenografia de Joel de Carvalho, realizado em 1970.

Diante do quadro diversificado característico da cena teatral pós-moderna, a concentração sobre um gênero específico, a tragédia grega, pode vir a revelar um quadro geral de onde seja possível apreender as características estilísticas, formais e ideológicas da produção teatral da atualidade.

## **2 - A encenação da tragédia e a cenografia moderna**

O surgimento da moderna encenação teatral insere a tragédia grega nos debates sobre o modernismo no teatro, levantando a questão da possibilidade de assimilação do texto antigo pelo espectador moderno. Embora a idéia de encenar esses textos pareça contradizer a disposição da arte moderna, a reinvenção da tragédia será decisiva para a afirmação da arte da encenação e para a renovação do teatro, pois ao se lidar com o teatro em sua origem, a própria função do encenador se radicaliza: interpretar a obra e criar um código teatral que a torne legível para o espectador atual. Talvez, devido a esta posição paradoxal e à polissemia do texto antigo, a tragédia tenha se afirmado como um teatro experimental. Como observa Patrícia Legangneux<sup>6</sup>, tal experimentalismo envolve duas atitudes dominantes: a acentuação ou a redução da distância cultural e histórica entre o texto antigo e a sociedade atual.

Essas duas atitudes se fazem presentes também na abordagem espacial. A cena moderna será marcada pela consciência radical da diferença entre o seu espaço de representação e o espaço grego. Esta diferença se evidencia no caráter não-representativo do espaço grego, que, como puro espaço de jogo, não contém referências a um universo trágico. A tragicidade da cena é dada pela existência de zonas de tensões e de conflitos entre as diferentes áreas do espaço. A recriação dessas zonas na cena moderna está condicionada à evolução da cenografia<sup>7</sup>. Se, por um lado, a cenografia arquitetônica não-representativa constituiu-se como a principal inovação da cena moderna, por outro, o questionamento do edifício teatral tradicional forma a outra face do modernismo. Esse questionamento conduzirá à criação de novas formas de espaços cênicos. Em suma, os encenadores modernos dispõem de uma multiplicidade de espaços para a tragédia: o palco tradicional, os novos espaços cênicos e os espaços alternativos. Assim, numa vertente, a encenação da tragédia grega envolverá uma busca de novos lugares teatrais. Numa outra, com suas novas técnicas, tecnologias e materiais, a moderna estética cenográfica buscará criar um “espaço trágico” na caixa cênica tradicional. Esse universo trágico será, numa primeira fase, uma “indicação” do mundo grego e, numa segunda fase, a criação de um “mundo cênico” dotado de leis próprias e de

tensões específicas, sem referência à Grécia Antiga. A cena pós-moderna, por sua vez, parece fundir estas tendências.

### **3 - As encenações brasileiras: a busca do espaço trágico**

No período de modernização do teatro brasileiro, a encenação dos textos clássicos antigos apresentava-se como uma forma de transformação do próprio estatuto do teatro, afirmando um “teatro de arte”. A atuação de Paschoal Carlos Magno frente ao Teatro do Estudante do Brasil é exemplar neste aspecto. No que se refere à cenografia dos espetáculos modernos, havia uma tendência basicamente “representativa”, isto é, buscava-se “indicar” um tempo-espaço próximo ao universo grego. É o que ocorre com *Medéia*, de Eurípides, encenada pelos Artistas Unidos em 1948, e com *Hécuba*, de Eurípides, dirigida por Paschoal Carlos Magno em 1953. Embora tenha sido concebida e apresentada em espaço fechado, é importante lembrar que *Hécuba* também foi apresentada nas escadarias do Ministério da Fazenda, no Rio de Janeiro, refletindo a busca de um espaço aberto, público, onde a arquitetura do edifício afirma-se como espaço fictício. Essa montagem ilustra, assim, a referida dupla vertente: a criação do universo trágico na caixa cênica e a busca de novos lugares teatrais.

Embora essa tendência representativa perdure durante muitos anos, nota-se, já na década de 1960, a tendência a fugir da figuração do universo grego. Isso ocorre em *Electra*, de Sófocles, encenada em 1965 pelo Grupo Decisão, com direção de Antonio Abujamra e cenografia de Anísio Medeiros. O cenário era constituído por dois planos, sendo o plano superior dotado de uma forte inclinação. Grandes paredes, formadas por blocos de pedra quadrangulares, envolviam estes planos.

O cenário, através de um declive excepcionalmente íngreme do chão do palco, oferece ao espectador um ângulo visual inesperado e estranho, perfeitamente identificado com o aspecto sobre-humano da tragédia; e, através da consistência e da cor das paredes, cria um pesado clima de opressão. Deixando de procurar características específicas gregas no cenário, Anísio Medeiros encontrou, no entanto, características autênticas e universalmente trágicas.<sup>8</sup>



*Electra*, pelo Grupo Decisão,

Nota-se aqui que, para além da representação, são os elementos formais que

geram aquilo que seria o espaço trágico. O traje aparece como um elemento referencial, que delimita de modo sugestivo o universo grego. No entanto, para além desse limite, nota-se a presença da mistura de referências ou tradições culturais no traje/personagem. Assim, a relação entre imagem, personagem e palavra parece revelar certas zonas de tensão: o personagem parece ser concebido num movimento de deslocamento espaço-temporal; por sua vez, o texto dialoga com a realidade sócio-política da época, enquanto que a cenografia constrói em sua materialidade um espaço de tensão, traduzindo um conceito geral ou universal.

Outro espetáculo que merece menção é *Antígona*, de Sófocles, do Grupo Opinião, com direção de João das Neves e cenografia de Helio Eichbauer, encenada no Teatro de Arena do Rio de Janeiro, em 1969. Superando a idéia de figurar o mundo grego, a encenação se propunha a dialogar com a atualidade, o que se dava por intermédio do deslocamento da obra para o período arcaico. Este recuo no tempo deixaria transparecer uma sociedade em formação, plena de lutas e contradições marcantes. Trata-se, assim, da construção de um discurso político não localizado. Ora, num contexto de plena vigência do AI-5, essa fala indireta apresentava-se como uma alternativa para a crítica política. A cenografia parece reforçar esse sentido.



*Antígona*, direção de João das Neves

A cenografia era constituída por uma plataforma retangular, que era circundada pelo público. Os lados menores do retângulo possuíam maior largura, como se fossem dois tabladados colocados frente a frente. Assim, os lados maiores do retângulo pareciam funcionar como grandes corredores que ligavam estes dois tabladados. O espaço aberto ao centro do retângulo formava um plano mais baixo que era preenchido por areia. Escadas ligavam a plataforma ao primeiro plano. Esse conjunto era completado por um pequeno praticável de forma quadrada que, elevado ao mesmo nível da plataforma e ligado a ela por uma estreita passarela, se projetava para o primeiro plano. Em depoimento para o jornal *O Globo*, Helio Eichbauer comenta a cenografia:

Foram utilizados no cenário dois materiais que nos transmitem, ao mesmo tempo, o vigor das coisas solidamente construídas e o caráter temporal dessas construções. Inspirados nas escavações arqueológicas criamos um cenário que utiliza a madeira e a areia. A primeira, trabalhada tosca e austeramente, encerra a segunda, que sendo estática na aparência é, na realidade, extremamente móvel. Um pé que se imprime, a marca de um corpo que permanece são logo a seguir substituídos por outros sinais reveladores da presença modificadora do homem. Aí, nessa transposição poética de uma cidade semi-destruída pela ação do tempo, de uma civilização que se perdeu e da qual nos restam pálidas imagens de reconstituição, se realizam as ações de *Antígona*, aí o seu ato de desobediência enterrando o irmão Polinices, aí o gesto solidário de sua irmã Ismênia.<sup>9</sup>

Esses dois planos e os dois materiais dialogam, posto que, segundo João das Neves, as ações feitas na plataforma geram as ações ocorridas no primeiro plano, isto é, no espaço interno coberto de areia. Assim, os personagens do primeiro plano aparecem como sepultados que ressurgem para interagir no plano superior. Mas, num outro aspecto, por estar situado entre esses dois planos e duas matérias, o pequeno praticável quadrado aponta para um duplo sentido: por ser o lugar privilegiado do personagem Creonte, este mesmo pode ser visto como alguém marcado pela rigidez e pela fragilidade. A cenografia cria

um espaço trágico que parece dialogar com as teorias nietzschianas sobre o apolíneo e o dionisiaco, na medida em que, por sua forma e materiais, confronta os valores de estabilidade e de instabilidade, de fluxo e contenção, de caos e ordem. A ordem e o poder revelam-se limitados e fadados à degenerescência ou à queda.

Tendo em vista a transformação do sentido da cenografia e a busca de novos lugares teatrais, consideremos *Agamêmnon*, de Ésquilo, espetáculo do grupo A Comunidade, com direção de Amir Haddad e cenografia de Joel de Carvalho, realizado em 1970. A proposta do grupo era romper com a relação espacial tradicional, daí a recusa às salas de espetáculo convencionais e a fixação do grupo no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Para o espetáculo, o cenógrafo criou uma grande área retangular, com diversos praticáveis de tamanhos diferentes, com diversos planos, dotados de alçapões, escadas e rampas.



*Agamêmnon*, pelo grupo A comunidade

Nesse espaço fragmentário, não há separação entre a área de atuação e a área destinada ao espectador, o espectador está integrado à cena. O ator podia atuar de diversos modos, sem uma marcação pré-definida: pendurado, de cabeça para baixo e, além disso, podia também operar a luz, constituída por lâmpadas incandescentes. Segundo Henrique Oscar, o espaço criado por Joel de Carvalho se caracterizava como um “cenário-andaime” que não figurava lugar algum. Toda a atmosfera de violência era dado pela presença da cor vermelha em todos os elementos visuais do espetáculo: cenografia, indumentária e maquiagem.<sup>10</sup>

Aqui, o espaço teatral se afirma como uma metáfora do universo trágico por intermédio da oposição e da sobreposição de linhas, formas e planos, construindo um espaço de conflito sem o elemento referencial. A partir desses dados, podemos pensar que a ausência de diferenciação entre sala e cena, aliada ao jogo com a expectativa criada pela movimentação não convencional dos atores no espaço, funcionaria como um modo de criar uma tensão trágica, pois inserem na experiência do espectador as sensações de desconforto e de ameaça a partir do fator casual e inesperado.

#### **4 - Rumo ao trágico pós-moderno**

A montagem de uma tragédia grega sempre envolve uma relação com o teatro em sua origem. Herdamos dos gregos todo um modo de pensar e fazer teatro – o texto, o ator, as convenções cênicas, a encenação, a teoria acerca do sentido da tragédia – enfim, herdamos uma poética da tragédia. Deparamo-nos, portanto, com uma tradição teatral que envolve, por um lado, diversas formas e técnicas de representação, tais como, um modelo de construção dramática, a fusão das artes, a convivência do épico e do dramático, a presença do discurso poético, a possibilidade de diferentes formas de jogo para o ator; por outro lado, esta tradição também nos aponta para uma série de conceitos e temas. No interior deste contexto, é legítimo perguntar como os diretores e cenógrafos contemporâneos estabelecem suas respostas formais aos problemas colocados pela tragédia grega e, numa relação complementar, como a organização do espaço cênico contribui para a determinação do sentido do trágico e da tragédia. Em sintonia com a diversidade contemporânea, estas respostas serão igualmente múltiplas, atendendo a uma poética pessoal do diretor, a qual envolve questões éticas específicas. Mas, como esta poética tradicional da tragédia e estes temas que lhe são peculiares se coadunam com os ideais e as práticas artísticas e culturais da pós-modernidade?

Para respondermos a essa questão, devemos conceituar previamente tais práticas. Segundo autores como Teixeira Coelho<sup>11</sup> e Steven Connor<sup>12</sup>, por exemplo, as teorias de Antonin Artaud constituem a base para a afirmação de uma estética pós-moderna: elas anunciam uma valorização da obra-como-

processo<sup>13</sup>, em detrimento do fechamento e acabamento da obra; elas valorizam a idéia da apresentação, em detrimento da representação; elas afirmam a multiplicidade de eventos visuais e auditivos, isto é, a proliferação e a superposição de signos em contradição; elas dissolvem a idéia da obra de arte unificada; elas rompem com o princípio da identidade, de modo a tornar relativo o sentido da obra, o que implica uma valorização da singularidade dos receptores, isto é, o papel decisivo que estes exercem para a construção do sentido da obra.

Cabe-nos agora estabelecer um vínculo entre estas teorias sobre o teatro pós-moderno, em geral, e a cenografia, em particular. Para tanto, tomarei como base as teorias de Arnold Aronson acerca da cenografia pós-moderna<sup>14</sup>. Segundo o autor, durante as décadas de 70 e 80, desenvolveu-se um estilo cenográfico fundamentalmente diferente na abordagem e nos valores estéticos, estilo este que questiona as formas herdadas durante o período modernista. O princípio conceitual desta cenografia encontrar-se-ia na idéia da ruptura com a “unidade orgânica” da cena. “Uma espécie de visão pan-histórica e oniestilística passou a dominar a cenografia; o mundo é visto como uma multiplicidade de elementos e imagens díspares, muitas vezes incongruentes e conflitantes, e a cenografia reflete esta perspectiva”<sup>15</sup>. A partir deste princípio, o autor identifica alguns traços marcantes da cenografia pós-moderna:

- a) Ausência de um foco narrativo único: presença da descontinuidade, da ruptura;
- b) Ênfase na relação entre o espectador e o objeto;
- c) Ausência consciente de unidade entre os elementos visuais da produção, rompendo com a sinergia estética moderna;
- d) Sobreposição e mistura de estilos;
- e) Afirmação da presença do passado, com colagens de imitações estilísticas;
- f) Retomada da frontalidade da cena, a fim de assegurar a descontinuidade entre imagem e observador, provocando uma interrupção da percepção.



Notamos que alguns destes princípios já se fazem sentir nos três espetáculos citados anteriormente, ocorridos no final da década de 1960. A partir destes princípios relativos à cena e à cenografia, a pesquisa que irei desenvolver no curso de Pós-Doutorado – entre agosto de 2007 e agosto de 2008, na UNIVERSIDADE DO RIO DE JANEIRO - buscará analisar o modo como as encenações de tragédias gregas contemporâneas dialogam com as teorias pós-modernas.

A partir das décadas de 1980 e 1990, observa-se um crescente movimento de encenação dos textos antigos. Nelas, a diversidade de buscas espaciais se afirmará: ora se trabalhará no interior da caixa cênica, ora se questionará os limites entre o espaço tradicional e sua superação, ora se integrará cena e sala, ora se buscará sair do espaço tradicional, buscando espaços alternativos, ora se buscará novas arquiteturas cênicas, reconstruindo-se o espaço teatral, ora se afirmará o elemento sensorial. Assim, ao abordarmos as encenações brasileiras de tragédias gregas terminamos por tocar em diversas questões relativas ao fazer artístico da atualidade: participação do espectador, identidade cultural, atualização dos temas gregos em função das condições culturais da sociedade brasileira, formas de organização do espaço, reescritura e adaptação de temas trágicos, entre outros.

No que diz respeito aos elementos cenográficos, nota-se que, apesar de sua polissemia e abertura, talvez em função de seu caráter original e ritualístico, a tragédia grega parece delimitar um campo de materialidades. Assim, será recorrente nas encenações a presença de determinados materiais, temas e elementos: escadas e formas construídas fixas, matérias naturais (pedra, terra, água, fogo) ou rústicas (tecidos crus, ferro, couro). Por outro lado, no contexto do pós-modernismo, a cenografia tenderá cada vez mais a trabalhar com a citação e o comentário. Isto se nota, por exemplo, nas encenações de tragédias feitas por Antunes Filho: seja a referência a um outro espaço cênico, como ocorre em *Medeia*, seja a referência a uma obra de arte, como ocorre em *Fragmentos troianos*, seja ainda o comentário feito à própria operação de releitura do texto antigo, tal como ocorre em *Antígona*<sup>16</sup>. Uma outra montagem exemplar no sentido de explicitação do pós-modernismo na cenografia é *Medéia*, de Eurípidés, com direção de Bia Lessa, realizada em 2004. Este espetáculo é exemplar na medida em que parece aglutinar vários dos aspectos

citados acima: reconstrução do espaço teatral, afirmação do elemento sensorial, auto-referência, fusão de linguagens e estilos, busca de materialidades relacionadas ao imaginário da tragédia, entre outros.

## 5 - NOTAS REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

---

<sup>1</sup> Gilson Motta é Doutor em Filosofia, cenógrafo, figurinista e diretor teatral. Atualmente, é professor do Departamento de Artes da Universidade Federal de Ouro Preto.

<sup>2</sup> Sobre este processo, Cf. FOLEY, Helen. *Modern Performance and Adaptation of Greek Tragedy*. Washington, DC, 1998. American Philological Association. Presidential Address. Disponível em: <http://www.apaclassics.org/Publications/PresTalks/FOLEY98.html>.

<sup>3</sup> Com a colaboração das alunas Carolina Panini e Aretha Gallego.

<sup>4</sup> Cf. MOTTA, Gilson. “A encenação da tragédia grega e do trágico na cena brasileira contemporânea”. *Artefilosofia*, n. 1 (julho 2006), Ouro Preto: Instituto de Filosofia, Artes e Cultura, 2006, p. 105-119.

<sup>5</sup> O levantamento do material para este artigo (textos críticos e fotos) foi feito no Centro de Documentação e Informação em Arte / CEDOC, da FUNARTE (RJ).

<sup>6</sup> Cf. LEGANGNEUX, Patrícia. *Les tragédies grecques sur la scène moderne. Une utopie théâtrale*. Louvain: Presses Universitaires Septentrion, 2004.

<sup>7</sup> Sobre este tema, cf. LEGANGNEUX, Patrícia, *op. cit.*

<sup>8</sup> MICHALSKI, Yan. Electra. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 2 de abril de 1965. Caderno B, p. 2.

<sup>9</sup> GONÇALVES, Martim. Opinião apresenta “Antígona”, de Sófocles, amanhã no Arena. *O Globo*, Rio de Janeiro, 13 de novembro de 1969. Segundo Caderno, p. 12.

<sup>10</sup> OSCAR, Henrique. Agamêmnon pela Comunidade. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 17 de junho de 1970. Segundo Caderno, p. 2.

<sup>11</sup> Ver: COELHO, Teixeira. “Um teatro, uma dança pós-modernos” *IN Moderno Pós Moderno: modos e versões*. São Paulo: Iluminuras, 2005.

<sup>12</sup> CONNOR, Steven. “Performance pós-moderna” *IN Cultura pós-moderna. Introdução às Teorias do Contemporâneo*. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

<sup>13</sup> Sobre o conceito de obra-come-processo, Ver: COHEN, Renato. *Work in progress na Cena Contemporânea*, São Paulo: Perspectiva, 2006.

<sup>14</sup> Cf. ARONSON, Arnold. “Cenografia pós-moderna », *IN Cadernos de Teatro*, Nº 130. Rio de Janeiro: O Tablado, julho a setembro de 1992.

<sup>15</sup> Idem. *Ibidem*. p. 9.

---

<sup>16</sup> MILARÉ, Sebastião. Antígona, de Sófocles. Teatro Anchieta – Sesc Consolação *IN Espaço Cenográfico News*, Nº 24, São Paulo: Espaço Cenográfico, julho, 2005.