

Dossiê Shakespeare

Espaços da cena shakespeariana

Joana Angélica Lavallé

Espaços da cena shakespeariana

Joana Angélica Lavallé de Mendonça Silva¹
joanalavalle@gmail.com

O amor ri de muralhas e barreiras.
William Shakespeare

RESUMO: A descoberta das ruínas do Globe Theatre e do Rose Theatre em Londres no ano de 1989 propiciou novas perspectivas para pesquisas e especulações a respeito do que teriam sido os espaços de encenação da época de Shakespeare. A partir de estudos de Anne Surgers (2009), Muriel Cunin (2008) e Evelyn Lima (2011 e 2012), o presente artigo pretende discutir aspectos do edifício teatral e da relação do espectador com a cena no período elisabetano, como exercício de gerar subsídios para criações teatrais contemporâneas inspiradas em Shakespeare.

PALAVRAS-CHAVE: Shakespeare. Teatro elisabetano. Cenografia. Espaço teatral.

ABSTRACT: In the year of 1989, the discovery of the ruins of the Globe Theatre and the Rose Theatre in London has provided new perspectives for research and speculation about what would have been the staging areas of Shakespeare's time. This article discusses aspects of the theater building and the viewer's relationship to the Elizabethan scene as an exercise to generate subsidies for theatrical contemporary creations inspired by Shakespeare. It was based on studies of Anne Surgers (2009), Muriel Cunin (2008) and Evelyn Lima (2011 and 2012).

KEYWORDS: Shakespeare. Elizabethan theatre. Scenography. Theatrical space.

Sabe-se que investigações em torno de usos dos espaços têm sido primordiais na cena hoje, ao mesmo tempo em que experiências do passado servem como fonte de reflexões críticas para novas criações, releituras e retomadas nos diversos modos de fazer teatro. Quais seriam as possíveis contribuições que o estudo do espaço e da arquitetura do teatro elisabetano pode trazer para a encenação da obra de William Shakespeare (1564-1616)? A partir da abordagem de pesquisas de Muriel Cunin, Anne Surgers e Evelyn Lima acerca do espaço teatral na cena shakespeariana, têm-se compreensão de práticas artísticas que podem vir a dialogar com determinadas tendências da cenografia contemporânea.

No sentido de investigar o teatro e seu espaço, tanto à época de Shakespeare quanto hoje, Evelyn Lima frisa que em qualquer temporalidade o espaço tea-

1 Doutoranda do Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (PPGAC-UNIRIO) e Professora substituta de Artes Cênicas/Cenografia e Indumentária da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

tral “está relacionado às sociedades que o utilizam, pois existe uma relação de cumplicidade mútua, que trata das características culturais, necessidades funcionais, formulações estéticas [...]” (LIMA, 2012: 65).

Por teatro *elisabetano* entende-se uma forma de teatro público própria da Inglaterra de fins do século dezesseis (início do reinado de Elizabeth I, daí a origem do termo) e início do século dezessete, onde fomentam-se mutuamente a arquitetura, a dramaturgia e uma determinada forma de atuação, de acordo com Anne Surgers (2009).

Este teatro desenvolve-se sob a proteção de um forte poder político.

Esta tipologia arquitetônica de edifício teatral não perdurou significativamente no tempo, sendo suplantada no mundo ocidental pela hegemonia dos palcos do teatro à italiana (ou *proscenium arch stage* nos países de língua inglesa) há cerca de quatrocentos anos. Praticamente todos os teatros públicos elisabetanos foram destruídos pelos puritanos em 1642 por razões políticas e religiosas, desde então não fazendo mais parte da paisagem de Londres.

No entanto, posteriormente, uma vasta produção foi desenvolvida no tempo a partir da obra shakespeariana. As práticas que se materializaram naqueles espaços singulares influenciaram diversas experiências hoje, de modo a evocar para alguns criadores teatrais a vontade de proximidade e encontro com o público. Dotado de grande poder de comunicação com plateias numerosas e heterogêneas, a utopia do teatro elisabetano de certa forma ainda persiste como um dos fundamentos do teatro ocidental.

Constata-se a potência de espacialidade presente na escrita cênica de Shakespeare, escrita que levava em conta a presença de uma arquitetura que reunia diariamente milhares de pessoas para ver teatro. De algum modo aquele espaço se insinua no texto e, desta forma, no momento da performance teatral, implica rastros que permanecem.

Os teatros públicos localizavam-se nas periferias de cidade, áreas não tão rigorosamente reguladas pelas leis como a *City* propriamente dita, com entorno livre não limítrofe com outras edificações. A existência de edifícios construídos especificamente para a atividade teatral possibilitou certa liberdade nas novas maneiras de encenar enquanto permaneceram vivas as tradições artísticas das trupes mambembes (LIMA, 2012: 68).

Em *O teatro e a polis: Shakespeare e Londres*, Marlene Soares dos Santos (2002) enfatiza que a compreensão daquele teatro é indissociável do conhecimento da *polis* que o abriga, a Londres elisabetana. Santos observa que “a tragédia grega está intimamente associada a Atenas [...] da mesma maneira que não se pode separar nem a Broadway de Nova Iorque, nem a Comédie Française de Paris e nem o West End da Londres contemporânea”.

Convém avaliar como era o uso daqueles espaços pelos contemporâneos de Shakespeare. Segundo Muriel Cunin (2008), na Londres dos anos 1590, apresentações teatrais aconteciam praticamente todos os dias da semana, com enorme afluência de público: reuniam-se espectadores em um teatro de aspecto monumental na cidade, cujas dimensões, no entanto, mantinham proporções adequadas à escala humana, conforme observa

Lima (2012). Sobretudo pelo fato de surgir da demanda mútua entre atores, autores e espectadores, esta forma de teatro público propiciou uma estreita e múltipla relação com a plateia:

No decorrer dos séculos a dramaturgia de Shakespeare assumiu o caráter erudito, porém em sua época era bastante popular, visto que o público de suas apresentações era composto de todas as classes sociais. Vale lembrar que o *The Globe* comportava uma plateia de cerca de três mil espectadores que reunia dos artesãos e pequenos comerciantes aos aristocratas [...]. (LIMA, 2012: 106)

O público pagante era composto de pessoas de todas as classes sociais, embora quanto à distribuição física no espaço teatral, a localização destas classes na plateia fosse nitidamente hierarquizada, de acordo com Lima (2012). Marlene Santos (2002) aponta que Shakespeare e os demais dramaturgos elisabetanos trabalhavam para um empreendimento comercial, cujo público era popular na acepção abrangente da palavra, com exceção dos paupérrimos.

O “povo”, que pagava ingressos mais baratos, permanecia em pé em torno do palco centralizado e avançado na plateia, o que permitia uma grande proximidade física com o espaço da cena. Já as galerias cobertas e situadas em diferentes níveis abrigavam o público das classes nobres e mais abastadas, que podiam ver e ser vistos amplamente pelo conjunto de espectadores.

O *boom* de construção de teatros que acontece na cidade de Londres dos anos 1590 ocorre devido à crescente demanda de espectadores e ao caráter reconhecidamente popular de um momento de intensa atividade teatral (CUNIN, 2008). Sabe-se que os dramaturgos do período elisabetano em dado momento passaram a escrever tendo em mente estes edifícios teatrais, isto é, a partir do amplo conhecimento e acesso aos espaços onde seriam encenadas suas peças². Em seu tempo estes textos serviram às encenações das diversas companhias de atores existentes, tendo em vista certas singularidades arquitetônicas.

A descoberta das ruínas do *Globe Theatre* e do *Rose Theatre* na cidade em 1989 foi um fato que colaborou no interesse e no aprofundamento dos estudos acerca do que teria sido o espaço no qual aquela atividade teatral se desenvolveu, o que gerou novas perspectivas para as pesquisas a respeito da cena elisabetana.

O *open air amphitheatre* foi o espaço teatral mais recorrente para o qual Shakespeare (1564-1616) desenvolveu sua dramaturgia, na qual observou-se a referida incorporação da arquitetura. Estes *amphitheatres*, entre eles *The Globe Theatre* e *The Swan*, apresenta-

2 Andrew Gurr afirma em *The shakespearean stage 1574-1642* que a atividade de dramaturgos e companhias de atores era intensa mesmo antes da existência de edifícios destinados exclusivamente às práticas teatrais, podendo acontecer nas praças, mercados, no interior de residências da nobreza ou na Corte (GURR, 2009:139).

ram certas similaridades que o levaram a constituir-se como tipologia arquitetônica. O que se sabe hoje a respeito das características físicas destes edifícios teatrais permanece no campo das suposições, a partir de desenhos, depoimentos e vestígios arqueológicos dos teatros.

A Londres elisabetana, resguardando-se as devidas proporções, era uma cidade populosa e cosmopolita, em cujo porto movimentado circulavam viajantes estrangeiros de diversas nacionalidades. Muitos deles puderam experienciar os teatros. Tem-se como uma das possíveis fontes sobre a arquitetura teatral elisabetana a gravura que representa o interior do teatro *The Swan*³, produzida pelo estudioso Aernout van Buchel em 1596 base no relato (ou outro desenho) do viajante holandês Johannes de Witt, ou seja, contemporâneo dos primeiros teatros públicos construídos.

A partir desta fonte, supõe-se que a estrutura básica dos *amphitheatres* (SURGERS, 2009:124-125) pode quase sempre ser identificada por:

- a) planta baixa de forma aparentemente circular ou poligonal: o “wooden O”⁴ a que se refere Shakespeare no prólogo de *Henry V*, cujo diâmetro seria de vinte e cinco a trinta metros;
- b) plateia coberta em três níveis de galerias para os espectadores sentados, contornando o pátio interno vazio.
- c) pátio interno a céu aberto, com palco centralizado e avançado na parte baixa da plateia, onde os espectadores permaneciam de pé, ou seja, esta seria a localização mais próxima da área de cena para os espectadores, que permaneciam próximos dos atores.

3 Teatro público localizado em Londres na região de Southwark, o bairro dos teatros (LIMA, 2012:23).

4 Em português, “O feito de madeira” (tradução da autora).

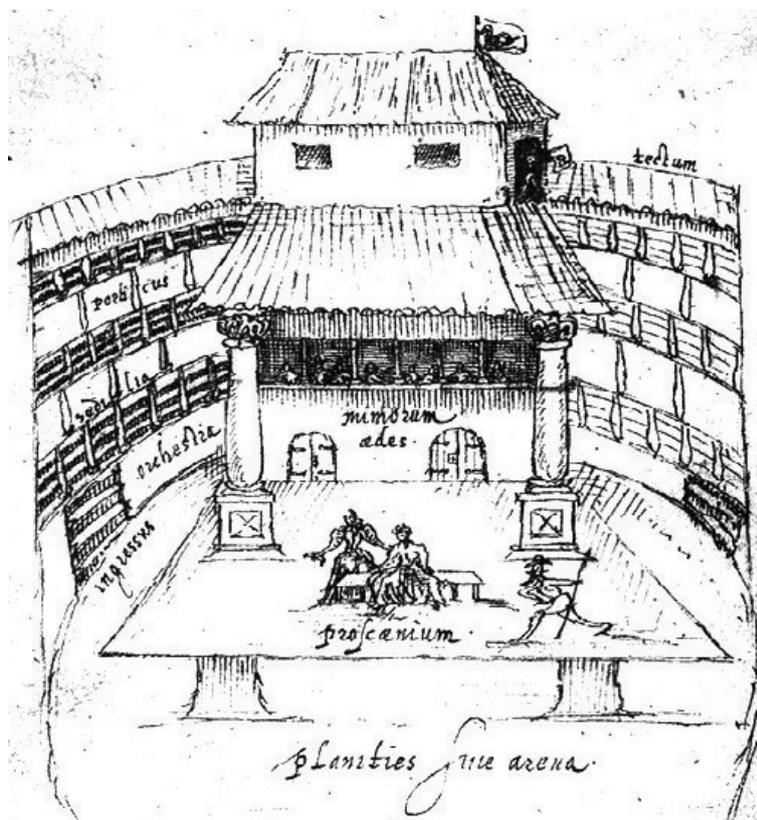


Figura 1 - *The Swan Theatre*, segundo desenho de Van Buchel (1593) a partir de Johannes de Witt, encontrado em 1888.

Na descrição de Santos (1994:83) o teatro elisabetano continha três níveis de palco: o palco externo avançado na plateia, que possuía um alçapão pelos quais poderiam sair figuras infernais, o palco interno coberto e o palco superior, no qual ficavam músicos ou atores, por exemplo, Julieta na famosa cena do balcão.

A cenografia e o espaço teatral — vestígios visíveis do momento do espetáculo — nos permitem refletir posteriormente a respeito da cena. De acordo com Surgers (2009), estes *amphitheatres* estabelecem uma cena aberta, pela diversidade de pontos de vista existentes na plateia e ao mesmo tempo fechada sobre si mesma, em virtude da planta circular do edifício.

A partir das relações palco-plateia instituídas nesta estrutura, Surgers desenvolve o conceito de cenografia-arquitetura como característico da cena elisabetana, da qual Shakespeare teria sido um dos principais colaboradores (SURGERS, 2009:141).

A arquitetura do teatro elisabetano para Surgers constitui-se como cenografia na medida em que impõe a escritura da cena em diferentes dimensões. O jogo de atuação delineava-se tridimensionalmente neste espaço monumental, o que era propiciado pela presença dos diferentes níveis do espaço cênico do edifício. Esta configuração acaba por induzir seu próprio uso e admite, inclusive, a possibilidade do desenvolvimento de cenas simultâneas.

Este desenho da cena, praticamente toda envolvida pelos espectadores, imprimia na performance dos atores uma grande fisicalidade. A ampliação dos movimentos dos atores buscava ocupar aquele palco despojado que aliou monumentalidade e proximidade com

o público. Como os espetáculos aconteciam durante o dia, atores e público partilham a mesma luminosidade e mudanças climáticas do ambiente, deste modo possivelmente reações visíveis da plateia influenciavam a cena em curso.

Muitos espetáculos do teatro elisabetano aconteceram nesta estrutura arquitetônica fixa e a céu aberto, na qual a presença da cenografia, tal qual a compreendemos tradicionalmente, era discreta. É próprio da poética da cena shakespeariana evocar uma multiplicidade de espaços, deslocamentos geográficos e a alternância dinâmica entre ambientes internos e externos. Desta forma a cenografia caracterizava-se pelo uso de elementos de cena de modo metonímico, pela ampliação dos movimentos dos atores e pelo poder de sugestão da palavra que convocava o espectador a saltos imaginários no tempo e no espaço.

Quanto ao referido uso metonímico dos elementos cênicos, pode-se estabelecer na cena elisabetana um paralelo com a sinédoque, figura de linguagem amplamente utilizada na dramaturgia shakespeariana conforme analisaram Muriel Cunin (2008) e Surgers (2009). Esta figura de linguagem é uma variante da metonímia, na qual uma parte designa o todo. Com relação à cenografia, por exemplo, uma única árvore como elemento de cena pode sugerir ao espectador do espetáculo a presença de uma floresta. Uma simples placa poderia ser indicativa do local da ação.

De que forma se percebe que a materialidade desta tipologia de edifício teatral é levada em consideração no momento da tessitura do texto? Em *Shakespeare et l'architecture*, Cunin sugere que estas características se insinuam por meio de determinadas falas de personagens e Surgers trata da potência de espacialidade presente nas palavras dos personagens shakespearianos (2009):

O mundo é um grande palco
E os homens e as mulheres são atores;
Tem suas entradas e saídas
E um homem tem na vida várias partes [...]

(*As you like it*, II.7)⁵

A imagem do mundo como palco e do palco como mundo é recorrente, e é compartilhada com o teor simbólico da forma circular como agregadora e propiciadora da experiência de comunhão. A opção por esta configuração através dos tempos representou para seus promotores um sonho de criar um espetáculo vivo, aberto a todos, inclusive nas encenações contemporâneas.

Natalie Carrasso analisou o caráter histórico e simbólico da cena central e dos espaços cênicos circulares vistos como potenciais aproximadores da cena e da plateia. A partir do anfiteatro grego, passando pela localização em círculo dos espectadores na cena medieval, a autora conclui que para este teatro inglês representa um lugar intermediário

5 Trecho de Shakespeare traduzido por Barbara Heliodora na introdução do artigo A Inglaterra e o teatro elisabetano.

entre o mundo supra-celeste (cuja forma circular do teto a céu aberto o lembra simbolicamente) e o mundo terreno. O uso da cena central, presente no teatro elisabetano, para a autora divide o mesmo simbolismo do espaço que define a forma circular como uma figuração do mundo celeste.

Ironicamente as peças shakespearianas contém poucas indicações cênicas que detalhem ambientes e lugares, embora proliferem no texto a menção a determinados *espaços metafóricos*⁶ (RYNGAERT, 1996: 89). O cenógrafo ou diretor que empreende um levantamento dos espaços indicados se depara com didascálias sucintas como “Uma praça pública” em *Romeu e Julieta* e certas traduções, como a de Barbara Heliodora, nem mesmo contém indicações.

Como possibilidade de indicação espacial, Cunin (2008) compreende que personagens de Shakespeare evocam metaforicamente características do espaço do teatro elisabetano, que podem vir a ser fonte de subsídios para a criação cênica. Afinal nem todas as indicações são operatórias, elas podem pertencer ao campo poético.

Em *Romeu e Julieta* a menção recorrente a determinados espaços metafóricos aparenta relacionar-se a certas características materiais da arquitetura do teatro elisabetano: a forma circular da planta do edifício, o teto a céu aberto, a existência de vários níveis na cena e na plateia, o que vem a gerar uma infinidade de associações simbólicas.

No trecho a seguir nota-se uma proliferação de imagens poéticas que se referem a elementos celestiais, isto é, pertencentes a um plano elevado, o céu, visível naquele teatro:

Romeu – Oh! Fala ainda, anjo luminoso! Porque esta noite apareces tão resplandecente sobre minha cabeça como um alado mensageiro celeste, distante dos olhos extáticos e maravilhados mortais que se inclinam para trás para contemplá-lo, quando ele galga as nuvens preguiçosas e navega no seio do ar. (*Romeu e Julieta*, II-2)⁷

Estas imagens atribuem uma conotação sublime à personagem Julieta, aspectos que retornam ao longo de todo o texto. Em dado momento aparenta remeter à perspectiva do público: “distante dos olhos extáticos e maravilhados mortais que se inclinam para trás para contemplá-lo”. Deste modo, se aproximam e se comunicam o lugar da ficção, o espaço no qual acontece a performance teatral e a presença física do espectador.

Neste sentido, Surgers chama a atenção sobre a ação da retórica⁸ das imagens poéticas

6 Espaços metafóricos segundo Jean Pierre Ryngaert constituem o conjunto das marcas espaciais de um texto que não estão explicitamente ligadas a um projeto de representação. Inclui todos os advérbios de lugar, verbos que indicam o movimento, imagens, comparações, metáforas e, de maneira geral, todo o léxico do espaço, o que constitui um sistema revelador, por vezes mais rico que as meras informações técnicas.

7 SHAKESPEARE, William. *Romeu e Julieta*. Tradução de F. Carlos de Almeida Cunha e Oscar Mendes. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

8 Surgers frisa que, neste momento, enquanto na Itália renascentista eram desenvolvidos os tratados

como co-criadora dos espaços no momento do espetáculo junto ao público. Neste momento, o espectador acaba por fazer parte da construção da visualidade da cena através do apelo constante à sua imaginação, por meio do texto proferido pelos atores. Como no prólogo de *Henry V*:

Será que esta arena pode conter os vastos campos da França? Será que conseguiremos colocar neste o de madeira todas as batalhas tonitruantes que agitaram o ar em Agincourt, na França? Então, deixem que nós, os autores, que somos apenas cifras para contar esta grande história, trabalhem sobre as suas forças de imaginação.

Estabelece-se uma correlação entre o textual, o visível e o imaginário. Ao estabelecer uma comparação com o teatro à italiana hoje hegemônico, Surgers compreende que o modelo italiano se baseia em uma separação entre a realidade e a ficção, e em uma ilusão de realidade dada visualmente, através do cubo e da perspectiva. O princípio que une a sala à cena elisabetana, em outros termos, que une o real à ficção representada, é oposto ao princípio italiano. Essa diferença de modelos de representação está inscrita no espaço. (SURGERS, 2009: 123).

Na busca do sentido do teatro como lugar de encontro não somente de atores, espectadores e lugares, recorre-se a Milton Santos em *Técnica, espaço, tempo* ao entendermos que temporalidades distintas coexistem e interagem. (SANTOS, M., 1994: 45-46 *apud* LIMA, 2012:17). Sobre encenações de “clássicos” na cena contemporânea, Pavis (2010:314) observa que, uma vez que esta acontece, não visa alcançar o sentido definitivo daquela obra, e sim acrescentar uma ou outra perspectiva peculiar.

O dramaturgo elisabetano Ben Jonson dizia que Shakespeare não pertencia a apenas uma época, e sim a todas. É possível dialogar hoje com a dinâmica da cena shakespeariana em outras configurações espaciais? Como encenar Shakespeare em nossos dias? *Shakespeare nosso contemporâneo*, obra de Jan Kott encarada com restrições pelos estudos literários, sem dúvida alargou o espectro de possibilidades para os criadores teatrais como Peter Brook e para as versões cinematográficas, a partir da segunda metade do século XX. O teor político, a violência e o erotismo, que permaneceram amenizados pelo viés do Romantismo nos palcos do século XIX, passaram a vir à tona.

Kott, não chegou a aprofundar as breves considerações por ele apontadas a respeito de novas espacializações e visualidades para a cena shakespeariana hoje. No entanto, a cada dia ampliam-se as abordagens a respeito do espaço teatral como campo de investigações cênicas, reflexões e práticas que passaram a assumir maior relevância e visibilidade na cena contemporânea.

A construção de uma controversa réplica de um espaço teatral elisabetano na Lon-

de arquitetura, na Inglaterra eram os tratados de retórica, que constava como disciplina que integrava o ensino básico e o universitário (SURGERS, 2009).

dres atual a partir de estudos e conjecturas, o *Shakespearean Globe Theatre*⁹ buscou propiciar, por meio da proposta de retomada do uso desta configuração de espaço teatral, mais uma possibilidade de pesquisa cênica da obra shakespeariana. Entretanto, por mais que companhias de todo o mundo apresentem-se com sucesso de público neste teatro, sabe-se que é impossível pretender reproduzir, no sentido historicizante, a experiência do teatro elisabetano.

O grupo Galpão de Belo Horizonte em 2000 e em 2012 apresentou sua montagem de *Romeu e Julieta* neste edifício teatral conforme analisou Lima (2011:79-86). Esta encantou a plateia inglesa pelo uso espetacular do cancionero popular e inspiração no circo-teatro brasileiro, não somente nos aspectos visuais, mas também na valorização de alguns aspectos cômicos do texto trágico. A cenografia do espetáculo dirigido por Gabriel Villela foi a princípio concebida para as ruas e foi predominantemente nesta configuração que a montagem percorreu espaços urbanos de inúmeras cidades brasileiras.

Romeu e Julieta do Galpão, entretanto, em qualquer lugar que seja encenada apresenta algumas relações espaciais que dialogam com a cena daquele teatro: a área de cena em formato circular, a cena em diversos níveis, a ênfase na corporeidade do ator e a proximidade física com o público. A cenografia-arquitetura deste espetáculo de rua possui uma estrutura autônoma que pode se instalar em diferentes espaços urbanos sem prejuízo do projeto. A configuração espacial da cena aberta e circular permite a integração entre o lugar teatral, o público e a cenografia.



Figura 2- *Romeu e Julieta* do grupo Galpão em Belo Horizonte, Festival Internacional de Palco e Rua, 2012. Foto: Guto Muniz. Fonte: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/11.124/3572>. Acesso em 03/08/2016.

9 Ver artigo de Franklin Hildy Colocando uma cinta ao redor do Globo: a arqueologia e o tamanho do Teatro de Shakespeare (HILDY, 2012:121-138).

Após séculos de supremacia do teatro à italiana, e com a ruptura e as experimentações realizadas ao final do século dezanove e ao longo de todo o século vinte, o século XXI é permeado por novas experiências, retomadas e releituras de diversos modos de fazer teatro, o que implicam diferentes formas de experimentação no uso dos espaços e da cenografia em espaços teatrais como o teatro à italiana, os espaços de uso múltiplo, o teatro elisabetano (ou melhor, sua réplica) e os espaços urbanos.

Em *A porta aberta*, Peter Brook desconstrói a suposição de que a qualidade do espaço teatral seja exclusiva de determinada tipologia arquitetônica ou desenho de cena específico. Sobre o que constituiria a qualidade de um espaço teatral, afirma que “[...] o bom espaço é aquele para o qual convergem muitas energias diferentes, e onde todas essas categorias desaparecem”¹⁰ (BROOK, 2005:5-6).

Embora coloque a questão do espaço como primordial na discussão da encenação contemporânea, Pavis (2010) recusa a tentativa de sistematizar um conjunto de tipologias de cenografias. Como exercício de articulação com uma cena dita “original”, a exemplo daquele realizado cenicamente pelo grupo Galpão, pode-se apontar dentre as pesquisas contemporâneas da cenografia elencadas por Pavis (2005:45-46), aquelas que a meu ver podem dialogar com a cena elisabetana:

- a) “Abrir” o espaço e multiplicar os pontos de vista a fim de relativizar a percepção única e fixa, distribuir o público em volta ou eventualmente dentro do evento teatral.
- b) Dispor a cenografia no espaço em função das necessidades do ator e para um projeto dramático específico;
- c) Reestruturar a cenografia levando-a a basear-se alternadamente no espaço, no objeto, no figurino: termos que superam a visão do senso comum da cenografia como mera superfície a ser revestida.
- d) Desmaterializar a cenografia: o uso de materiais leves e de fácil deslocamento possibilita utilizar o palco como prolongamento do movimento dos atores.
- e) Romper a frontalidade e a chamada caixa cênica italiana de modo a abrir o palco para a plateia, para os olhares e a aproximar o espectador da ação. O palco italiano é percebido como anacrônico, hierarquizado e baseado numa percepção distante e ilusionista. Esta recusa não exclui uma forte retomada deste palco, no entanto não mais como refúgio da verossimilhança.

Acrescenta-se a valorização do papel do espectador, o corpo como cenografia e por fim outras perspectivas para a ideia de cenografia-arquitetura, isto é, relações entre a cenografia, o espaço teatral e a cidade na qual estão inseridos.

Retomam-se aqui implicações da ideia de cenografia-arquitetura como algo que pode vir a ser levado em conta na criação de espetáculos hoje. A cenografia engloba o espaço teatral e o entorno urbano que a abriga: tudo que já passou por ali, espaço também recep-

10 As categorias a que Brook se refere são teatro popular, teatro comercial e alta cultura.

táculo de vidas, memórias e o tempo presente. A encenação de Peter Brook de *Timon de Atenas*, que reinaugurou o Teatro Bouffes du Nord em Paris, manteve as paredes do edifício expostas em cena, já que remetem a tempo, experiência, memória. Marvin Carlson em *Places of performance* entende que na experiência teatral deve-se ter a sensibilidade de fazer uso das conotações culturais e espaciais do local na qual ela se estabelece. (CARLSON, 2012:20)

Como exemplo da utilização do corpo e do figurino como cenografia, temos a montagem de *Os dois cavalheiros de Verona* do grupo teatral carioca Nós do Morro em 2006, dirigida por Gutti Fraga, Fátima Domingues e Miwa Yanagizawa. Mesmo ao utilizar o palco à italiana, padrão ocidental predominante de espaço teatral, dialoga com a lógica própria da dinâmica do teatro shakespeariano e sua forma de encenação. A cenografia desta montagem, criada por Fernando Mello da Costa, aparenta uma extrema simplicidade. O jogo dos corpos dos atores em cena, a maneira com que eles se distribuem e se deslocam no espaço cênico configuram esta cenografia dinâmica.

Os corpos dos atores (juntamente com seus respectivos figurinos) constituem-se como formas plásticas que criam uma composição em três dimensões no espaço cênico. Aquilo que Pavis definiu como *espaço gestual*: “[...] espaço criado pela presença, a posição cênica e os deslocamentos dos atores: espaço “emitido” e traçado pelo ator, induzido por sua corporeidade, espaço evolutivo suscetível de se estender ou se retraindo.” (PAVIS, 2005-142). A ausência de grandes estruturas que configuram ambientes ou reproduzam lugares leva ao despojamento do palco, o que permite que as relações espaciais sejam constituídas simbolicamente pelo jogo de atuação que conta com a cumplicidade da plateia e pela manipulação de tecidos que transitam entre o figurino e a cenografia.



Figura 3- *Os dois cavalheiros de Verona* do grupo Nós do Morro no Barbican Theatre.

Fotos: Ellie Kurtz. Fonte: acervo do grupo Nós do Morro



crítica shakespeariana no atual estado da arte.

A despeito do predomínio do uso do palco à italiana e sua respectiva lógica ilusionista, herança do Renascimento, estas considerações a respeito do que teria sido a atividade teatral da época de Shakespeare permitem visualizar certos princípios que podem vir a ser retomados em outros espaços teatrais hoje. Seja como referência, seja como citação ou como exercício de articulação entre temporalidades, afinal as cenografias contemporâneas compreendem praticamente todas as formas já vividas ou imaginadas (ARONSON, 2013:19).

Dentre estes princípios, o palco despojado como síntese e a economia de elementos cênicos, explorar relações entre a arquitetura teatral, a cidade, a cenografia e o corpo do ator, a proximidade e cumplicidade estabelecida entre o espectador e a cena, a diversificação dos pontos de vista (no sentido figurado e no sentido literal) e sobretudo a valorização da experiência de comunhão coletiva propiciada pelo teatro. Talvez estes sejam alguns dos aspectos da nova relação elisabetana desejada por Peter Brook.

Longe de pretender esgotar possibilidades, refletir acerca do espaço revela redes de sentido que não são exclusivas da cenografia. Deste modo, estas redes não necessariamente precisam ser explicitadas ao pé da letra na encenação, no entanto devem ser levadas em conta numa criação cenográfica. Deste modo, podem se aproximar, comunicar e atritar o lugar da ficção e o lugar da performance teatral. Também podem fazer avançar

Precisamente hoje vem à tona a valorização cada vez maior da participação do espectador. A cenógrafa Doris Rollemberg observa que no teatro o espaço do observador é também espaço de criação, a ponto de situá-lo como dimensão adicional da cena. (ROLLEMBERG, 2012:3) Esta premissa segue o princípio de igualdade de inteligências artista-espectador preconizado por Jacques Rancière (2010) em suas reflexões acerca das funções do espectador e o teatro contemporâneo.

Compreende-se que nos variados modos de fazer teatro hoje coexistem variadas possibilidades de diálogo entre a cena dos anfiteatros da época de Shakespeare e a cena contemporânea. Novas apreensões, tensões e contribuições revigoram as obras no tempo e em outros lugares, o que tem interessado à

na apreciação do espetáculo por parte do espectador, e na sua fruição artística como aquele que a completa livremente com a sua imaginação.

Referências bibliográficas

- ARONSON, Arnold. Cenografia hoje. In: *A[l]berto*. Revista da São Paulo Escola de Teatro n°5, 2013. Disponível em: <http://www.spescoladeteatro.org.br/revista-sp/revistasp-alberto-05.php>. Acesso: 15/08/2016.
- BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. *Grupo Galpão: diário de montagem* (Livro 1 Romeu e Julieta). Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- BROOK, Peter. *A porta aberta*. Trad. Antonio Mercado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- CARASSO, Nathalie Toulouse. La Scène centrale: un modèle utopique?, *Agôn*. Dossiers, N°3: Utopies de la scène, scènes de l'utopie, Réinventer le cercle. Disponível em <<http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1356>>. Acesso em 7/08/2016.
- CARLSON, Marvin. A cidade como teatro. In: *Revista Percevejo on line*, volume 04, número 1, agosto-dezembro de 2012. p. 1-22.
- CUNIN, Muriel. Shakespeare et l'architecture. Nouvelles inventions pour bien bâtir et bien jouer. Paris: Honoré Champion Éditeur Br, 2008.
- CRUZ, Doris Rollemberg. A cenografia além do espaço e do tempo. In: *Revista Percevejo on-line*. Volume 04, Número 02, agosto-dezembro/2012.
- FERNANDES, Sílvia. *Teatralidades contemporâneas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2010.
- GURR, Andrew. *The Shakespearean Stage 1574-1642*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- HELIODORA, Barbara. A Inglaterra e o teatro elisabetano. In: CAMATI, Anna S. e Miranda, Célia A. de (org.). *Shakespeare sob múltiplos olhares*. Curitiba: Ed. Solar do Rosário, 2009.
- HILDY, Franklin. Colocando uma “cinta” ao redor do The Globe. Arqueologia e tamanho do teatro de Shakespeare. In: LIMA, Evelyn F.W. (org.) *Arquitetura, Teatro e Cultura*. Rio de Janeiro: Contracapa, p. 117-135.
- KOTT, Jan. *Shakespeare nosso contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.
- LIMA, Evelyn F. W. Le Groupe Galpão et le spectaculaire: l'exemple de Roméo et Juliette au Shakespeare's Globe Theatre. *Sociétés et représentations* v. 31, Paris, p. Publications de la Sorbonne, 2011, p. 79-86. Também disponível em www.cairn.info/revue-societes-et-representations-2011-1-page-79.htm. DOI, p. 10.3917/sr.031.0079. Acesso 15/05/2016.
- LIMA, Evelyn F. W. Notas sobre a cenografia: dispositivos cênicos espetaculares em espetáculos do século XVII e na contemporaneidade. In *Revista Urdimento* número 20, setembro 2013, pp. 99-107.
- LIMA, Evelyn F. W. Princípios arquiteturais aplicados aos edifícios teatrais em Londres,

Paris e Madri no final do século XVI e ao longo do século XVII. In: LIMA, Evelyn F.W. (org.) *Arquitetura, Teatro e Cultura*. Revisitando espaços, cidades e dramaturgos do século XVII. Rio de Janeiro: Contracapa, 2012, p. 63-83.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PORTO, Marta (org.). *Nós do Morro, 20 anos*. Rio de Janeiro: X Brasil, 2008.

RANCIÈRE, Jacques. O espectador emancipado. Tradução Daniele Avila. In: *Urdimento/ Revista de Estudos em Artes Cênicas/Universidade do Estado de Santa Catarina*. Programa de Pós graduação em Teatro. Volume 1, n. 15, outubro 2010, Florianópolis: UDESC/CEART, p. 110-126.

RYNGAERT, Jean Pierre. O espaço e o tempo. In *Introdução à análise do teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

SANTOS, Marlene Soares dos. O teatro e a pólis: Shakespeare e Londres. In: *Revista Semear*, número 8, 2008. Disponível em:

http://www.letras.pucRio.br/unidades%26nucleos/catedra/revista/8Sem_15.html. Acesso em 20/08/2016.

SANTOS, Marlene Soares dos. O teatro elisabetano. In: *O teatro através da história* volume I. (Org.) Carlinda Fragale Pate Nuñez et alii. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil; Entourage Produções Artísticas, 1994, pp. 69-97.

SHAKESPEARE, William. *Romeu e Julieta*. Tradução Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

SHAKESPEARE, William. *Romeu e Julieta*. Tradução de F. Carlos de Almeida Cunha e Oscar Mendes. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

SILVA, Joana Angélica Lavallé de Mendonça. *Espaços para Shakespeare no percurso de grupos teatrais brasileiros: Nós do Morro, Bando de Teatro Olodum e Galpão*. 2014. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

SILVA, Joana Angélica Lavallé de Mendonça; LIMA, Evelyn Furquim Werneck. O mundo é um palco: uma cenografia-arquitetura nas cidades. In: *O Percevejo Online*, v. 8, n. 1, 2016, pp. 132-148.

SURGERS, Anne. *Scénographie du théâtre occidental*. Paris: Ed. Arman Colin, 2009.