

TEMPOS MODERNOS:
ESPAÇOS EM COMPRESSÃO E TRANSFORMAÇÃO
MODERN TIMES:
SPACES IN COMPRESSION AND TRANSFORMATION

Lidia Kosovski

Cenógrafa e diretora de arte, professora associada da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)

Resumo: O artigo é um estudo relativo ao espaço cênico teatral. A partir das teorias de David Harvey sobre os mecanismos de compressão do tempo/espaço geradas pelas forças capitalistas na Europa do século XIX – que, segundo este autor, resultaram em alterações significativas no campo da arte –, investiga-se como este fenômeno atua sobre o palco teatral. Apresenta, conclusivamente, a obra de Adolphe Appia como questão das tensões que o mundo urbano moderno produz, traduzida na expressão corpo/espaço-cênico.

Palavras-chave: espaço, modernidade teatral, cenografia.

Abstract: The article is a study about theatrical scenic space. From the theories of David Harvey on compression of time/space generated by the capitalist power in the Europe of the 19th century, which according to the author, resulted in significant changes in the field of art, we investigate how this fact impacts the theatre stage. It presents, conclusively, the work of Adolphe Appia as a matter of tension produced by the modern urban world translated into the expression body/performance space.

Keywords : Space; theatrical modernity, scenography.

*Tudo deve soar
simultaneamente, deve-se
ouvir o mugir do gado, o
murmúrio dos amantes, a
retórica dos funcionários.
(Flaubert)*

Na tese de David Harvey (A Condição Pós-moderna, 1993) representar diferenças e heterogeneidades, quando o tempo e o espaço começam a ser absorvidos pelas forças homogeneizantes do capitalismo, teria sido a tarefa maior do

pensamento artístico a partir dos meados do século XIX. O autor identifica “a crise da representação” apontada por Foucault, e a ascensão do Modernismo como efeitos dos mecanismos de compressão do tempo — espaço ocorrido sobretudo na depressão de 1846-1847 na Inglaterra e nas reconfigurações espaciais resultantes da Primeira Guerra Mundial. David Harvey tenta demonstrar que nenhuma manifestação humana escapa da expansão das redes de comunicação e transporte, das

tensões políticas e econômicas nutridas pela intensa circulação mundial de dinheiro e pelas trocas de mercadoria propostas pelo capitalismo já amadurecido, seja em suas crises paralisantes, seja em seus momentos de crescimento.

As novas experiências de tempo e espaço vividas por um mundo radicalmente transformado entre 1850 e 1914, na trilha de um globalismo abolidor de fronteiras e distâncias, não somente teriam reformulado o campo das contiguidades físicas mas também teriam promovido a decomposição dos espaços tradicionais da produção artística.

Afinal essas estruturas eram incompatíveis com uma realidade em que dois acontecimentos em lugares bem distintos ocorrendo ao mesmo tempo poderiam se relacionar a ponto de modificar o funcionamento do mundo. Flaubert, o modernista, fora pioneiro de um caminho que Zola, o realista, descobrira ser impossível emular. (HARVEY, 1993, p. 239)

Harvey se apóia em Henry Lefebvre na seguinte declaração:

Por volta de 1910, um certo espaço se viu abalado. Tratava-se do espaço do senso comum, do conhecimento, da prática social, do poder político, um espaço até então entronizado no discurso cotidiano, bem como no pensamento abstrato, na qualidade de ambiente e canal de comunicação (...). O espaço euclidiano e

perspectivado como sistema de referência, ao lado de outros “lugares-comuns” anteriores como a cidade, história, paternidade, o sistema tonal da música, a moralidade tradicional, e assim por diante. Esse foi de fato um momento essencial. (apud HARVEY, op. cit, p. 242)

Do século XV ao XIX, cada pintura ou cada escultura representava o mundo, real ou imaginário, e era bem definida e reconhecível num espaço tridimensional ampliado. Essa estrutura perceptual básica permaneceu a mesma por cinco séculos, e foi precisamente essa estrutura sensorial, apoiada fundamentalmente na natureza, como preestabelecida fonte de paradigma para a representação da forma reconhecível, que no princípio do século XX mudou na expressão artística. Na pintura, o Impressionismo, seguido do Cubismo, foi o primeiro rompimento com as tradições pictóricas da Renascença na pintura Ocidental. Neste quadro, decompõe-se o espaço tradicional da pintura e as formas de enquadramento nas pinceladas fragmentadas em luz e cor; Picasso e Braque, na trilha de Cézanne, abandonam o espaço homogêneo linear.

Harvey cita a obra de Durkheim, *Formas Elementares Religiosas*, com seu reconhecimento explícito de que “o fundamento da categoria tempo é o ritmo da vida social”, e Ortega y Gasset quando insiste: “havia tantos espaços de realidade quantas perspectivas sobre ela” e “há

tantas realidades quanto pontos de vistas” rompendo a hegemonia dos ideais racionalistas de espaço homogêneo e absoluto.

Já Virilio se refere a este momento como um instante de crise da dimensão, onde a transparência toma o lugar das aparências.

A profundidade de campo das perspectivas clássicas foi renovada pela profundidade de tempo das técnicas avançadas. O desenvolvimento da indústria cinematográfica e da aeronáutica seguiu de perto a abertura dos grandes boulevards. Ao desfile haussmaniano das grandes avenidas sucedeu-se o desfile acelerado de imagens dos irmãos Lumière, à esplanada dos Inválidos sucedeu-se a invalidação do plano urbano, a tela bruscamente tornou-se o local, a encruzilhada de todos os meios de comunicação... (VIRILIO, 1993)

Walter Benjamin (1995) percebe a necessidade de distração das massas, a ser proporcionada pela arte, e apresenta o cinema como o maior agente desta forma eficaz de perceber e operar o mundo. A recepção através da distração, que se observa crescentemente em todos os domínios da arte e constitui o sintoma de transformações profundas, teria no cinema o seu cenário privilegiado de modificação das estruturas perceptivas.

E aqui, onde a coletividade procura a distração, não falta de modo algum a dominante tátil, que rege a reestruturação do sistema perceptivo. É na arquitetura que ela está em seu elemento, de forma mais originária. Mas nada revela mais claramente as violentas tensões do nosso tempo que o fato de que essa dominante tátil prevalece no próprio universo da óptica. É justamente o que acontece no cinema, através do efeito de choque de suas seqüências de imagens. O cinema se revela assim, também desse ponto de vista, o objeto atualmente mais importante daquela ciência da percepção que os gregos chamavam de estética. (BENJAMIN, 1995, p.194)

Neste panorama de rupturas, o ilusionismo pictórico e a escola naturalista (Roubine, 1980), entendida como a forma mais sofisticada de ilusionismo cênico, entram em choque com o cinema por conta da sua eficácia narrativa, adequada ao sistema perceptivo instalado sob os signos modernos do ritmo e da velocidade.

O teatro pressionado pelas novas técnicas narrativas e ópticas, ingressaria no modernismo sendo fortemente influenciado, segundo inúmeros autores, pelo advento da luz elétrica, que, ao submergir a audiência no escuro, iluminou o palco numa poética inédita e integrada à cena — transformando-o, fragmentando-o em vários espaços, remodelando-o, e finalmente desintegrando o cubo cenográfico, que

deixa de ser definido pelas leis perspectivas estáticas.

Quando Merleau-Ponty assinala que “o problema da expressão moderna é fruto da comunicação com o Ser sem mais contar com o apoio da Natureza. Ascendendo ao universal através do particular, a arte passa a encontrar na particularidade (o estilo) o meio para dar e ver e conhecer a universalidade (a obra)”, justifica-se a emergência da figura do encenador — uma das fortes características do teatro moderno — que substitui as tendências anteriores homogeneizantes por olhares diferenciados e particularizados. O mundo da criação teatral, portanto, passa a tender à vontade individual de pensar e inventar, assim como cada drama determinará seu próprio cenário, único para ele.

Dentro deste quadro, consideramos que o palco italiano, como suporte de sistemas de representação sofreu uma espécie de convulsão em seu espaço, durante a primeira metade do século XX, quando todos os elementos do espetáculo foram repensados. A diversidade de interpretações e apropriações do espaço do palco passou a dominar a cena teatral.

Já Steven Connor (1993) julga que o advento do teatro Moderno não se deu senão nos anos 1950, com Brecht. Sem negar a significativa participação dos expressionistas, das performances

dadaístas, da obra de Maeterlink e Yeats, e por fim de Artaud e Brecht, este autor alega que talvez a estreita dependência de condições comerciais e estruturas profissionais torne o teatro mais resistente às inovações formais.

Seja qual for a interpretação dos estatutos do “moderno” teatral, partimos do fenômeno apontado por David Harvey, que valoriza as novas sensibilidades relativas ao tempo-espaço na virada do século XIX. Interessa-nos verificar como estas novas relações, representadas pelo ritmo, pela velocidade e pelas linguagens da cultura urbana, interferem na estética teatral, em sua visualidade e em seu espaço cênico.

Embora a cenografia moderna se caracterize pela presença de uma forte imagem ou por uma série de imagens relacionadas entre si, construindo uma unidade, ao tentarmos falar da cenografia e do espaço cênico desdobrado no Teatro Moderno, o resultado seria, na melhor das hipóteses, confuso. A miscelânea de estilos associada ao teatro do século XX abrange do realismo detalhado à abstração total e, além disso, a cenografia não é facilmente correlacionável com movimentos específicos da arte moderna.

Paradoxalmente, não há como negar que o espaço cênico italiano,

dominante, é capaz de subjugar qualquer coisa nele inserida e assumir uma aparência mais ou menos homogênea, mas a relação frontal entre o espectador e o ator, a necessidade comum de visibilidade e audibilidade e a “realidade” presentificada pelo corpo do ator exercem enorme pressão sobre o formato cenográfico e criam um quadro de limites explícito. “Num palco italiano, um cenário é sempre um cenário” (ARONSON, 1981, p. 10).

Durante o último século, o teatro se libertou – através das investigações de inúmeros teóricos, diretores e cenógrafos – da petrificação de seu espaço. Poderíamos compreender a reestruturação teatral, da passagem do século até seus meados, lembrando as ações e pensamentos de Alfred Jarry, Adolphe Appia, Gordon Craig, Antonin Artaud, Irving Piscator, Bertold Brecht, os encenadores do Cartel, Meyerhold e os construtivistas russos, Jean Vilar, entre tantos; mais recentemente, a partir da década de 1960, de Grotowski, Peter Brook, Bob Wilson, Richard Foreman, Tadeusz Kantor, Richard Schechner, Mabou Mines, Eugenio Barba, ou Mnouchkine, para citar só alguns. Sob o gesto destes diretores, o palco italiano foi “desnaturalizado”, liberado para infinitos arranjos espaciais e cenográficos, tornando a cena teatral possível em circunstâncias

quase que ilimitadas. O espaço foi descentrado, fraturado em zonas diversas e explorado em diversas dimensões.

Para efeito de visualização do fenômeno abordado, as questões enfrentadas e poetizadas na obra de Adolphe Appia que, a nosso ver, caracterizam com precisão as primeiras rupturas a atingir diretamente o pensamento sobre o espaço cênico e a arquitetura teatral, absorvendo as questões do ritmo, da velocidade e das contingências da vida moderna.

Appia: o corpo e o espaço

E, para compreender o espaço cênico historicamente implica mergulhar no campo difuso e “enganoso” da imaginação.

Fotos de espetáculos, croquis e plantas baixas, relatos e teorias sobre a encenação elaborados por diretores, dramaturgos e cenógrafos apenas nos aproximam do fato cênico, em oposição à pintura e à arquitetura, que ao dispor de objetos concretos, são passíveis de ser visitadas, re-vistas, experienciadas. Já na cena teatral, o que terá sido o espaço de um espetáculo é pura memória. Sua única arqueologia habita pedaços de papel que

nos remetem a sonhos já consumados e nos propõem muitos outros.

Pôr os pés no Taj-Mahal, no Louvre, no Teatro de Dionísio, confrontar-se com a Mona Lisa ao vivo é questão de projeto, tempo e oportunidade. Experienciar tais lugares e coisas podemos fazer na condição de estudiosos ou curiosos. O teatro, imobilizado em fotogramas e croquis, transforma-se em sinal, cujo sentido se abre sob a voz dos discursos adjacentes e provocadores da imaginação. O que foi puro acontecimento vivo torna-se acontecimento literário suscitador de paisagens imaginárias.

Dos registros iconográficos existentes, um dos que mais impressiona como ruptura são os croquis e fotos de encenação propostos por Adolphe Appia: à indefinição dos contornos, às manchas de cor, às formas abstratas contrapõe-se, pela força de suas inovações, o peso visual dos cenários, tornados subitamente passado. E a partir deste contraste percebe-se com clareza cristalina o espírito do mundo moderno que invade a cena (ver prancha XI e XII).

Os elementos estruturantes da estética de Appia, tão conhecidos por nossa sensibilidade contemporânea, questionam e transformam vigorosamente as relações estáticas da cena ilusionista, ou o espaço tridimensional ainda oprimido pelos

compromissos com a realidade “científica” do Naturalismo. Em sua ação, estes quatro elementos retomam, por vias modernas, experiências teatrais já traçadas em outros momentos da história do espetáculo que, agregando novos ingredientes, constituem-se em invenções inéditas: o corpo fartamente experienciado pela pantomima da *Commedia dell’arte* e comprimido na redoma cúbica volta a ser expressão; o espaço, elemento determinante das ações do teatro elisabetano, engessado nos limites do prosccênio e pela fidelidade naturalista, recupera as suas possibilidades de ampla ocupação; já o ritmo proposto por Appia é inaugural, percebido nas práticas atléticas renascentes nas Olimpíadas de 1896; e, por fim, a luz artificial é instrumento inédito que, nas mãos de Appia, se torna elemento de alta plasticidade — mostrando e escondendo, criando contrastes e colorindo o palco.

Como resultante temos a intensidade do movimento e a circulação de corpos, valorizados pela luz, que atravessa e marca a vida do homem moderno.

Sensível aos novos registros de tempo e de espaço, Appia foi a personalidade que rompeu os sentidos do palco cristalizado trazendo à cena noções de uma teatralidade baseada nos mais arcaicos e nos mais inéditos instrumentos do espetáculo, que, transcendendo o texto

em direção à música, tornavam a expressão teatral própria e específica.

De forma geral, seu trabalho é associado às inovações wagnerianas, às buscas de transcendência espiritual através da experiência da beleza e da harmonia cênica.

A música, diversamente do teatro falado, controla o tempo ao mesmo passo que expressa as mudanças emocionais, razão por que o compositor operístico tem sempre maior controle sobre os movimentos que se desenrolam no palco e mesmo sobre as proporções do cenário do que o dramaturgo comum. No novo teatro, tal como Wagner o concebia, o poeta-músico deve controlar todos os aspectos da produção incluindo o cenário, e estes devem formar um todo único para cada obra. O cenário não deve confiar “nas convenções, como o faz normalmente a ópera, nem na imitação da vida, como o teatro falado”. (...) A inspiração do desenho deve, portanto, brotar da própria obra, e não da convenção ou da realidade externa. O atual sistema de encenação impede o ator, quando animado pela música, de relacionar qualquer meio unificado com o cenário inanimado ao seu redor. A solução é permitir que esse cenário seja também condicionado pela música. A pintura do cenário deve ser substituída pela iluminação, que compartilha a animação do ator vivo e pode servir de elemento unificador entre ele e o espaço cênico neutro requerido pelos movimentos da música. (CARLSON, 1997, p. 286)

Realçamos outras peculiaridades do seu pensamento, igualmente relevantes, que sinalizam a sintonia do pensamento artístico com as reformas democráticas, exigidas no início do século XX, para um verdadeiro teatro popular, aberto — o sonho de atingir as multidões.

Adolphe Appia, ao declarar que o teatro “seria a catedral do futuro” — um entretenimento para as massas, inspirado na religião e nas novas relações entre atores e espectadores —, parece ser o primeiro a antever as grandes cenas populares, os grandes ritos de massa do final do século XX. Com esta declaração, ele subverte a compreensão burguesa vigente do contato entre atores e espectadores, fundada na contemplação passiva, propondo uma experiência comum.

Sensível aos novos interesses pelos esportes representados pela retomada dos Jogos Olímpicos de 1896, pelas esculturas de Rodin e pela dança de Isadora Duncan, Appia percebia que as artes passavam a dar ênfase ao corpo vivo, valorizando seu gesto e movimentos naturais. Em colaboração com Émile Jacques-Dalcroze, Appia criou uma arquitetura cênica totalmente abstrata para o pleno desenvolvimento da ginástica rítmica, fundada no movimento e nos gestos esculturais, em busca da expressão dos mais íntimos sentimentos do corpo no espaço e no tempo.

Dalcroze escreveu:

Pode-se julgar um trabalho de arquitetura apenas na sua relação com onde é instalado, assim como os ritmos musicais só podem ser apreciados em relação à atmosfera e ao espaço onde se movem, isto é, o ritmo musical só pode ser apreciado em relação ao silêncio e a imobilidade. (DALCROZE, 1976, p. 149)

No sistema Dalcroze, Appia fundou os sentidos perfeitos para a exteriorização musical de libertação do corpo em movimento. Mais adiante, a arquetonização do conjunto do palco previa abrigar os sentimentos físicos, os movimentos e a típica expressão do homem dos tempos modernos – o atleta.

O corpo do ator era, para o espaço do palco, como cada edifício era para a totalidade espacial de um conjunto arquetônico: ambos os elementos vivos de um ambiente projetado. Arquitetura e linguagem cênica eram similares: eram a linguagem do gesto no erigir de uma coluna, no risco do desenho de uma abóbada, nos meandros rítmicos da evolução no tempo e no espaço.

O cubo cenográfico, com seu ilusionismo e cenários em trompe-l'oeil, explodem em pedaços sob as modernas sensibilidades; o espaço e o tempo, a forma

e o movimento, o gesto e o ritmo se transformaram em elementos emotivos.

Em vez dos cenários atravancados, pormenorizados e ilusionistas empregados até mesmo em Bayreuth, Appia preconizava um cenário que antecipava os interesses dos simbolistas – um simples arranjo de formas espaciais, mais evocativas que específicas, que desse maior ênfase à luz e ao movimento no espaço do ator; a intenção era captar a unidade orgânica da obra teatral. (BERNSTEIN, 1994, p. 177)

Dada a relevância total do movimento corporal como forma expressiva, a que Appia chama “duração viva” – a expressão simultânea no espaço e no tempo de uma ideia essencial –, a cena teatral poderia transformar-se em uma ordem harmônica compensadora da alienação da existência moderna e da falência nos tempos contemporâneos da persuasão moral e das amarras tradicionais em que o palco contemplativo resultara. Appia criava espaços que permitiam a fluidez da evolução rítmica dos corpos humanos, iluminados dramaticamente por luzes em movimento, “o uso de projeções fotográficas em abstratos tons rítmicos e efeitos especiais como nuvens, fogo e água” como ingredientes de um teatro expressivo. Um “espaço rítmico” esculpido e distante de fortes figurações pictóricas ou arquetônicas.

Ana Bernstein comenta que o conceito de espaço cênico surge verdadeiramente com Appia, que o concebe na plena amplitude tridimensional. É na relação com o corpo do ator que o espaço deveria ser pensado, construído. Caberia ao ator a responsabilidade de organização da hierarquia dos elementos em cena. Para Appia o espaço cênico não tem existência a priori. É uma potência a ser transformada durante o acontecimento e ainda na interação dos instrumentos do espetáculo, onde a luz adquiriu fundamental importância. Appia foi o primeiro encenador a compreender a luz como elemento plástico em si, a luz como geradora de atmosferas oníricas, como construtora de espaços, como cor. Ele apostava na luz, acreditando em sua capacidade de provocar intensidades emocionais, de dar novas formas e significados às situações cênicas, na luz como força unificadora da cena: o que permite o amálgama de ator, palco e cenário: “O que a música é para a ‘partitura’, a luz é para a apresentação: um elemento de pura expressão contrastado com os elementos que contêm um significado racional” (CARLSON, 1997, p. 287).

O cenário deveria ser criado a partir do ator e, ao mesmo tempo, em oposição a ele. Isto significa que é através de uma

relação dinâmica, de tensão, de oposição entre cenário e ator que se cria um espaço vivo, por meio de resistência ao corpo móvel, traduzido cenicamente na utilização de obstáculos a serem superados, de rampas, de planos diferenciados de representação. E, como indica Bernstein, Appia resgatava o movimento na cena, numa relação funcional, como um trampolim para o ator. Ao contrário do que possa parecer, isso se formalizava de maneira muito simples, quase abstrata, dentro de uma concepção do cenário evocativo, de uma operação que só se completaria no espectador em contemplação ativa.

A arquitetura teatral ideal deveria ser totalmente flexível, incluindo o piso, o teto e as paredes, a fim de que cada drama pudesse desenvolver-se em seu próprio e exclusivo espaço cênico. Esta noção de flexibilidade, própria do Modernismo na arquitetura, a valorização de um palco que “funciona” a partir do corpo do ator, também pode ser vista como um viés das práticas funcionalistas que passam a caracterizar o pensamento da arquitetura das cidades modernas.

Artigo recebido em 13/10/2011

Aprovado em 28/11/2011

Referências Bibliográficas

ARONSON, Arnold. The History and Theory of Environmental Scenography. Michigan: UMI Books and Demand, 1981.

BENJAMIN, Walter. Obras Escolhidas — Magia e Técnica. Arte e Política. São Paulo: Brasiliense, 1995.

CARLSON, Marvin. Teorias do Teatro. Estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade. São Paulo: UNESP, 1997.

CONNOR, Steven. Cultura Pós-Moderna – Introdução às Teorias do Contemporâneo. São Paulo: Edições Loyola, 1993.

COHEN, Renato. Performance como linguagem. São Paulo: Perspectiva, 1989.

DALCROZE, Émile Jacques. Rhythm, Music and Education. New York: Arno Press, 1976.

HARVEY, David. Condição Pós-Moderna. Cap. XVI. São Paulo: Loyola, 1993.

NOVAES, Adauto (org.). Artepensamento. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

ROUBINE, Jean-Jacques. A Linguagem da Encenação Teatral 1880-1980. Tradução e apresentação Yan Michalski. Rio de Janeiro: Zahar, 1980.

VIRILIO, Paul. O Espaço Crítico. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.