

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
ESCOLA DE BELAS ARTES**

LUIZ RENATO GOMES MOURA

**OS ELEMENTOS VISUAIS DO ESPETÁCULO NO PROCESSO CRIATIVO DO
ATOR**

BELO HORIZONTE

2019

LUIZ RENATO GOMES MOURA

Os elementos visuais do espetáculo no processo criativo do ator

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito para obtenção do título de doutor.

Linha de Pesquisa: Artes da Cena

Orientador: Prof. Dr. Ernani de Castro Maletta

Belo Horizonte

2019

Ficha catalográfica
(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG)

Moura, Luiz Renato Gomes, 1988-
Os elementos visuais do espetáculo no processo criativo do ator
[manuscrito] / Luiz Renato Gomes Moura. – 2019.
183 p. : il.

Orientador: Ernani de Castro Maletta.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais,
Escola de Belas Artes.

1. Representação teatral – Teses. 2. Criação (Literária, artística,
etc.) – Teses. Teses. 3. Atores – Estudo e ensino – Teses. 4.
Cenografia – Teses. I. Maletta, Ernani, 1963- II. Universidade Federal
de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.

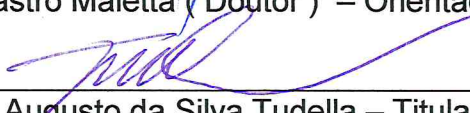
CDD 792.028

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa da tese do aluno **LUIZ RENATO GOMES MOURA** Número de Registro **2015654067**.

Titulo: "Os elementos visuais do espetáculo no processo criativo do ator"



Prof. Ernani de Castro Maletta (Doutor) – Orientador - EBA/UFMG




Prof. Dr. Eduardo Augusto da Silva Tudella – Titular - UFBA



Prof. Dr. José Savio Oliveira Araujo – Titular – UFRN



Profa. Dra. Mariana de Lima e Muniz – Titular – EBA/UFMG



Profa. Dra. Monica Medeiros Ribeiro - Titular - UFMG

Belo Horizonte, 11 de março de 2019.

Para Cecília, Catarina e Bernardo.

AGRADECIMENTOS

Começo, primeiramente, agradecendo à minha família. À minha amada esposa Cecília Raiffer, porque sempre me deu apoio para conquistar meus objetivos. Aos meus filhos Bernardo Ferreira Freitas e Catarina Ferreira Moura, pela compreensão e carinho nas horas mais oportunas. Aos meus pais, Cristiana Gomes Moura e Antônio Faustino Moura. Aos meus Irmãos Rhenan Gomes Moura e Raul Gomes Moura. Agradeço também ao meu sogro, professor Benedito Genésio Ferreira e a minha cunhada Ana Raquel de Araújo Ferreira. À minha sogra Zilma Carvalho de Araújo Ferreira (*in memoriam*). À minha amiga e tia Zilna Carvalho de Araújo. A Daniele da Silva Reis, pelo carinho com os meus filhos.

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais.

Agradeço ao orientador desta tese, professor Ernani de Castro Maletta, que sempre, com suas sábias palavras, soube me proporcionar o entendimento do que significa fazer uma tese.

Agradeço aos colegas da Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG, que nos encontros de sala de aula me possibilitaram interlocuções necessárias para o desenvolvimento desta tese.

Agradeço aos estudantes do Curso de Teatro da UFMG, no qual, no ano de 2015, pude ser professor substituto e ministrar disciplinas importantes que colaboraram para a investigação que originou esta tese. Meus agradecimentos especiais à professora Rita Gusmão, pela atenção que me disponibilizou como coordenadora do curso. Agradeço também a Elza Maria, secretária do Departamento de Fotografia, Teatro e Cinema da Escola de Belas Artes da UFMG.

Agradeço ao Centro de Artes Reitora Maria Violeta Arraes de Alencar Gervaiseau, da Universidade Regional do Cariri, sobretudo ao Curso de Licenciatura em Teatro, lugar onde iniciei minha prática docente na universidade e onde pude desenvolver minhas inquietações em torno da temática desta tese.

Meus agradecimentos a Cia. de Teatro Engenharia Cênica, principalmente a todos os artistas que participaram de suas encenações desde o ano de 2005. Sem a existência da Engenharia Cênica, esta tese não seria possível.

Agradeço ao professor Sávio Araújo da UFRN, com quem iniciei meus percursos na pós-graduação e que foi orientador do meu mestrado, possibilitando-me encontros com referências que permeiam a discussão apresentada nesta tese.

Meus agradecimentos à professora Antônia Pereira Bezerra, da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia, por ter me iniciado na pesquisa, ainda na graduação, através do PIBIC.

Meus agradecimentos ao professor Eduardo Tudella, que na minha graduação me possibilitou orientações fundamentais que hoje estão impregnadas nesta tese, e também por ter feito parte da minha banca de qualificação e de defesa.

Meus agradecimentos à professora Mariana Lima Muniz, pela disponibilidade de colaborar com esta tese, pelos ensinamentos nas disciplinas que cursei com ela como professora no PPGArtes da EBA/UFMG e por, também, ter feito parte da minha banca de qualificação e de defesa de tese.

Agradeço a Daniel Glaydson Ribeiro por ter colaborado na revisão final das traduções presentes na tese.

Agradeço a Thalyta Alencar pela disponibilidade de contribuir para a formatação das normas da ABNT, bem como com a formatação do trabalho.

Meus agradecimentos aos demais professores da graduação, que colaboraram para o que sou hoje: Iami Rebouças, Meran Vargens, Luiz Marfuz, Cecília Raiffer, Hebe Alves, Paulo Cunha, Ângela Reis, Jacyan Castilho, Renata Cardoso, Érico José, Lilih Cury.

Agradeço aos amigos que foram, ao longo do percurso de escrita desta tese, colaborando com referências que se tornaram importantes para o desenvolvimento da pesquisa: Jerônimo Vieira, Domingo Sávio, Odette Teixeira, Rodrigo Frota, Jamal Corleone, Edceu Barboza, José Filho.

Por fim, agradeço a todos os que colaboraram para minha formação.

RESUMO

O objeto desta pesquisa é a problematização das relações possíveis entre o processo criativo do ator e os elementos visuais do espetáculo. As reflexões são fruto da percepção e experiência do pesquisador, como ator na Cia. de Teatro Engenharia Cênica. As investigações conceituais que constituíram a pesquisa estão baseadas em referenciais teóricos que discutem a cena, o trabalho de ator e os elementos visuais do espetáculo, especialmente a iluminação cênica, cenografia, figurino e maquiagem. Com base nesse estudo, foram criados princípios e estratégias que podem propiciar diálogos entre os elementos visuais e o ator na gênese da criação da cena. Com esta tese, o autor pretende contribuir para ampliação dos estudos sobre os elementos visuais do espetáculo, em especial as relações que podem ser estabelecidas para o aprofundamento das pesquisas sobre o processo criativo de ator.

Palavras-chave: Elementos Visuais do Espetáculo. Processo Criativo de Ator. Artista multiperceptivo. Atuação Polifônica.

ABSTRACT

The object of this research is the problematization of the possible relations among the creative process of the actor and the visual elements of the spectacle. The reflections are the result of the perception and experience of the researcher, as an actor in the Cia. de Teatro Engenharia Cênica. The conceptual investigations that constituted the research are based on theoretical references that discuss the scene, the work of actor and the visual elements of the spectacle, especially the light design, scenography, costumes and makeup. Based on this study, principles and strategies have been created that can provide dialogues between the visual elements and the actor, in the genesis of creating the scene. With this thesis, the author intends to contribute to broadening the studies on the visual elements of the spectacle, especially the relations that can be established for the deepening of the researches on the creative process of actor.

Keywords: Visual Elements of the Spectacle. Creative Process of Actor. Multiperceptive artist. Polyphonic Acting.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Espetáculo Irremediável.....	32
Figura 2 – Espetáculo Irremediável.....	32
Figura 3 – Espetáculo Doralinas e Marias.....	35
Figura 4 – Espetáculo Doralinas e Marias.....	36
Figura 5 – Espetáculo O Menino Fotógrafo	38
Figura 6 – Espetáculo O Menino Fotógrafo	38
Figura 7 – Espetáculo O Menino Fotógrafo	39
Figura 8 – Espetáculo O Menino Fotógrafo	39
Figura 9 – Espetáculo O Evanescete Caminho.....	41
Figura 10 – Espetáculo O Evanescete Caminho.....	42
Figura 11 – Espetáculo O Evanescete Caminho.....	43
Figura 12 – Espetáculo O Inspetor Geral	45
Figura 13 – Espetáculo O Inspetor Geral	45
Figura 14 – Espetáculo O Inspetor Geral	46
Figura 15 – Espetáculo O Inspetor Geral	46
Figura 16 – Espetáculo O Inspetor Geral	47
Figura 17 – Cena dos comerciantes tentando subornar o falso inspetor	109
Figura 18 – Eu com o personagem Óssip, o ajudante do falso inspetor	109
Figura 19 – Óssip e o seu patrão, o falso inspetor.....	110
Figura 20 – O falso inspetor subornando o governador	110
Figura 21 – O ator Renato Érickles atuando como a filha do Governador	111
Figura 22 - O falso inspetor assediando a esposa do governador	111
Figura 23 – Cena pacto entre o juiz da cidade e o governador para enganar o inspetor.....	112
Figura 24 – Estudo do espaço cênico a partir da perspectiva do Teatro-Laboratório	120
Figura 25 – Estudo do espaço cênico a partir da perspectiva do Teatro-Laboratório	121
Figura 26 – Estudo do espaço cênico da encenação Kordian do Teatro-Laboratório	122
 Quadro 1 – Os elementos visuais do espetáculo no processo criativo do ator: princípios e estratégias	 164

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
2 A CIA. DE TEATRO ENGENHARIA CÊNICA: A GÊNESE DE UMA POÉTICA...21	
2.1 A ENGENHARIA DA CENA.....	48
2.2 CORPO-CENA: O ATOR COMO GERADOR DA VISUALIDADE.....	58
3 O ATOR COMO GERADOR DOS ELEMENTOS VISUAIS NO PROCESSO CRIATIVO DA CENA.....	72
3.1 A ILUMINAÇÃO CÊNICA NO PROCESSO CRIATIVO DO ATOR.....	79
3.1.1 <i>A luminescência do ator no processo criativo da cena</i>	86
3.2 A CENOGRAFIA NO PROCESSO CRIATIVO DO ATOR.....	89
3.3 O FIGURINO NO PROCESSO CRIATIVO DO ATOR	94
3.4 A MAQUIAGEM NO PROCESSO CRIATIVO DO ATOR	100
4 OS ELEMENTOS VISUAIS DO ESPETÁCULO NO PROCESSO CRIATIVO DO ATOR: PRINCÍPIOS E ESTRATÉGIAS	106
4.1 O ESTUDO DO ESPAÇO CÊNICO E DAS LINHAS DE FORÇA NA COMPOSIÇÃO DA CENA.....	114
4.2 PERCEPÇÃO DA TRANSIÇÃO ENTRE O TEMPO REAL E DRAMÁTICO E DA CENOGRAFIA COMO UM ENVOLVIMENTO	129
4.3 INCORPORAÇÃO DA ILUMINAÇÃO CÊNICA DESDE O INÍCIO DO PROCESSO CRIATIVO	136
4.4 FIGURINO E MAQUIAGEM COMO DETERMINANTES DA INSTALAÇÃO CONCEITUAL DO CORPO.....	142
4.5 IMPROVISAÇÃO COMO PROPULSORA DOS ELEMENTOS VISUAIS E DE ATMOSFERAS	147
4.6 CONSIDERAÇÃO DA VOZ <i>ATMOSFÉRICA</i> COMO ELEMENTO VISUAL....	152
5 CONCLUSÃO	161
ANEXO A – Programas dos espetáculos com ficha técnica da Companhia de Teatro Engenharia Cênica	177
ANEXO B – Logomarcas da Companhia de Teatro Engenharia Cênica e do Grupo de Pesquisa Laboratório de Criação e Recepção Cênicas - Lacrirce... 182	

1 INTRODUÇÃO

A arte é concebida como um fazer, ora como um conhecer, ora como um exprimir. (PAREYSON, 2001, p. 21).

A presente tese se concentra na identificação de como os elementos visuais do espetáculo integram o processo criativo do ator. A pesquisa aqui registrada tem como base minhas experiências como ator que sempre perscrutou a criação da visualidade¹. Quando os ensaios de um espetáculo teatral são iniciados na sala de ensaio, o ator é o elemento visual que, por meio do seu corpo, materializa a cena. É ele que dá substancialidade para o processo criativo. Considero que a “cena é uma arte compósita” (TUDELLA, 2017, p. 59) articulada por diversos “discursos” (MALETTA, 2016, p. 58)². Dentre eles, escolhi, como foco de investigação para a pesquisa, os elementos visuais do espetáculo, que atuam diretamente na construção da visualidade, quais sejam: a cenografia³, a iluminação cênica,⁴ o figurino, a maquiagem e, em especial, o próprio ator, que se apropria destes e lhes dá múltiplos

¹ O conceito de *visualidade* – distinto de *visibilidade* – é fundamental para a tese aqui apresentada e será mais profundamente discutido, no capítulo 1 deste trabalho. Até lá, para favorecer a compreensão do que será exposto no sentido que nos interessa, apresento a distinção entre esses conceitos, proposta pelo professor Eduardo Tudella em seu livro *A luz na gênese do espetáculo*: “O termo *visibilidade* será aqui aplicado para referência esquemática à sensibilização do aparelho óptico humano, como resultado da incidência de luz sobre um objeto. Ou seja, quando um autor descreve ou sugere na sua peça uma fonte de luz, ele está incluindo – mesmo que intuitivamente – aspectos técnicos relacionados ao aparato e estabelecendo graus de visibilidade, numa relação direta com a capacidade humana de ver. Tais aspectos técnicos têm função ativa na compreensão da qualidade visual proposta pela dramaturgia. Essa qualidade visual incorpora também aspectos estéticos e poéticos que, presentes já na dramaturgia e interagindo com a visibilidade, promovem a *visualidade*” (TUDELLA, 2017, p. 42). Eduardo Augusto da Silva Tudella, atualmente no Brasil, é uma importante referência sobre *visualidade*, porque propõe um aprofundamento desse conceito na práxis cênica. Tudella foi o meu professor de iluminação no Bacharelado em Interpretação Teatral na UFBA, e sempre foi uma referência fundamental na minha formação.

² Ernani de Castro Maletta é um artista reconhecido pela pesquisa sobre a atuação polifônica. É ator, encenador, cantor, diretor musical e professor do Curso de Graduação em Teatro e da Pós-Graduação em Artes da EBA/UFMG. É o orientador desta tese.

³ Este conceito é compreendido nesta tese como o resultado da orquestração entre os elementos visuais do espetáculo na criação de um ambiente sensorial e visual da atuação. Dessa forma, aproprio-me da definição do cenógrafo José Serroni em seu livro *Cenografia Brasileira: notas de um cenógrafo*, no qual diz que: “Cenografia é a dramatização do espaço, sempre complementada pela atuação” (2013, p. 25). Portanto, diferencia-se do conceito *cenário*, que nesta tese, se refere objetivamente aos objetos cênicos dispostos em cena.

⁴ Nesta tese, em vez do termo *luz* – muitas vezes relacionado ao fenômeno físico em si –, utilizo o conceito *iluminação cênica*, porque estou considerando que há um processo criativo que sedimenta a concepção da *luz para a cena*, somando-se as características técnicas e criativas desse elemento. Portanto, o termo *iluminação cênica* se refere à dramaturgia da luz, elaborada nos seus mínimos detalhes e orquestrada pelo sentido da cena.

novos sentidos.⁵ Acredito que, ao criar, o ator propicia, por meio do movimento do seu corpo, elementos essenciais para o estabelecimento da visualidade de uma cena.

Esta tese é o registro de uma pesquisa que tem como base as experiências que desempenhei ao longo dos catorze anos na Cia. de Teatro Engenharia Cênica, do Estado do Ceará. Nesse período, exerci as funções de ator, iluminador e encenador, conhecimentos que me fizeram perceber a importância da visualidade na criação do ator. Muitas vezes os elementos visuais são trazidos tardiamente para a sala de ensaio, e o ator não pode ter um contato direto e criativo com os mesmos. Quase nunca tem a possibilidade de se relacionar com o cenário dispondo de tempo suficiente para criar a partir das relações que podem ser estabelecidas com os objetos cênicos. Da mesma forma, isso se dá com a iluminação, pois o ator só entende que está visível perante o público, deixando de compreender a força que a consciência da dramaturgia da luz pode trazer para sua cena; com o figurino, que muitas vezes fica pronto no dia da estreia, de modo que o corpo tende a estranhar aquela peça de roupa; bem como com a maquiagem, na medida em que o ator se sente outro, diferente daquele que construiu na sala de ensaio, isto é, sente-se, repentinamente, mascarado. A função básica dos elementos visuais é interagir diretamente com o corpo do ator na cena, por isso compreendo que não faz sentido que sejam trazidos tardiamente para o diálogo com o ator. A partir dessa reflexão, desenvolvi esta tese baseado nas premissas que pude identificar na poética de criação da Cia. de Teatro Engenharia Cênica. O meu objetivo é, por meio dessa base, compartilhar princípios e estratégias que possam colaborar com o diálogo entre o ator e os elementos visuais do espetáculo.

A respeito do termo *poética*, o argentino Jorge Dubatti, crítico e professor de teatro, em seu livro *Introducción a los estudios teatrales* apresenta-nos o seguinte:

Em outras palavras, denomina-se Poética teatral o estudo do acontecimento teatral a partir do exame da complexidade ontológica da *poíesis* teatral em sua dimensão produtiva, receptiva e da zona de experiência que esta funda na pragmática do convívio e da expectativa/recepção. [...] A Poética se preocupa por estudar a poética como uma entidade complexa, por isto a considera simultânea e integradamente: • O trabalho humano de produção da *poíesis*: os processos, técnicas, diretrizes conceituais e materiais que

⁵ É evidente que, de forma ampliada, o som, o movimento e a palavra poderiam também ser considerados nesta tese, porém optamos pelo recorte que, neste momento, nos interessa e que se entende como coerente com a formação e prática artística e acadêmica do pesquisador em questão.

constituem o trabalho de produção do ente poético no acontecimento teatral, na tríplice dimensão da *poíesis* produtiva, a *poíesis* da expectação ou recepção e a *poíesis* convival; assim como os processos, técnicas, diretrizes conceituais e materiais da produção do ente poético no antes/depois do acontecimento teatral. • A *poíesis* ou ente poético como produto, efêmero, no acontecimento, especialmente seu aspecto estrutural, em sua dimensão imanente ou vinculada a instâncias externas. • A concepção do teatro que modaliza tanto o trabalho como o produto (DUBATTI, 2011, p. 60, tradução do autor)⁶.

Essa conceituação nos leva à compreensão que, a partir do estudo da Poética, é possível a análise, a investigação, a problematização dos atos do fazer e das experiências do compartilhamento no Teatro, e possibilita caminhos para o desenvolvimento da argumentação registrada nesta tese, fruto de uma percepção desenvolvida como ator na Cia. de Teatro Engenharia Cênica, sobretudo no que diz respeito às minhas experiências desenvolvidas nas vivências dos processos criativos nas salas de ensaio. A ideia de Dubatti, de não haver uma única poética, mas sim múltiplas, e que cada uma se articula como um sistema rigoroso que possibilita o desenvolvimento de pesquisas é, nesta tese, um ponto de partida, principalmente porque compreende o voltar-se para *poíesis* como um decifrar de princípios e premissas:

Toda formulação de uma poética (com minúscula) é, na verdade, uma aproximação ao secreto hieróglifo da *poíesis* (...), cuja razão de existência não se esgota em sua possível capacidade comunicativa, geradora de sentidos ou simbologias: a *poíesis* não existe para produzir sentido, apenas existe, sem porquê nem para quê. Sua razão de existência está em seu oferecer-se como ampliação, complemento ontológico deste mundo. Pode-se encontrar um exemplo na dança contemporânea, em suas formas mais abstratas: que significa? Que representa? Que “quer” dizer, que diz? São perguntas impertinentes. Apenas se oferece em sua entidade ontológica, em seu estado de existência e, simplesmente, acontece. A possível dimensão utilitária da *poíesis* não a abarca totalmente como ente. A poética é uma análise descritivo-interpretativa mais ou menos lúcida e precisa, mais ou menos falível, questionável e superável. A poética não é o ente poético em si, mas o conjunto sistemático, rigoroso e sustentável de observações que se podem predicar, de diferentes ângulos, sobre a entidade, organização e características do ente poético. As poéticas são desenhos e

⁶ Do original: “Dicho en otras palabras, se denomina Poética teatral al estudio del acontecimiento teatral a partir del examen de la complejidad ontológica de la *poíesis* teatral en su dimensión productiva, receptiva y de la zona de experiencia que ésta funda en la pragmática del convivio y la expectación. (...) La Poética se preocupa por estudiar a la poética como una entidad compleja, por lo que la considera simultánea e integradamente: • El trabajo humano de producción de la *poíesis*: los procesos, técnicas, directrices conceptuales y materiales que constituyen el trabajo de producción del ente poético en el acontecimiento teatral, en la triple dimensión de la *poíesis* productiva, la *poíesis* expectatorial o receptiva y la *poíesis* convival; así como los procesos, técnicas, directrices conceptuales y materiales de producción del ente poético en el antes/después del acontecimiento teatral. • La *poíesis* o ente poético como producto, efímero, en el acontecimiento, en especial su aspecto estructural, en su dimensión imanente o vinculada a instancias externas. • La concepción de teatro que modaliza tanto el trabajo como el producto.”

aproximações históricas. Não há, por conseguinte, uma só e única poética enunciável de cada obra ou ente poético, mas múltiplas⁷ (DUBATTI, 2011, p. 62, tradução do autor).

Influenciado pela ideia de que uma *poíesis* oferece caminhos para a construção do conhecimento, pude observar ao longo desses catorze anos – como ator, iluminador cênico e encenador na Cia. de Teatro Engenharia Cênica – a construção da cena, e entendê-la como uma complexa composição que depende de diversos fatores e que não se resume apenas àquilo que o ator cria com o seu corpo. O pensamento do ator como acesso para todos os demais elementos que compõem a cena fundamenta minha pesquisa na sala de ensaio. Compreendi que o ator, ao se movimentar, conduzido por um desejo, instaura os princípios para a construção da personagem. A atuação⁸, para existir, precisa de um todo que envolva as características físicas, espaciais, dramatúrgicas de uma situação. Por isso, compreendo o personagem como uma “síntese mais ou menos harmoniosa de várias formações discursivas” (PAVIS, 2008, p. 288).

Todo o aprendizado e experiência que venho adquirindo na Cia. de Teatro Engenharia Cênica são resultados dos processos criativos que participei. Nesse aspecto, encontro diálogo no pensamento do pesquisador colombiano Santiago García, quando diz:

⁷ Do original: “Toda formulación de una poética (con minúscula) es, en realidad, una aproximación al secreto jeroglífico de la *poíesis* (...), cuya razón de existencia no se agota en su posible capacidad comunicativa, generadora de sentidos o simbolizadora: la *poíesis* no existe para producir sentido, sólo existe, sin por qué ni para qué. Su razón de existencia está en su ofrecerse como ampliación, complemento ontológico de este mundo. Un ejemplo puede hallarse en la danza contemporánea, en sus formas más abstractas: ¿qué significa, qué representa, qué “quiere” decir, qué dice?, son preguntas impertinentes. Sólo se ofrece en su entidad ontológica, en su estado de existencia y, simplemente, acontece. La posible dimensión utilitaria de la *poíesis* no la abarca totalmente como ente. La poética es un análisis descriptivo-interpretativo más o menos lúcido y preciso, más o menos falible, cuestionable y superable. La poética no es el ente poético en sí, sino el conjunto sistemático, riguroso y sustentable de observaciones que pueden predicarse, desde diferentes ángulos, sobre la entidad, organización y características del ente poético. Las poéticas son diseños y aproximaciones históricas. No hay, en consecuencia, una sola y única poética enunciable de cada obra u ente poético, sino múltiples.”

⁸ Este conceito será compreendido nesta tese como o trabalho que o ator desempenha, porém, de forma ampliada, e em diálogo com a perspectiva que a atuação é o resultado de um conjunto, conforme explica Constantini: “Suponhamos que um ator, numa produção cuidadosamente preparada, (...) afaste-se tanto da verdadeira representação de seu papel, que passe a atuar de forma rotineira e inteiramente mecânica. Terá ele o direito de fazê-lo? (...) Ele não participou sozinho da produção da peça, nem é o único responsável pelo trabalho realizado na mesma. Num empreendimento desse tipo, cada um trabalha por todos, e todos por um. Deve haver um sentimento de responsabilidade recíproco. (...) A despeito de minha grande admiração pelos extraordinários talentos individuais, não aceito nenhuma forma de estrelismo; o esforço criador em comum está na raiz da arte que praticamos. É uma atividade que requer uma atuação em conjunto” (STANISLAVSKI, 1997, p. 33).

Todos sabemos, por experiência própria, que existem certas habilidades ou técnicas que só podem ser aprendidas na prática e que, para adquiri-las, de nada valeria estudar um tratado teórico sobre elas. Foi isso que aconteceu quando aprendemos a andar de bicicleta ou a nadar. Não adiantaria nada para o futuro nadador conhecer qualquer tratado sobre a mecânica complicadíssima que é acionada para manter o corpo flutuando, a técnica é aprendida lançando-se n'água. É claro que você precisa da ajuda “teórica” de um guia ou um colaborador. A teoria do método aparece mais tarde, quando já se adquiriram os conhecimentos básicos da habilidade, quando já se sabe nadar, andar de bicicleta ou caminhar (GARCÍA, 2010, p. 19, tradução do autor)⁹.

Por meio da minha atuação como artista da cena nos processos criativos, fui aprendendo, enquanto ator, a dialogar com os elementos visuais do espetáculo. Hoje, consigo olhar para essas experiências e perceber que construí princípios e estratégias que quero compartilhar, para que outros atores também possam compreender que o nosso trabalho é fundamental para a conexão e o diálogo entre todos os elementos visuais ainda na sala de ensaio.

Não possuo uma técnica de como essas relações podem se concretizar, e tampouco é o meu objetivo, com o registro desta tese, deixar um método que permita um passo a passo para o ator dialogar com o processo criativo dos elementos visuais. Observo que está no princípio da criação do ator o estabelecimento dos caminhos para que a cena seja composta. Dessa forma, resolvi investigar a cena enquanto ator, para entender as relações possíveis na criação da visualidade e registrar seus resultados.

Busco defender, por meio do registro de minhas experiências nesta tese, a compreensão de que eu, artista nordestino do interior do Estado do Ceará, tenho como gerar princípios e estratégias a partir do trabalho que desenvolvo na Cia. de Teatro Engenharia Cênica, pois, de acordo com Santiago García, o teatro não é uma arte em busca de leis. A respeito disso, ele diz:

Encontrar certas regras, certas teorias, é difícil, porque o teatro é uma arte e como arte rejeita as leis, os padrões mais ou menos científicos; não é uma ciência em busca de leis, mas uma arte em busca de obras, seu caráter é prático; no teatro se fazem obras teatrais, não teorias, mas, por outro lado, necessitamos da teoria, e não queremos que a teoria venha apenas de fora, que vivamos alimentados pelas teorias que são produzidas na Europa ou

⁹ Do original: “Todos sabemos, por experiencia propia, que hay determinadas habilidade o técnicas que solo pueden ser aprendidas en la práctica y que, para adquirirlas, de na valdría estudiar un tratado teórico sobre ellas. Es lo que nos ha sucedido para aprender a montar en bicicleta o a nadar. No le serviría de nada al futuro nadador, conocer cualquier tratado sobre la complicadísima mecánica que se pone en juego para mantener a flote el cuerpo, la técnica se aprende arrojándose al agua, claro que se necesita habitualmente la ayuda <<teoría>> de una guía o de un colaborador. La teoría del método aparece posteriormente, cuando ya se han adquirido los conocimientos básicos de la habilidad, cuando se sabe nadar, montar en bicicleta o caminar.”

nos Estados Unidos, ou nas grandes metrópoles, na URSS, na Polônia... Toda essa avalanche teórica que inundou a América Latina, por um lado, tem sido muito saudável, muito boa, nós a acolhemos de braços abertos, mas também precisamos criar nossas próprias teorias, temos e tenhamos em conta (não resta dúvidas) as grandes teorias, os "grandes paradigmas" do teatro europeu e oriental (GARCÍA, 2010, p. 48, tradução do autor)¹⁰.

Compartilho do pensamento que o referido autor defende. Penso que nossos processos criativos desenvolvidos na realidade brasileira, e no meu caso, de acordo com o contexto do nordeste e do interior do Ceará, permitem-me tecer teorias e práticas que são influenciadas por diversas referências, porém, há especificidades que identifico e considero importante valorizá-las e compartilhá-las.

A partir do exposto, resolvi partir de duas perguntas para o desenvolvimento desta tese:

- Para além da minha experiência na Cia. De Teatro Engenharia Cênica, como poderia argumentar que os elementos visuais do espetáculo compõem o processo criativo do ator?
- Quais os princípios e estratégias que podem ser interpretados nas práticas da Cia. de Teatro Engenharia Cênica que possam permitir a percepção e experimentação dos elementos visuais do espetáculo no processo criativo do ator?

Os objetivos a serem alcançados com esta tese, e que delinearam a organização da sua escrita, possibilitaram a divisão da leitura em duas etapas, configuradas da seguinte forma:

- Primeira etapa: Apresentar uma argumentação, a partir da minha experiência artística e baseada em pesquisa bibliográfica, que permita afirmar que os elementos visuais do espetáculo deveriam ser compreendidos no processo criativo do ator.

¹⁰ Do original: "Encontrar ciertas reglas, ciertas teorías, es difícil, porque el teatro es un arte y como arte rechaza las leyes, las normas más o menos de carácter científico; no es una ciencia en busca de leyes, sino es un arte en busca de obras, su carácter es práctico; en el teatro se hacen obras de teatro, no teorías, pero, por otra parte, necesitamos la teoría, y no queremos que la teoría nos llegue solamente de fuera, que vivamos alimentados de las teorías que se producen en Europa o en los Estados Unidos, o en las grandes metrópolis, la URSS, Polonia... Toda esa avalancha teórica que nos ha inundado en América Latina, por un lado ha sido muy sana, muy buena, la recibimos con los brazos abiertos, pero también necesitamos crear nuestras propias teorías, tenemos y tengamos en cuenta (no hay lugar a dudas) a las grandes teorías, a las <<grandes carretas>> del teatro europeo y oriental."

- Segunda etapa: Identificar princípios e estratégias metodológicas como possíveis percursos para que o ator considere os elementos visuais do espetáculo no seu processo criativo, observando como essa interação, desde a gênese da criação na sala de ensaio, possibilita um diálogo que corrobora para o sentido da cena.

Cabe destacar que, para o estabelecimento desses objetivos, inicialmente se faz necessário pensar o ator como “*multipercetivo*” (MALETTA, 2016, p. 24) no processo criativo da visualidade da cena. Esse conceito, bem como a ideia de atuação polifônica – que serão mais detidamente discutidos no primeiro capítulo, seção 2 desta tese –, encontra-se no livro *Atuação Polifônica: princípios e práticas*, publicado em 2016 pelo professor Ernani Maletta, referência fundamental para a configuração desta tese. O livro é um desdobramento de sua tese de doutorado, intitulada *A Formação do ator para uma atuação polifônica: princípios e práticas*.

Em se tratando dos objetivos elencados para o desenvolvimento da pesquisa, busquei como respostas, na primeira etapa da tese, elaborar uma argumentação que ressaltasse a importância do ator dialogar com os elementos visuais do espetáculo ainda no processo criativo da cena, para entendê-los como instâncias discursivas que têm papel efetivo na construção de uma compreensão da personagem conectada a um espaço cênico, a um figurino que conceitua seu corpo, e a uma iluminação que a torna visível, mas também visual¹¹. Com base nessa resposta, na segunda etapa proponho uma exposição de princípios e estratégias que ajudam na compreensão dessa relação entre ator e visualidade. A minha intenção é buscar estratégias que apresentem ao leitor, como o ator, com o seu processo criativo, desenvolve os princípios que articulam a visualidade. Finalmente, almejo identificar os princípios presentes no trabalho do ator que evidenciam a necessidade do diálogo com os elementos visuais do espetáculo.

Dessa forma, além da Introdução, esta tese está composta por três capítulos. No primeiro capítulo, apresento a Cia. de Teatro Engenharia Cênica, com intuito de propiciar ao leitor, por meio dos espetáculos, uma noção de como a Engenharia Cênica vem, ao longo dos anos, construindo uma poética de criação. Assim, os

¹¹ Vale reiterar o que foi dito na nota 1 desta Introdução: quando me refiro à palavra visível, apenas quero dizer que o ator pode ser enxergado porque há uma luz para isso. Quando uso a palavra visual, proponho que há, para além da visibilidade, uma dramaturgia da iluminação; há, portanto, uma concepção de sentido no ato de tornar visível o ator.

seguintes espetáculos se tornam o ponto de partida para apresentar a base que fundamenta toda a escrita desenvolvida ao longo dos capítulos: *Irremediável*, do ano 2007; *Doralinas e Marias*, do ano 2009; *O Menino Fotógrafo*, do ano 2011; *O Evanescente Caminho*, do ano 2013; e *O Inspetor Geral*, do ano 2018. O estudo será conduzido por meio de relatos dos processos criativos e de uma exposição de fotografias. O objetivo principal desse capítulo é fundamentar artisticamente a pesquisa aqui registrada, além de preservar a memória de uma Cia. que vem desenvolvendo processos formativos/criativos para os partícipes da criação na sala de ensaio.

Dois dos espetáculos listados acima (*O Evanescente Caminho* e *O Inspetor Geral*) foram desenvolvidas no âmbito do Grupo de Pesquisa Laboratório de Criação e Recepção Cênica – LaCricCe, do Curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Regional do Cariri – URCA. O LaCricCe foi criado pelos dois gestores da Cia. de Teatro Engenharia Cênica, Cecília Raiffer e eu, uma vez que somos professores efetivos do curso e encontramos, através do Grupo de Pesquisa, a possibilidade para difundir na universidade as premissas defendidas na presente tese. Apresento, assim, a poética da Cia. de Teatro Engenharia Cênica e sua reverberação na formação de professores-artistas-pesquisadores na região do Cariri cearense. Como sujeito da própria pesquisa, estabeleci como desafio transformar a poética da Cia. em discurso. Por isso, apresento na primeira etapa desta tese a fundamentação artística para o desenvolvimento da investigação das relações entre o processo criativo do ator e a visualidade na criação de um espetáculo teatral.

Ainda no primeiro capítulo, no item 2.1, intitulado *A Engenharia da Cena*, proponho uma reflexão sobre o conceito de cena, na perspectiva de estabelecimento de uma argumentação que possa analisar como a cena é, em sua efetiva ação, uma complexa articulação de diversas instâncias discursivas. A compreensão abordada será norteadada pela noção de que o ator é o gerador da cena, que no seu menor gesto a cena se estabelece de forma total, de modo que é possível perceber os caminhos iniciais para a criação da visualidade.

Para finalizar o segundo capítulo, amplio a discussão no item 2.2, intitulado *Corpo-Cena: a visualidade no processo criativo do ator*, onde, a partir da leitura de alguns autores, proponho uma compreensão do corpo do ator como lugar de materialidade da cena, ou seja, o seu menor gesto de criação é a própria manifestação da cena. Em diálogo com o subcapítulo anterior, principalmente

partindo da ideia que a cena, em sua inteireza, é uma composição feita por meio de instâncias discursivas, proponho que o corpo criador do ator é o gerador de todo esse processo, já que é no seu corpo que a cena pode se estabelecer para ser criada e apreciada. Para a construção desse entendimento do corpo-cena, me aproprio de escritos de autores brasileiros como Sônia Machado de Azevedo, Christine Greiner, Jacó Guinsburg, Ernani Maletta, Roberto Gill Camargo, Eduardo Tudella, bem como de outras nacionalidades, como Santiago García, Adolphe Appia, Edward Gordon Craig, Constantini Stanislavski, Antonin Artaud, Jean Jac'ques Roubine, Patrice Pavis, Jean Pierre-Sarrazac e Pamela Howard.

Com base nas leituras sobre os elementos visuais, estruturei uma base para propor no segundo capítulo, intitulado *O Ator Como Gerador dos Elementos Visuais da Cena*, uma atenção específica ao próprio ator como um elemento visual. A partir desse ponto, passo a focar no objetivo central da tese, isto é, apresentar uma argumentação de como os elementos visuais estão no processo criativo do ator e de como ele pode e deve interagir com a iluminação, a cenografia, o figurino e a maquiagem nesse momento. Evidenciarei os aspectos que fundamentam a compreensão de que o cenógrafo, assim como o iluminador ou maquiador e figurinista, materializa o que o ator elabora com o seu corpo em cena. Estabelecerei a construção de apontamentos sobre o conceito de visualidade – a partir do livro de Eduardo Tudella, intitulado *A luz na gênese do espetáculo* –, buscando dialogar como o mesmo está relacionado ao processo criativo do ator. A partir da premissa de que o ator, com o seu trabalho, apropria-se dos diversos discursos que compõem uma cena teatral, proponho reflexões específicas sobre a sua relação com os elementos visuais do espetáculo.

Adotei como metodologia para a escrita de todo o segundo capítulo a interpretação crítica dos processos criativos das encenações desenvolvidas pela Cia. de Teatro Engenharia Cênica. Essa interpretação serviu para que eu pudesse ter fundamentações artísticas para a escrita do capítulo. Busquei nos registros, peças dramáticas, projetos de iluminação, de cenografia, de figurino, maquiagem, fotografias, filmagens, cadernos de bordo etc. registros que pudessem me fornecer princípios sobre a relação entre os elementos visuais do espetáculo e o processo criativo do ator.

A partir dessa escolha e dos dados coletados, propus subcapítulos para focar nas especificidades da relação do ator com os elementos visuais do espetáculo:

- a) no subcapítulo 3.1, analiso a iluminação cênica no processo criativo do ator, apontando estratégias e reflexões de como a sua investigação na construção da cena tem um papel fundamental para a criação da luz cênica;
- b) no item 3.1.1, amplio a discussão sobre o papel do ator na criação da iluminação cênica a partir do conceito de luminescência, dos estudos da estrutura da matéria, da química; proponho que a iluminação cênica, no processo criativo, é resultado da luminescência do ator;
- c) no subcapítulo 3.2, busquei como ponto de partida, referenciais teóricos que pudessem colaborar para uma perspectiva do entendimento do papel da cenografia no trabalho do ator e vice-versa;
- d) no subcapítulo 3.3, discorro sobre o figurino e a maquiagem no processo criativo do ator, apontando relações de diálogos que são pertinentes para a apropriação, por parte do ator, do figurino e da maquiagem, além de evidenciar o quanto esses elementos são instrumentos que potencializam a sua criação.

Com o segundo capítulo, seção 3 desta tese, concluo a primeira etapa proposta, norteadada pelo objetivo de oferecer uma argumentação de como os elementos visuais do espetáculo estão no processo criativo do ator.

No terceiro capítulo, seção 4 desta tese, inicio a escrita da segunda etapa, onde elenco estratégias que podem aproximar os elementos visuais do espetáculo ao processo criativo do ator. Como metodologia para a escrita, identifiquei princípios que desenvolvi para o meu processo criativo como ator na Cia. de Teatro Engenharia Cênica, produzidos ao longo da minha trajetória enquanto professor.¹² Esses princípios e estratégias são resultados de minha práxis artística e docente, sobretudo de processos criativos, nos quais, além de ator, também fui iluminador cênico. O terceiro capítulo se divide em seis subcapítulos, cujos focos são as relações entre os seguintes fatores e o processo criativo do ator: o estudo do espaço cênico e das linhas de força na composição da cena; a percepção da transição entre tempo real e dramático e da cenografia como um envolvimento; a incorporação da

¹² Do ano de 2011 a 2014, fui professor substituto do Curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Regional do Cariri – URCA, situado na Região do Cariri, na cidade de Juazeiro do Norte, interior do estado do Ceará, onde sou atualmente professor efetivo desde 2016. Sempre ministrei disciplinas relacionadas à interpretação teatral, elementos visuais do espetáculo e encenação teatral. No ano de 2015, tive o privilégio de exercer a função de professor substituto no Curso de Graduação em Teatro da UFMG, ministrando disciplinas de iluminação cênica, direção teatral e produção, para as modalidades Licenciatura e Bacharelado.

iluminação cênica desde o processo criativo; o figurino e maquiagem como determinantes da instalação conceitual do corpo; a improvisação como propulsora dos elementos visuais e de atmosferas; a consideração da Voz Atmosférica como elemento visual.

A escrita de cada subcapítulo listado acima foi construída na perspectiva de poder compartilhar estratégias que permitam que o ator compreenda a visualidade na sua criação. Descrevo princípios sem especificar regras ou um passo a passo. Meu objetivo é, através de argumentações, oferecer a possibilidade de cada ator poder criar sua própria metodologia de diálogo com a visualidade.

Com o objetivo de compartilhar de forma mais sucinta os resultados, proponho, nas considerações finais desta tese, um quadro que reúne separadamente os princípios e estratégias que podem servir de caminho para que o ator perceba no seu processo de criação a ação dramática dos elementos visuais na cena.

Espero poder contribuir com esta tese para os avanços das pesquisas sobre os conceitos: atuação polifônica, artista multiperceptivo, elementos visuais do espetáculo e visualidade.

2 A CIA. DE TEATRO ENGENHARIA CÊNICA: A GÊNESE DE UMA POÉTICA

A partir do meu olhar como ator nas coxias e salas de ensaio dos processos de criação da Cia. de Teatro Engenharia Cênica, construirei, a seguir, uma perspectiva de registro da história que a Cia. vem sedimentando ao longo dos anos. No ano de 2007, a diretora e dramaturga Cecília Raiffer¹³ passa a residir na cidade de Sobral¹⁴, região norte do Estado do Ceará, após sua formação em Direção Teatral na Universidade Federal da Bahia. A referida artista da cena desenvolveu um processo criativo na Pró-Reitoria de Cultura da Universidade Estadual do Vale do Acaraú – UEVA¹⁵, no projeto de extensão intitulado *Quarta Plural*. Cecília conhecia alguns artistas da cidade, isso porque, quando criança, já havia morado ali e participado de produções teatrais no circuito escolar, e também no profissional. Para o processo criativo, ela convidou o ator, diretor e professor de Teatro Sérgio Presley¹⁶, de quem, naquele momento, eu era aluno na escola Centro Educacional de Referência – CERE. Sérgio estendeu a mim o convite e, assim, se inicia o meu contato com a encenadora Cecília Raiffer, para posteriormente criarmos a Cia. de Teatro Engenharia Cênica.

De 2007 para cá, foram produzidas cinco encenações, realizadas pela Engenharia Cênica (duas criadas conjuntamente com o Grupo de Pesquisa LaCricCe – Laboratório de Criação e Recepção Cênica – URCA/Teatro), que me ofereceram a base empírica para a tese de que a visualidade é elaborada na gênese do processo criativo do ator. A escrita e o registro têm como base a perspectiva de uma pesquisa

¹³ Cecília Maria de Araújo Ferreira, encenadora, dramaturga e atriz. Atualmente professora adjunta do Departamento de Teatro da Universidade Regional do Cariri. Doutora em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Arte da Universidade Federal de Minas Gerais – PPGArtes/UFMG.

¹⁴ Cidade situada às margens do Rio Acaraú, no interior do Estado do Ceará. Tem cerca de 205.000 habitantes. A cidade de Sobral, assim como outras no Ceará, foi fundada a partir de uma fazenda, mas, principalmente, porque está localizada às margens do rio Acaraú. Sua história tem fortes vínculos com o Teatro. Residiram ali intelectuais que influenciaram o desenvolvimento artístico cultural, dos quais destaco aqui o escritor do romance *Luzia Homem*, Domingos Olímpio, e o filósofo Farias Brito. Ambos foram fundamentais para que fosse possível a construção do Teatro São João, o segundo teatro mais antigo do Estado. O que impressiona é saber que a conquista desse teatro para a cidade se deu a partir da mobilização dos artistas locais, que criaram uma sociedade para angariar recursos para a edificação: a Sociedade Mêlponense.

¹⁵ Fundada em 1968.

¹⁶ Um dos mais importantes arte-educadores da região da cidade de Sobral. Teve papel atuante na implementação do estudo de Teatro na escola a partir da década de 90. Fundou o Grupo de Teatro Dionísio, na Escola Centro Educacional de Referência, em 2002, ocasião em que iniciei a fazer Teatro. É ator, encenador e ativista cultural, formado em Pedagogia pela Fundação Universidade Estadual do Vale do Acaraú. Atualmente, é diretor da Escola de Tempo Integral Maria Dorilene de Arruda Aragão.

documental, que teve como fundamentação os registros dos processos criativos, fotografias, textos dramáticos, dissertações¹⁷, artigos e um livro¹⁸.

Para a elaboração das discussões apresentadas nos capítulos subsequentes desta tese, apropriei-me de uma prática artística, das experiências que desempenhei como ator, iluminador cênico e encenador, a fim de compartilhar premissas que possam colaborar para o estabelecimento do diálogo entre os elementos visuais do espetáculo e o processo criativo do ator. Dessa forma, elenco a seguir três premissas que foram criadas e desenvolvidas pela Cia. para a efetivação dos seus processos pedagógicos e de encenações:

- a) a elaboração de um hipertexto conceituado como *imagem propulsora*. Todos os artistas se envolvem nesse processo, trata-se de uma decisão para nortear o processo criativo;
- b) o ator como elemento gerador da cena, portanto absolutamente articulador dos elementos visuais;
- c) a sala de ensaio como um ambiente pedagógico, no qual os artistas ampliam suas habilidades e competências através do compartilhamento de experiências.

A partir dessas três premissas, seguirei na escrita deste capítulo utilizando-as como elementos de estruturação da própria argumentação. O artista gesta constantemente sua arte e, a cada processo criativo, sua poética se expande. Observa-se que a criação na arte é fruto de um fazer, de uma elaboração que é gerada na ação do artista quando investiga sua obra. Para Fayga Ostrower, artista visual polonesa erradicada no Brasil,

o homem elabora seu potencial criador através do trabalho. É uma experiência vital. Nele o homem encontra sua humanidade ao realizar tarefas essenciais à vida humana e essencialmente humanas. A criação se

¹⁷ A encenadora dos quatro espetáculos que foram analisados, Cecília Raiffer, também fundadora da Cia. de Teatro Engenharia Cênica, desenvolveu em 2009 uma dissertação de mestrado, no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia – PPGAC/UFBA, intitulada *Cena e Jogo: o imaginário na carne*, na qual aborda o processo de criação do espetáculo *Irremediável*, bem como a poética de criação da Cia. de Teatro Engenharia Cênica. Desenvolvi uma dissertação em 2014, intitulada *A iluminação cênica no trabalho do ator de teatro*, no Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Norte – PPGARC/UFRN. Nesse trabalho, aponto questões que impulsionaram minha entrada no doutorado.

¹⁸ No livro intitulado *Três Pontos Sem Ponto Final...* de autoria da mesma encenadora, Cecília Raiffer, apresentam-se os quatro textos das encenações *Irremediável* (2007); *Doralinas e Marias* (2009); *O Menino Fotógrafo* (2011); *O Evanescente Caminho* (2014). O que é específico nesse livro é o fato de que os quatro textos foram desenvolvidos na sala de ensaio, no embate entre artistas e “imagem propulsora” – conceito que será abordado mais adiante.

desdobra no trabalho porquanto este traz em si a necessidade que gera as possíveis soluções criativas. Nem na arte existiria criatividade se não pudéssemos encarar o fazer artístico como trabalho, como um fazer intencional produtivo e necessário que amplia em nós a capacidade de viver (OSTROWER, 1987, p. 31).

Em consonância com o pensamento de Ostrower, compreendo que o processo criativo do ator se dá na materialização da cena. O processo é longo porque a cena é investigada em detalhes, o que nos permite afirmar que o ato de criação de uma cena é conduzido por um movimento vivo, que entrelaça elementos discursivos para se chegar à composição cênica. O condutor desse movimento é o ator.

O primeiro espetáculo, intitulado *Irremediável*, teve sua estreia em 2007, na cidade de Sobral. Nele pude desenvolver minhas primeiras observações sobre a relação que o ator pode estabelecer com a criação dos elementos que compõem a cena. O processo criativo se deu através da primeira premissa, elencada anteriormente. A construção da Imagem Propulsora se configura como uma premissa para a criação das encenações da Cia., tratando-se de uma estratégia de criação que tem como princípio a elaboração de “uma bússola” (FERREIRA, 2009, p. 49), um hipertexto que traz em poucas linhas uma ideia que norteia o percurso criativo. Nessa imagem textual, são apresentados princípios para a construção da personagem, suas questões e, principalmente, uma descrição espacial que abre caminhos para a elaboração dos elementos visuais.

A partir dessa “imagem propulsora”, os artistas iniciam o processo criativo. Nesse momento, a segunda premissa se inicia, justamente no entendimento de que o ator é o princípio técnico articulador da construção cênica. O embate entre os partícipes e a imagem propulsora faz com que, paulatinamente, sejam criadas cenas. É nesse ponto, dos processos criativos, que observo como o ator é responsável por iniciar o processo de materialização das cenas, através do que produz com o seu corpo. Logo na primeira improvisação, é possível identificarmos os percursos para a elaboração da cenografia, da iluminação cênica, do figurino, da maquiagem, sonoplastia etc., isso porque a cena só acontece se esses elementos dialogarem, interagirem. Mesmo que não sejam explicitamente concretizados no momento da gestação da cena, eles já estão lá, personificados pela atmosfera gerada no processo criativo do ator, quando experimenta.

Neste ponto, cabe um breve parêntese, para que seja melhor compreendido o conceito de atmosfera acima referido, que está diretamente ligado ao estabelecimento de estados de ambiências que se instauram a cada cena ou imagem do espetáculo. Esses estados têm como gênese as diversas informações que a cena pode oferecer sobre o contexto do espaço dramático. Nessa perspectiva, os elementos visuais, sonoros, textuais, entre outros, em consonância com a atuação, constroem sentimentos e emoções que interferem diretamente na percepção de quem faz e assiste à cena.

A atmosfera é construída na sala de ensaio, através do sentido que se quer dar ao espetáculo. Porém, não é possível garantir que os espectadores terão dela a mesma percepção, porque a atmosfera, até certo ponto, é observação e sensação; logo em seguida, quando entra em contato com o outro e suas memórias, é recriação, reinvenção.

A respeito desse conceito, Patrice Pavis, em seu livro *Dicionário da Performance e do Teatro Contemporâneo*, diz:

O emprego deste termo não é tão recente (...) Essa categoria da atmosfera concerne menos à produção dos espetáculos do que ao seu modo de recepção pelo espectador. Pois só o espectador está em condições de definir esse eu-nao-sei-que de uma ambiência, mesmo se é de fato a encenação que tem em primeiro lugar por tarefa produzir essa atmosfera. (...) A dificuldade é a de formular a teoria desse conceito vago e, para começar, entrar em acordo sobre a natureza, seu sentido e o meio de identificá-lo. O espaço é amiúde considerado como o reservatório da atmosfera. (...) o espaço não é o único nem mesmo o principal receptáculo da atmosfera. O som, a música, a tonalidade são igualmente importantes e não têm, por definição, limites na sua propagação. (...) Tal é, com efeito, uma marca da atmosfera: não se pode dividi-la em propriedades e significantes, do mesmo modo que não se poderia dividir a neblina para enfiá-la em diferentes caixas. (...) Pois, uma atmosfera “é um êxtase de coisas”, ela não passeia inteiramente sozinha no ar, ela se desprende de todo um conjunto estruturado e descritível. (...) Essa análise será tanto mais pertinente quanto mais relacionada à recepção do espectador: não apenas intelectualmente, mas também através de sua empatia sinestésica sua percepção do movimento dos atores, sua consciência de sensações, do impacto dos afetos, do reconhecimento dos efeitos pertencentes a diferentes culturas. Além disso sentir e analisar a atmosfera obriga a repensar sem cessar suas próprias expectativas e seus pressupostos culturais (PAVIS, 2017, p. 37-38).

Michael Chekhov, em seu livro *Para o ator*, no capítulo intitulado *Atmosfera e sentimentos individuais*, apresenta uma percepção desse conceito que remete à ideia de algo que é moldável, que é reinventado a cada vez que o ator entra em cena, para ele:

A atmosfera exerce uma influência extremamente forte em nosso desempenho. Você já notou como, involuntariamente, muda movimentos, fala, comportamento, pensamentos e sentimentos assim que cria uma atmosfera forte, contagiosa, e como a influência dela aumenta se você a aceitar e render-se a ela de bom grado? Cada noite, enquanto atuar, submetendo-se à atmosfera da peça ou da cena, você poderá deliciar-se ao observar os novos detalhes e nuances que surgirão por si mesmos de sua interpretação. Não precisará apagar-se covardemente aos clichês da atuação da véspera. O espaço, o ar em redor que você encheu de atmosfera sempre sustentará e despertará novos sentimentos e impulsos criativos. A atmosfera incita-nos a atuar em harmonia com ela. O que é esse incitamento, donde provém? Em termos figurativos, provém da *vontade*, da força dinâmica ou impulsora (chame-a como quiser) que vive na atmosfera. Experimentando, por exemplo, uma atmosfera de felicidade, descobriremos que sua *vontade* desperta em nós o desejo de expansão, de abertura, de desdobramento, de conquista de espaço. Suponhamos agora uma atmosfera de depressão ou luto. A *vontade* dessa atmosfera não será completamente inversa? Não sentiremos, nesse caso, um impulso de contração, de fechamento, até de diminuição de nosso próprio ser? (CHEKHOV, 2003, p. 60).

Continuando, Chekhov ressalta a necessidade de que a atmosfera seja assumida e investigada na atuação, pois, em sua opinião, de nada vale uma movimentação cênica se ela não for provida de informações que despertem, a cada gesto, as sensações da personagem na circunstância da cena em que se encontra:

Uma *performance* desprovida de suas atmosferas gera a impressão de um *mecanismo*. Mesmo que o público seja capaz de apreciar a excelente técnica e habilidade dos artistas e o valor da peça, poderá não obstante, permanecer frio, sem que todo o desempenho o impressione ou o comova. A vida emocional das personagens no palco é somente, com rara exceções, um substituto da atmosfera (*ibidem*, p. 64-65).

Retomando a discussão sobre a ideia de imagem propulsora, vale perguntar: Como a imagem propulsora é construída?

Para Anne Bogart, “dentro de toda boa peça mora uma questão” (BOGART, 2011, p. 29). A imagem propulsora na Cia. de Teatro Engenharia Cênica é o esboço do que será tratado na cena. Ela é o motivo, a necessidade do artista de expressar uma temática. É um processo que se materializa antes da experimentação prática no corpo do ator. Antes da sala de ensaio, os artistas se reúnem para o processo de fundamentação da “questão” que será abordada na cena, trata-se do momento em que os artistas se reúnem para estudar o assunto e buscar diversas referências que podem colaborar diretamente com a criação da imagem propulsora. Nesse primeiro momento, a equipe já está fechada, pois a Cia. compreende que todos devem

participar de todas as etapas de estruturação do espetáculo.¹⁹ Assim, realizamos encontros para fundamentarmos o processo criativo, ou seja, é o momento em que consolidamos nossa relação com a “questão” que norteará a pesquisa na sala de ensaio. Nessa primeira etapa exploramos materiais de diversas origens, com objetivo de ampliar a relação dos artistas com a peça desejada. Compreendemos na Cia. de Teatro Engenharia Cênica que quanto mais o artista se apropria de referências, mais material ele terá para sua expressão na sala de ensaio. O conceito “imagem propulsora” foi cunhado por Cecília Raiffer, exatamente no momento em que ela se debruçava em seu mestrado na busca pelo entendimento das estratégias que ela criou para a montagem do espetáculo *Irremediável*. De acordo com suas palavras, explica que a imagem propulsora é:

[...]uma bússola que norteia a criação, mas ela é apenas uma diretriz para o caminho, o percurso será trilhado ao longo das descobertas que serão interpostas no decorrer do processo de criação na sala de ensaio. Compreendo esse processo como um labirinto de possibilidades que se abrem em encruzilhadas de encaminhamento poético. Testamos as possibilidades e as escolhemos dia-a-dia. Esta escolha é movida por nossas percepções e individualidade (FERREIRA, 2009, p. 49-50).

Evidencio nas palavras da autora o caráter da imagem propulsora ser um dispositivo para a investigação na sala de ensaio, fato que a torna um elemento de mobilidade, ou seja, que traz movimento para a criação e considera as descobertas da criação. Ressalto o quanto essa perspectiva traz para a sala de ensaio um processo de atualização constante da ideia inicial. Essa atualização se estabelece exclusivamente na efetiva ação da cena em criação; o hipertexto que é criado como imagem propulsora não se modifica ao longo do processo, pelo contrário, ele ganha mais clareza na medida em que os artistas criam. Ela se dá pela própria revelação que a cena traz ao se manifestar no corpo do ator quando experimenta. Dessa forma, a imagem propulsora é sempre o ponto de partida, principalmente porque na Cia. de Teatro Engenharia Cênica os processos criativos se dão em totalidade na sala de ensaio, de modo que as encenações que aqui serão analisadas foram desenvolvidas a partir da imagem propulsora, não havendo, por exemplo, um texto dramático já finalizado no início dos processos, mas, sim, um norte do que queríamos, um horizonte que era o hipertexto presente na imagem propulsora. Essa

¹⁹ A propósito, segundo MALETTA (2016, p. 23), “a presença contínua dessas vozes criadoras do espetáculo, desde o início da montagem, é condição imprescindível para que os objetivos sejam plenamente alcançados”.

característica, de partirmos para a sala de ensaio apenas com a ideia construída na imagem propulsora, é um detalhe que sedimenta as experiências da Cia. de Teatro Engenharia Cênica.

Penso que todo artista, quando decide criar uma obra de arte, possua uma imagem propulsora, exatamente aquilo que o motiva a produzir. Compreendo que essa estratégia de criação da Cia. me permitiu ampliar minhas competências na sala de ensaio, principalmente porque na criação, eu, enquanto ator, era o agente principal da estruturação da cena, fator que me provocava sempre a buscar uma relação com os elementos visuais do espetáculo, pois a criação partia do todo e não somente de um elemento – como a personagem, por exemplo.

Com o passar dos anos, percebi que a estratégia da imagem propulsora não se aplicava exclusivamente aos processos criativos que eram iniciados apenas com uma ideia, que não tinham como ponto de partida a montagem de um texto dramático. Em alguns trabalhos que foram criados na Cia., tais como *Perdoa-me Por me Traíres*²⁰ e *O Inspetor Geral*²¹, partimos de um texto dramático. Mesmo assim, foi construída uma imagem propulsora que funcionou como a ideia conceitual e norteou todo o processo criativo dos partícipes.

Diante do exposto, a imagem propulsora na Cia. de Teatro Engenharia Cênica funciona como o elemento norteador da criação, independentemente de haver como ponto de partida um texto dramático ou não. Ela se torna a visão conceitual dos artistas da obra que querem montar, uma tradução das questões que a equipe decide abordar através da cena. A imagem propulsora é a reunião das inquietações dos artistas, é o alvo a ser atingindo pela cena; em resumo, é o manifesto que deverá ser propagado pela obra quando houver o encontro com o público.

Um detalhe fundamental da imagem propulsora é que ela já deve apresentar os princípios para as personagens, iluminação cênica, figurino, maquiagem, sonoplastia, atmosferas e etc., ou seja, norteia a criação na sala de ensaio. Trata-se de uma perspectiva visionária do espetáculo que se quer atingir. Dessa forma, o ator dialoga intensamente com a visualidade, pois sua experimentação parte das indicações presentes na imagem propulsora e, assim, todas as informações relacionadas aos elementos visuais são consideradas na sua experimentação.

²⁰ Peça de Nelson Rodrigues, escrita em 1957.

²¹ Peça de Nikolai Gogol, publicada em 1836.

Como antecipado na introdução desta tese, o conceito de visualidade – que se diferencia da visibilidade – cria conexão com os sentidos humanos. Santiago García, ator, dramaturgo e diretor teatral colombiano, em seu livro *Teoría y práctica del teatro, volumen II*, quando expõe suas reflexões sobre o ponto expressividade, estudado pelo *Taller Permanente de Investigación Teatral de la CCT*, considera que, para a efetivação da imagem teatral do espetáculo, principalmente a relação que a mesma estabelece com o espectador, é necessário perceber os meios que acionam objetivamente a imaginação do espectador, destacando outros sentidos além da visão:

Outros meios pouco usuais, mas que poderiam ser muito importantes no espetáculo, são aqueles relacionados aos outros sentidos de percepção do espectador, relativos ao *cheiro*, que encontramos em muitos rituais religiosos e profanos, ao *tato* e ao *sabor*, importantes enquanto colaboradores da formação da imagem, repetimos, principalmente a que tem a ver com a imaginação do espectador, e não apenas a que se apresenta no cenário ou no espaço onde acontece o espetáculo (GARCÍA, 2010, p. 53, tradução do autor)²².

O conceito de visualidade engloba todas as relações que são estabelecidas entre cena e público, além de ser, definitivamente, a escolha dos percursos para o estabelecimento do sentido da cena. Assim, a visualidade é aqui compreendida como a ação visual do espetáculo que se efetiva nos sentidos de quem assiste a cena. O espectador percebe a cena através do olfato, paladar, visão, audição e tato. Portanto, o artista, ao criar uma cena, deve compreender que a visualidade contribui para o estabelecimento de uma concepção que terá como função a comunicação e o encontro da obra com quem a faz e com quem a assiste. Dessa forma, a visualidade é resultado de uma decisão, que revela a postura estética de quem concebeu a cena, conforme afirma Eduardo Tudella:

Ainda que o acionamento da visão, através da adição de luz, torne a cena “visível”, tal operação “física” resultará na visualidade do espetáculo, mesmo que essa visualidade não atenda a quaisquer critérios artísticos. A visualidade, como abordada no presente trabalho, portanto, está relacionada à postura crítica que orienta o iluminador e confere qualidade estética à sua contribuição para a práxis cênica” (TUDELLA, 2017, p. 42).

²² Do original: “Otros medios poco usuales, pero que podrían ser muy importantes en el espectáculo, son los relacionados con los otros medios de percepción del espectador, los relativos al *olor*, que encontramos en muchos rituales religiosos y profanos, al *tacto* y al *sabor*, importantes en tanto sean colaboradores de la formación de la imagen, repetimos, en mayor grado la que tiene que ver con la imaginación del espectador, que la que se presenta en el escenario o em el espacio donde se desarrolla el espectáculo.”

A visualidade só se consolida porque existe uma cena impregnada de uma postura estético-visual. O ator, quando compreende os conceitos de visibilidade e visualidade, passa a ter outra relação com o seu próprio trabalho, pois deixa de pensar apenas na forma como está sendo visto, como os seus movimentos são ou não interessantes, para entender-se como um elemento conjugado com um espaço e com as atmosferas da cenografia. Nessa perspectiva, o ator terá consciência de que sua presença faz parte de um sentido, isto é, a cena. Ao mesmo tempo, dominará o movimento da mesma, interagindo precisamente com a dramaturgia de cada elemento que compõe a visualidade. Os elementos visuais do espetáculo são como extensões do corpo do ator.

Esse acordo acontece quando esses elementos dialogam entre si, e estabelecem um processo de significação único, sem disparidades, sem desvios. A capacidade que o ator tem de dar significado à cena é algo que, muitas vezes, o ele próprio desconhece, ou até mesmo desconsidera. Para que isso não aconteça, é necessário que o ator busque entender as razões do processo criativo de cada elemento, e possa encontrar caminhos que o levem a assumir esses discursos no seu próprio processo. Essa relação deve ser estabelecida na sala de ensaio, nesse lugar que aproxima o ator da personagem e do espaço cênico, de maneira total, aglutinadora. Portanto, para que haja essa aglutinação, é necessário que o ator assuma esses elementos com o seu corpo, com sua personagem, entendendo que ali é o lugar onde sua cena acontece. Nesse sentido, cena é o todo, o lugar da imanência, estabelecida no acordo entre a realidade e o ficcional.

A visualidade é um elemento base para a construção da imagem propulsora, uma vez que sua manifestação se estabelece na ação dramática de cada instância presente na cena. A visualidade é a própria ação da cenografia, composta pela iluminação cênica, a maquiagem, figurino e ator, conjuntamente. Quando essas instâncias discursivas estabelecem diálogo para atingirem um alvo, a concretização dessa relação resulta na cena. Compreendo que a cena é visualidade, por inerência, isso porque a dramaturgia visual da cena é o meio pelo qual o espectador adentrará numa zona conceitual articulada pelo diálogo entre os elementos visuais da cena, que no caso é o espaço dramático, conceito que abordarei com mais detalhe no terceiro capítulo.

Os conceitos de *espaço cênico* e *espaço dramático*, que serão tratados no terceiro capítulo, merecem já ser focalizados para melhor aproveitamento do que

será discutido neste primeiro capítulo. Em linhas gerais, compreende-se que qualquer espaço seja potencialmente cênico, porque pode acontecer nele um espetáculo teatral, por exemplo, um hospital, uma rua, uma casa, um banheiro, um trem, avião e etc. Em se tratando do espaço dramático, refere-se ao lugar da cena, em qualquer tempo ou atemporalmente. Quando em um teatro assistimos a um espetáculo, no qual a cena se passa no milênio passado, o próprio palco é o espaço cênico (concreto); já o espaço dramático é aquele sugerido pelo conjunto dos elementos que trabalham para fazer com que o espectador frua a cena na época em que conceitualmente ela está acontecendo. O teórico Patrice Pavis contribui para esse entendimento e colabora para o sentido da utilização de ambos os conceitos:

O espaço dramático é construído quando fazemos para nós mesmos uma imagem da estrutura dramática do universo da peça: esta imagem é constituída pelas personagens, pelas ações e pelas relações dessas personagens no desenrolar da ação. (...) Cada espectador, conseqüentemente, tem sua própria imagem subjetiva do espaço dramático, e não é de se espantar que o encenador só escolha, também ele, *uma* possibilidade de lugar cênico concreto. (...) O espaço dramático está em perpétuo movimento (...) O espaço dramático é o espaço da *ficção* (...) sua construção depende (...) de nosso esforço de imaginação. Nós o construímos e modelamos a nosso bel prazer, sem que ele nunca se mostre ou se anule numa representação real do espetáculo. Esta é a sua força e também sua fraqueza, pois ele “fala menos ao olho” do que o espaço cênico concreto. Por outro lado, o espaço dramático (simbolizado) e o espaço cênico (visto) misturam-se sem cessar em nossa percepção, um ajudando o outro a construir-se, de modo que, ao cabo de um momento, somos incapazes de discernir o que nos é dado e o que nós mesmos fabricamos (PAVIS, 2008, p. 135-136).

Outro conceito a ser destacado é o de dramaturgia, por ser amplo e abrigar diversas argumentações. Nesta tese, sua contribuição se dá na compreensão de que cada elemento que compõe a cena, em particular o visual – cenário, iluminação, figurino, maquiagem, e o próprio ator –, possui na cena um percurso próprio. De acordo Eduardo Tudella, a palavra dramaturgia traz na sua etimologia a “acepção construída na raiz grega, cuja origem está em *dran* (do grego *δράμα* – ou agir, ação), de onde teria se originado o termo drama” (2017, p.23). Portanto, o conceito de dramaturgia está, aqui, necessariamente relacionado com a palavra ação. A pesquisadora brasileira Sílvia Fernandes acrescenta uma perspectiva sobre o conceito que resguarda a ideia de ação, mas também amplia para a noção de que há um processo de transformação nesse agir, fundamentada por escolhas que definem e recriam a cena:

O termo não é mais entendido como regra de construção de um texto dramático, mas como leitura e transformação do material textual com vistas

à encenação. Ou mais ainda, como o conjunto de escolhas estéticas e ideológicas que o encenador é levado a fazer para chegar a uma leitura específica do texto base, que recria e transforma a partir de um ponto de vista específico (FERNANDES, 2013, p. 337).

A palavra dramaturgia tem duas acepções específicas que a caracterizam. Num primeiro momento ela é o próprio texto dramático, o seu assunto, as indicações internas do autor. Numa segunda instância ela é a concretização em formas, volumes, cores²³ e texturas, tridimensionalidade que se estrutura no corpo do ator em diálogo com os elementos da cena. A imagem propulsora é a construção de uma dramaturgia dos elementos presentes na cena, ou seja, cada instância discursiva possui ações próprias que se consolidam como fundamentais para o processo criativo da cena.

Para que seja possível entendermos como a imagem propulsora traz na sua ideia os caminhos para a criação do espetáculo, e, sobretudo para que eu possa explicar como a mesma apresenta os percursos da visualidade, farei uma análise da imagem propulsora do espetáculo *Irremediável*, elaborada por Cecília Raiffer, Jânder Alcantara e por mim, antes do processo criativo na sala de ensaio se iniciar, qual seja:

Irremediável (2007). Dois homens de identidade desconhecida habitam um espaço inóspito, na solidão diária buscam estratégias de salvamento para as suas existências continuarem valendo. Um rapaz, o Cego, espera o vento que sopra do norte e passa toda a vida construindo bonecos, barcos e caixas de papel para serem colocados no rio que corre quando o esperado vento chegar. O outro rapaz, o Aleijado, apresenta surtos psicóticos, toma vários remédios, fala do universo e das estrelas – “elas estão livres e sem amarras”; quer ir para a cidade das portas, mas ao contrário do outro rapaz não produz possibilidades de saída. Finalmente o vento que sopra do norte chega, os dois rapazes vão para a sonhada cidade das portas, mas são bombardeados pela plateia, e o barco que estava no rio que corre é queimado, a luz cai em resistência, a sonoplastia continua até a última centelha, silêncio e fim! (MOURA, 2014, p. 33).

²³ A cor é um importante elemento na construção da visualidade de uma cena. Possui sua própria semântica e atua na definição dos projetos de cenários, figurinos, maquiagem e iluminação. As tonalidades estabelecem relações sinestésicas com o espectador e podem sugerir emoções, sentimentos, bem como definitivamente atuar na instalação do espaço dramático, possibilitando um vasto campo de percepções para os artistas e espectadores. Nesta tese, a cor é compreendida como uma etapa que está presente nos processos criativos dos elementos visuais. Nesse sentido, não proponho um estudo detalhado desse elemento, pois sua articulação na sala de ensaio é universal. Por isso, acredito que não seja possível definir sua função porque cada artista deve investigar em composição com os demais, as cores da cena.

Figura 1 – Espetáculo Irremediável



Legenda: Lugar teatral em formato de losango. O público sentava-se em volta do losango, sobre almofadas pretas, evidenciando o aprisionamento e o estado de vigilância. As bolas distribuídas pelas almofadas eram utilizadas na cena final pelo público como bombas. Em cena: Jander Alcântara na parte de cima da fotografia e Eu. Fonte: Arquivo da Cia de Teatro Engenharia Cênica. Fotografias: Hudson Costa.

Figura 2 – Espetáculo Irremediável



Legenda: Cena em que as personagens tentam construir um barco para fugir do aprisionamento. Na foto os atores: em pé, eu e Jander Alcântara sentado. Fonte: Arquivo da Cia de Teatro Engenharia Cênica. Fotografias: Hudson Costa.

É possível percebermos que, já na primeira linha da imagem propulsora, há uma situação espacial definida que apresenta características fundamentais para se iniciar um processo criativo da cenografia. Para os personagens, são dadas indicações fundamentais para que a investigação do ator seja iniciada, tanto no que diz respeito a uma pesquisa psicológica, quanto física, pois ações físicas já são colocadas como princípios que norteiam a movimentação do ator. Diante dessas informações, é possível compreendermos o papel da iluminação cênica, no sentido do estabelecimento de planos de realidade e de atmosferas que enfatizem o aprisionamento e as questões que fazem as personagens existirem.

O ator não estava na sala de ensaio apenas para materializar as vontades do encenador e tampouco para reproduzir o que a imagem propulsora sugeria, mas, sim, para gerar a cena, através de sua poética, a partir de todas as informações advindas dos artistas e estímulos recebidos. Essa compreensão me faz entender que a visualidade está na gênese do processo criativo do ator, porque por mais que o próprio texto indique possíveis caminhos, e eles sejam seguidos, é necessário torná-los reais, vivos, e para isso, precisamos de uma obra de arte viva (APPIA, s/d, p. 135), que só é possível pela força humana que anima as ideias.

Quando me dediquei, como ator, à criação do espetáculo *Irremediável*, encontrei dificuldades para construir a personagem. Com essa percepção, comecei a estruturar o problema que acabou se tornando norteador para o desenvolvimento da pesquisa aqui registrada. Não conseguia entender como seria possível estabelecer a ideia da personagem que a imagem propulsora sugeria. Assim, parti da superficialidade, da descrição objetiva das características físicas apresentadas; porém, logo percebi que não se tratava apenas de uma elaboração corporal, pois ela não era suficiente para o estabelecimento do sentido da cena. Passei, então, a compreender que, para atingir as questões que estruturavam a imagem propulsora, era preciso trabalhar em diálogo com as atmosferas, com o espaço, pois esses elementos me davam suporte para entender o lugar que a personagem habitava, a luz que a iluminava, a roupa que a vestia, a música que a envolvia. Nesse momento comecei a entender que o ator deve pensar todos os elementos – em particular os visuais – como extensões da personagem, e que por isso a configuram como tal. Portanto, devem ser absolutamente assumidos pelo ator na gênese da criação da cena, pois é ele quem os cria, mesmo que ele não saiba materializá-los.

Na época, outro fator que colaborou imensamente para essa compreensão, foi trabalhar como técnico de iluminação. Portanto, conhecia os meios e os instrumentos que possibilitavam a criação de uma iluminação cênica. Essa combinação, entre o que eu desenvolvia como ator e o que eu compreendia por iluminação cênica, só foi possível no momento em que a dúvida estagnou a criação da personagem. Foi através da atividade da luz que comecei a entendê-la como um “discurso” (MALETTA, 2016, p. 58). Nesse sentido, todos os demais elementos cênicos tinham também o mesmo papel. Eram, então, codependentes das ações e da existência da personagem, fator que me estimulou a buscar, nos elementos visuais, possibilidades para a construção da personagem integrada ao meio em que evolui.

No ano de 2009, em Salvador, no estado da Bahia, a Cia. de Teatro Engenharia Cênica desenvolveu o seu segundo espetáculo, chamado *Doralinas e Marias*. Nessa peça, resolvi registrar todo o processo criativo, com intuito de compreender melhor como um ator pode ser também o iluminador do espetáculo em que atua, e como a cenografia, figurino e maquiagem influenciavam nesse processo. Muitas questões foram norteadoras, principalmente as que vinham dos demais partícipes. Movido por essas inquietações, percebi que a minha personagem era o caminho para se chegar ao papel da luz na cena. O fato de o processo ter sido estruturado através da imagem propulsora dava aos atores a possibilidade de construir inteiramente a personagem, dando-lhes nome, cor, tamanho, personalidade. Nessa perspectiva, era imprescindível pensar também o espaço, o lugar, as atmosferas onde estes habitavam. Uma vez que a gestação da personagem pelo ator se dava minuciosamente através de suas pesquisas corporais, era preciso estendê-las para além do corpo e integrá-las ao espaço como o meio de evolução da personagem.

Em *Doralinas e Marias*, o espetáculo apresentava a conexão entre o movimento do ator com o da iluminação desde o primeiro ensaio. Percebi que os elementos visuais do espetáculo podem ser trabalhados, mesmo quando não há alguém com a responsabilidade de concebê-los. Esse pensamento se fundamenta na compreensão de que a cena é total na sua feitura; mesmo quando ainda se trata de um improviso, nela já estão presentes os elementos visuais do espetáculo, porque estão na atuação do ator as nuances que modificam a atmosfera do espaço cênico. A imagem propulsora foi elaborada com a seguinte estrutura de hipertexto:

A mulher e sua relação com o tempo – O tempo de espera, o tempo de chegada e o tempo de partida. [...] Quatro mulheres e uma casa. Essas mulheres fazem parte da mesma família. Doralice é mãe de Doralina, Sofia é filha de Doralina e Alice é filha de Sofia. Esse laço familiar traz a relação dessas personagens a partir de ciclos de 17 anos de idade entre uma personagem e outra. Assuntos como o nascimento e a morte, a espera e a chegada, a maternidade e a desilusão do amor compõem o texto do espetáculo. Doralina, representa o tempo de chegada, após viver muito, deseja ficar em sua casa, no jardim, e lá descansar até a morte; Sofia simbolizando o tempo de espera, aguarda na janela o marido que foi, mas disse que ia voltar e não volta; Alice traz o tempo de partida, uma jovem de 17 anos, vive na varanda da casa em contato com a lua e o seu maior desejo é o de voar para “o vasto e grande mundo”; Doralice morreu quando paria Doralina aos 17 anos, sua narrativa e presentificação desenvolve-se através da iluminação num jogo que estabelece através da luz a contracena com as demais personagens; Manoel é o menino e velho tempo, rege essas mulheres nas suas vidas diárias” (MOURA, 2014, p. 39-40).

O espetáculo foi criado a partir da relação das personagens entre si, precisamente com o espaço cênico, no caso, uma casa dividida em três compartimentos, onde cada uma das personagens vivia: jardim, janela e varanda. A questão do espaço na criação cênica foi fundamental, porque estabeleceu o lugar teatral, dramático, no qual as personagens desenhavam suas histórias. A seguir, na figura 3, temos em perspectiva dois dos três planos de atuação: a varanda da casa, lugar onde ficava a personagem Alice, e o jardim, sempre ensolarado, enquanto a varanda era sempre noturna, devido à relação direta de Alice com a lua.

Figura 3 – Espetáculo Doralinas e Marias



Legenda: No primeiro plano está a personagem Alice, interpretada por Daniele França, e o personagem Manoel, interpretado por mim. Em segundo plano, temos as personagens Sofia, interpretada pela atriz Adriana Amorim, que está sentada, e, de pé, a atriz Meran Vargens, com sua personagem Doralina.

Fonte: Arquivo da Cia de Teatro Engenharia Cênica. Fotografia: Zélia Uchôa.

Figura 4 – Espetáculo Doralinas e Marias



Legenda: Em primeiro plano, no lado esquerdo, a atriz Adriana Amorim, personagem Sofia, carregava uma longa trança que simbolizava o tempo de espera da vinda do seu amado; no lado direito, a atriz Meran Vargens, personagem Doralina, vivia no seu jardim embaixo do “pé de goiaba branca misturado com goiaba vermelha” – desse lugar não quer mais sair, vive tomando chá e simboliza o tempo de chegada; em segundo plano a atriz Daniele França, com a personagem Alice, a jovem de 17 anos que quer conhecer o mundo, simbolizava o tempo de partida; ao lado de Alice está a minha personagem, Manoel, nome que significa em hebraico “Deus presente”. Manoel é a materialização do tempo, é o senhor absoluto na narrativa das personagens femininas; ele dorme velho e acorda criança.

Fonte: Arquivo da Cia de Teatro Engenharia Cênica. Fotografia: Zélia Uchôa.

A investigação da criação da visualidade na sala de ensaio passou a ser uma base metodológica na poética da Cia. de Teatro Engenharia Cênica. O espetáculo *O Menino Fotógrafo*, produzido na cidade de Crato, interior do Ceará, foi elaborado em colaboração com o Grupo Ninho de Teatro e a estreia ocorreu em 2011, na Casa Ninho, sede desse grupo.

Nesse contexto, era a primeira vez que um espaço não convencional – especificamente um galpão em formato de corredor – tornou-se espaço cênico para uma criação da Cia. de Teatro Engenharia Cênica. Um processo criativo que teve

duração de um ano, uma vez que a relação entre a imagem propulsora e os dois coletivos gerou uma experiência movida pela investigação intensa na sala de ensaio. A imagem propulsora propunha “o percurso da vida para a morte: Caldeirão da Santa Cruz do Deserto e os campos de Concentração” (MOURA, 2014, p. 47). Quanto à estrutura dramática, foi assim apresentada pela diretora Cecília Raiffer no programa do espetáculo:

“O Menino Fotógrafo é uma dramaturgia simbolista-fantástica, entrecortada por fragmentos de cenas simultâneas, tudo é contado/vivido pela íris de um velho que um dia foi criança, viu os Dentes-de-Leão no céu azul sem nuvens, mas viu também nuvens de fumaça formadas pelos pássaros de fogo em um ataque aéreo que ceifou parte da sua família, história e memória. A narrativa cênica é composta por dois núcleos em ação simultânea, o plano do sonho composto por aparições, projeções do passado, lembranças e personagens imaginárias – Inês, a mulher com o olho de flor e as facas na saia, nas lembranças um amor perdido para a inexorável morte; a menina Alva com os seus incessantes Cata Ventos e os seus sopros... O do coração e dos ventos, uma metáfora da morte; a velha Víbia tece os fios da vida, canta as melodias da existência, metáfora ao correr da vida. No outro núcleo complementar encontram-se Sampro e Amanda, vendedores ambulantes de quinquilharias e máquinas fantásticas, fazem ventos, porções de amor, aprisionam almas com as suas invencionices. Na vila, debaixo de um enorme Pé-de-Juazeiro, Manoel e Ulisses, avô e neto, dividem a existência entre Dentes-de-Leão e confissões de um tempo que já passou” (*Ibidem*, p. 47-48).

O espetáculo explorava uma dinâmica em que atmosferas eram instaladas a todo instante, fazendo com que o espaço cênico ganhasse diversas modulações de sensações despertadas nas imagens que as cenas apresentavam. A visualidade foi elaborada a cada ensaio e, muitas vezes, era a base que impulsionava os artistas a criarem.

Figura 5 – Espetáculo O Menino Fotógrafo



Legenda: O cenário do espetáculo faz referência ao universo mítico religioso da região do cariri cearense, especificamente a cidade de Juazeiro do Norte, inspiração para a criação.
Fonte: Arquivo da Cia de Teatro Engenharia Cênica. Fotografias: Verônica Leite.

Figura 6 – Espetáculo O Menino Fotógrafo



Legenda: Em cena, eu, Luiz Renato interpretando Ulisses.
Fonte: Arquivo da Cia de Teatro Engenharia Cênica. Fotografias: Verônica Leite.

Figura 7 – Espetáculo O Menino Fotógrafo



Legenda: Da esquerda para à direita Elizieldon Dantas, eu e Edceu Barboza.
Fonte: Arquivo da Cia de Teatro Engenharia Cênica. Fotografias: Souza Júnior.

Figura 8 – Espetáculo O Menino Fotógrafo



Legenda: Eu, interpretando Ulisses no momento de sua morte, na Sedição de Juazeiro do Norte.
Fonte: Arquivo da Cia de Teatro Engenharia Cênica. Fotografias: Souza Júnior.

Essa conexão criativa e compósita para a criação cênica no processo do espetáculo *O Menino Fotógrafo* ampliou a elaboração da visualidade, na medida em que inseriu os atores como elementos ativos na concepção de todos os discursos cênicos. Esse fator acabou por influenciar o diálogo entre funções na equipe técnica do espetáculo, exemplo disso foram os atores que aproveitaram suas habilidades e competências para serem, também, cenógrafos, figurinistas, iluminadores etc. Outro indicativo agregou valor aos princípios adotados pela Cia. de Teatro Engenharia Cênica: a exata compreensão do processo criativo na sala de ensaio como pedagógico, ou seja, os artistas são estimulados a ampliar suas habilidades e/ou descobrir potencialidades em suas poéticas. Essa metodologia de criação favorecia aos atores uma autonomia, o que, por sua vez, gerava uma percepção das ações dramáticas de cada elemento que compunha a cena.

No quarto espetáculo, *O Evanescente Caminho*, do ano de 2012, a investigação do processo criativo foi norteadada pela imagem propulsora que tinha como base a obra clássica de Dante Alighieri, *A Divina Comédia*. A questão girava em torno da ideia de que o ser humano contemporâneo vive simultaneamente nos três espaços sugeridos por Dante, quais sejam: inferno, purgatório e paraíso.

As cenas, atmosféricamente, tinham como princípio a instalação desses ambientes. O espetáculo oscilava entre esses espaços, impondo especificidades para as personagens. A visualidade conduzia a narrativa, porque gerava o jogo necessário para a cena acontecer. A iluminação cênica teve um papel fundamental na condução das personagens. Era feita, em sua totalidade, por refletores de LED, aproveitando ao máximo as tonalidades de cores que caracterizavam o espaço dramático. Assim, o público entendia a localização cênica através das cores: no caso do inferno, o azul remetia ao frio; o purgatório tinha cor âmbar; e o paraíso era em sua totalidade vermelho, por ser uma cor quente. Essas analogias sinestésicas da cor com os espaços foram seguidas de acordo com a proposição de Dante Alighieri para cada lugar de sua obra *A Divina Comédia*, e foram essenciais para o processo criativo do ator, uma vez que a cor é um elemento que influencia na construção atmosférica do corpo do ator.

Figura 9 – Espetáculo O Evanescente Caminho



Legenda: Julgamento de Dante Alighieri, interpretado por Nilson Matos (ao chão). Da esquerda para direita: Lucivânia Lima, Amanda Oliveira, Raimundo Lopes e eu.
Fonte: Arquivo da Cia de Teatro Engenharia Cênica. Fotografia: Souza Júnior.

Figura 10 – Espetáculo O Evanescente Caminho



Legenda: Eu em *O Evanescente Caminho* (2014), em *Contracto_1*. Esta imagem o mostra na *Cena no paraíso*, inspirada na *Divina Comédia* de Dante Alighieri.

Fonte: Arquivo da Cia de Teatro Engenharia Cênica. Fotografia: Souza Júnior.

Figura 11 – Espetáculo O Evanescente Caminho



Legenda: Dante Alighieri, interpretado por Nilson Matos.

Fonte: Arquivo da Cia de Teatro Engenharia Cênica. Fotografia: Souza Júnior.

O último espetáculo que apresento, e que também foi fundamental para o processo de escrita desta tese, é a montagem do texto *O Inspetor Geral*, de Nicolai Gógol, no âmbito do já referido Grupo de Pesquisa LaCriCe. A escolha deu-se devido o referido grupo ser um espaço de pesquisa no qual venho desenvolvendo princípios, que aproximam os elementos visuais do espetáculo ao processo criativo do ator e, que, no quarto capítulo deste texto serão apresentados.

Essa montagem tem, para mim, um caráter especial, por ter sido criada justamente no período em que já me debruçava para escrever essa tese. Uma das questões que me inquietavam era a falta de um lócus de atuação prática, onde pudesse experimentar os princípios que considero importantes para que o ator compreenda a necessidade do seu diálogo com a criação da visualidade. Como professor do Departamento de Teatro da URCA e vice-líder do LaCriCe, cujo líder é Cecília Raiffer, e por sermos da Cia. de Teatro Engenharia Cênica e possuímos premissas para a criação da cena, isso nos motivou a criar um espaço dentro da universidade onde pudéssemos compartilhar as estratégias por nós utilizadas nas criações da Cia. Assim, resolvi aproveitar o processo criativo da peça *O Inspetor*

Geral para observar os resultados das estratégias de aproximação do ator à visualidade, e analisá-los como dados para esta tese.

Além de atuar, também fiz a preparação do elenco, etapa que utilizei para aplicar exercícios cênicos voltados para a relação do ator com a visualidade. Seguindo a sugestão da encenadora Cecília Raiffer, resolvemos criar o espetáculo de modo que não houvesse qualquer outro elemento concretamente visível no espaço cênico além dos atores caracterizados e de uma iluminação branca fixa. O objetivo era instaurar a cenografia e a iluminação cênica do espaço dramático a partir da atuação dos atores, para que pudessem, através de seu corpo e da fala, estimular o espectador a construir as atmosferas da cena.

A imagem propulsora estava relacionada à própria temática do texto, que, em linhas gerais, traz a história de um homem que se passa por inspetor, numa cidade que é dominada pela corrupção política, e consegue enganar a todos. Como *O Inspetor Geral* foi por nós montado em 2018, ano de eleições políticas no Brasil, consideramos de grande importância uma peça que estimulasse o debate sobre a corrupção e, principalmente, propiciasse reflexões com o público. A seguir, apresento algumas imagens do espetáculo.

Figura 12 – Espetáculo O Inspetor Geral



Legenda: Momento quando os personagens políticos estão tramando um modo de enganar o falso inspetor. Os atores: à frente eu (esquerda) e Renato Érickles (direita); em pé Allef Alves (esquerda) e Wagner Cabral (direita).

Fonte: Arquivo da Cia de Teatro Engenharia Cênica. Fotografias: Carlene Cavalcante.

Figura 13 – Espetáculo O Inspetor Geral



Legenda: Personagem que fiz, Óssip, ajudante fiel do falso inspetor.

Fonte: Arquivo da Cia de Teatro Engenharia Cênica. Fotografias: Carlene Cavalcante.

Figura 14 – Espetáculo O Inspetor Geral



Legenda: Personagem que fiz, o comerciante, tentando subornar o falso inspetor, interpretado pela atriz Taynaria Romão.

Fonte: Arquivo da Cia de Teatro Engenharia Cênica. Fotografias: Carlene Cavalcante.

Figura 15 – Espetáculo O Inspetor Geral



Legenda: Os comerciantes persuadindo o falso inspetor. Os atores: da esquerda para direita, Wagner Cabral, eu e Renato Érickles.

Fonte: Arquivo da Cia de Teatro Engenharia Cênica. Fotografia: Carlene Cavalcante.

Figura 16 – Espetáculo O Inspetor Geral



Legenda: Coro construído a partir do personagem Chefe dos Correios. Em cena: Taynaria Romão, Renato Érickles, Eu e Wagner Cabral.

Fonte: Arquivo da Cia de Teatro Engenharia Cênica. Fotografia: Carlene Cavalcante.

Nesse espetáculo, busquei pôr em prática os princípios que compartilharei nesta tese. Através deles, pude aproximar o processo criativo do ator trazendo a problematização constante da visualidade. A cada cena que era criada, imediatamente buscávamos estabelecer caminhos que nos fizessem perceber a dramaturgia dos elementos visuais do espetáculo.

Destaco um detalhe: como se trata de um Grupo de Pesquisa do Curso de Licenciatura em Teatro, o elenco foi composto por estudantes. Essa especificidade me fez perceber o quanto a cena é pedagógica, uma vez que, na condição de professor, atuando com os estudantes, compreendi que minha presença seria também um meio que colaboraria para instigá-los a perceber a importância da visualidade no processo de criação do ator.

Além de mim, o elenco era composto por Alléf Alves, Renato Erickles, Wagner Petróli e Taynaria Romão, atriz que interpretava o personagem do inspetor falso – escolha que foi fundamental para ela viesse a expandir suas habilidades. Esses estudantes eram bolsistas de iniciação científica PIBIC/URCA, dois orientados por Cecília Raiffer e os outros por mim. Submeti o meu projeto de iniciação científica, intitulado *A visualidade no processo criativo do ator: os elementos visuais do*

espetáculo na era da encenação, à Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação PRPGP/URCA, com o propósito de desenvolver as estratégias práticas para a visualidade ser pensada desde a gênese da cena, no gesto do ator. Portanto, é importante ressaltar que a implementação desse projeto foi, também, uma estratégia metodológica que encontrei e que contribuiu na escrita desta tese.

Como compreendo que a cena é uma arte compósita, que se articula a partir das diversas instâncias discursivas presentes nela, partirei para o próximo subcapítulo para desenvolver uma argumentação que me permita continuar trilhando minhas considerações sobre a visualidade no processo criativo do ator. Dessa forma, passo a analisar o conceito de cena, que foi fundamental para a pesquisa aqui registrada.

2.1 A ENGENHARIA DA CENA

"O teatro é um mundo de imagens, e a glória do teatro é a de conjurar ilusões. Se o mundo é ilusão, então o teatro é ilusão dentro de ilusão" (BROOK, 1994, p. 208).

"O público deve ter a sensação de que poderia, sem uma operação muito engenhosa, fazer o que os atores fazem" (ARTAUD, 1995, p. 27).

A palavra cena vem do grego *skênê*, que significa "a barraca ou a tenda construída por trás da *orquestra*." (PAVIS, 2008, p. 42). A cena, no teatro Grego, era o lugar do espaço cênico onde os atores desempenhavam a representação. Com o decorrer dos tempos, esse termo passou a ter mais amplitude, além de ser utilizado em diversas áreas. Nesta tese, a problematização está circunscrita à cena teatral, isso porque me interessa perceber, perscrutar, identificar e compartilhar os elementos que compõem a criação da cena na Cia. de Teatro Engenharia Cênica.

A escolha pelo nome Cia. de Teatro Engenharia Cênica se deu pela conexão que a palavra "engenharia" tem com alguns conceitos, como desenhar, projetar, criar, inventar, melhorar, construir. Essa palavra é compreendida na Cia. como a noção fundante da cena, especificamente a acepção de que a cena é um complexo sistema de engenharia, propiciadora de princípios que se baseiam na invenção

como ato transformador, principalmente dos artistas criadores da obra. No que se refere à palavra "cênica", sua abordagem se dá exclusivamente pela noção de que a cena é uma obra de arte compósita, que se materializa justamente pela articulação de diferentes instâncias discursivas. O processo criativo se articula através da problematização e do entendimento de que seu resultado só é possível a partir de uma complexa engenharia, fundamentada na invenção e materialização na sala de ensaio.

Destaco, na fundamentação da escolha do nome da Cia., uma premissa que se configura como essencial na poética da Engenharia Cênica: a noção de que a construção da cena é assumida por todos os artistas, complementada pela ideia de que esse trânsito na sala de ensaio propicia, pedagogicamente, a ampliação das habilidades e competências daqueles que gestam a obra. Analisando, especificamente, essa premissa, é possível construir uma argumentação que nos permite perceber como se efetivam os processos criativos da Cia. de Teatro Engenharia Cênica. O ponto de partida é o entendimento de que o processo se sustenta na troca entre os criadores, ou seja, a criação é um ato compartilhado, de modo que todos se envolvem na elaboração das instâncias discursivas da cena. Cada artista encara a obra com sua poética, colocando em prática suas habilidades e competências. A sala de ensaio torna-se o espaço que reúne as experiências e possibilita a troca de conhecimentos.

Quando o iluminador cênico observa a criação do ator e interfere com possibilidades de iluminação, imediatamente se estabelece uma relação que impulsiona a atuação do ator, de modo que este passa a dialogar com atmosferas que sedimentam suas ações físicas e, principalmente, sua imaginação criadora. O iluminador passa a aprender com o processo criativo do ator, entendendo o seu trabalho corporal como instaurador de percursos, para, então, pensar uma luz cênica. Cada relação que se estabelece entre um elemento e outro desenvolve uma troca pedagógica que se articula no entrelaçamento criativo dos elementos compositores da cena. Observar como proposições cenográficas alteram a criação do ator, perceber o que muda quando ideias para o figurino são esboçadas ou buscar estratégias de transformação do corpo através da maquiagem é o que configura conceitualmente a engenharia da cena.

A engenharia da cena é o diálogo entre os processos criativos dos elementos compositores da cena, articulado pelo que cada partícipe traz para a sala de ensaio.

Trata-se do caminho que os artistas assumem com a responsabilidade de mover o processo, propor, criar, estabelecer, decidir. Por ser um conceito operacional desempenhado na prática, sua articulação se dá na busca de uma convergência entre as subjetividades dos artistas envolvidos no processo. Em nenhum momento se concretiza o desejo particular de alguém, mas, sim, a construção de uma unidade que se consolida pelas vontades e desejos do conjunto dos criadores na sala de ensaio. Assim, a cena acontece quando esses desejos e vontades se materializam compositamente. Proponho a ideia de uma unidade heterogênea, porque as especificidades de cada artista prevalecem latentes na teia que revela a obra. Já que permanece a particularidade de cada artista, mantém-se, também, a noção de que aprendemos na sala de ensaio a dialogar com as habilidades e competências uns dos outros. Aprende-se construindo a cena.

Antonin Artaud, emblemático pensador do teatro no século XX, em seu texto *O teatro de Alfred Jarry*, se preocupou em refletir sobre a condição do espetáculo como algo que transforma quem o assiste, mas principalmente o caráter de quem o faz:

Queremos chegar a isto: que em cada espetáculo montado desempenhemos uma parte grave, que todo o interesse de nosso esforço resida neste caráter de gravidade. Não é ao espírito ou aos sentidos dos espectadores que nos dirigimos, mas a toda sua existência. À deles e à nossa. Jogamos nossa vida no espetáculo que se desenrola sobre o palco. Se não tivéssemos o sentimento muito nítido e muito profundo de que uma parcela de nossa vida profunda está engajada aí dentro, não julgaríamos necessário levar mais longe a experiência (ARTAUD, 1995, p. 31).

A relação entre a citação acima e a premissa da engenharia da cena resulta na compreensão de um artista da cena comprometido com o sua aprendizagem, quando está em processo criativo. O encontro entre esses artistas para por em movimento a "engenharia da cena" não tem como objetivo apenas produzir o espetáculo, pois a cena é um meio que propicia um lugar para que o artista aprenda consigo e com o outro. Trata-se da compreensão de que "o teatro é a arte da atualização. A cada peça, a cada noite, a cada instante, ele não apenas renasce, porém nasce" (GUINSBURG, 2007, p. 34). Destarte, a ideia conceitual da "engenharia da cena" é transformar o processo criativo da cena em um espaço pedagógico. Jacó Guinsburg, na citação acima, evidencia que a peça nasce a cada vez que ela é apresentada; assim, a cena nasce para o artista todas as vezes que ele a instala, como algo novo que se revela e traz descobertas. Portanto, se a cena

sempre nasce, renasce também o artista que a faz. E esse nascimento está atrelado diretamente ao processo de aprendizado do artista com a obra que produz, ou seja, a cena é, por si, provocadora de conhecimentos que alimentam experiências, habilidades e competências.

A cena, a meu ver, é o dispositivo inicial para a criação no Teatro. Num primeiro momento, ela é fruto de uma ideia, de um desejo, de um anseio, que pode se originar na necessidade de expressar algo. Inicialmente, a cena tem sua gênese num lapso da imaginação do encenador, do ator, do iluminador, do cenógrafo, do figurinista e do maquiador, entre outros que participam de um processo criativo cênico. Mesmo que cada artista a idealize, diferentemente um do outro, há algo em comum que norteia para a convergência de um sentido. Enquanto a cena se articula e ganha forma na imaginação, seus fundamentos vão se consolidando no burilar que agrega mais estudos e pesquisas à ideia inicial. Os artistas vão ampliando a percepção sobre ela, até o momento em que sua materialidade se torna o único caminho. É na sala de ensaio que a imaginação passa a ser decantada para um extrato, que se configura como a reunião de todas as fontes que alimentaram o projeto da cena.

Enquanto autor desta tese, o que me interessa é exatamente a compreensão do processo de materialização da cena na sala de ensaio, isso porque ela só é possível através do diálogo entre as instâncias discursivas da cena. Considero que sejam discursivas porque estão impregnadas de toda a fundamentação que antecede o processo de materialização da cena na sala de ensaio, sendo, portanto, enunciadoras que comunicam e veiculam a cena. Edward Gordon Craig, artista emblemático do teatro ocidental, em seu texto escrito em 1922 e recém-publicado pela editora Perspectiva, destaca exatamente a ideia da cena como um dispositivo que pode estabelecer qualquer lugar:

O lugar em que se supõe que um drama esteja acontecendo diante dos seus olhos deve ser Atenas 100 a. C., ou uma rua em Atenas 400 a. C., Roma 100 d. C.; pode ser Roma hoje, 1922. Ou pode ser a cabine de um barco no mar – no porto – um canal em Veneza – um bosque em Yorkshire; ou pode ser o escritório de um editor – ou uma igreja em Oxford – uma casa nas colinas ao longo do Yang-Tsé-Kiang, uma floresta de ciprestes em Pisa – algum quarto rude de Bagnolet em 1752... ou milhares de milhares de lugares diferentes! Pode ser qualquer lugar conhecido por vocês ou por mim ou de que se ouviu falar: pode ser mesmo um daqueles lugares da terra – como, por exemplo, no *Fausto* de Goethe, no *Manfred* de Byron, em *A Tempestade* de Shakespeare. Pode ser uma favela – um palácio – ou céu e inferno – ainda que aqui, claro, nós devamos ser bem cuidadosos para não ofender os céticos. E nós demos um nome a esse lugar – e aqui começa o problema: pois parece que um nome não era suficiente, e portanto nós

demos a ele diversos nomes – e a confusão depôs uma outra coroa no túmulo da ordem. A confusão está sempre depondo essas coroas – que espectro... com gestos irônicos e sorriso... quase como a própria morte. Nós chamamos a esse lugar de cena – cenário – decoração – decorações (CRAIG, 2017, p. 185-186).

A cena tem esse caráter pelo qual se instala a atemporalidade, o não lugar, as realidades distintas, possibilitando, a quem a faz e a quem a frui, portais de acesso a espaços nunca vistos. O artista da cena desenvolve seu trabalho compondo esses espaços; os elementos vão sendo conjugados porque um só não seria capaz de fazer essa imersão na multiplicidade de lugares que a cena consegue abordar. Digo isso por compreender que, quando a cena ainda está em elaboração no projeto, ela não é pensada exclusivamente pela ótica de apenas um elemento. No seu cerne, quando ainda é apenas a imaginação de quem a deseja, é possível identificar elementos atmosféricos, como a cor e a própria luz, que permitem que a imagem pensada seja visível para quem a imagina, instaurando o rascunho de um lugar, de um acontecimento, e envolvendo uma persona que pode oferecer traços para os esboços de um figurino e maquiagem. Portanto, quando o ator inicia sua criação na sala de ensaio, é impossível excluir a presença desses detalhes. O que pode ocorrer é a ausência de atenção para percebê-los. E, mesmo que eles sejam ignorados, a ação dramática desses elementos é inevitável.

Durante muito tempo, a acepção da palavra “cena” esteve diretamente relacionada à literatura dramática, especificamente à compreensão das subdivisões do texto em cenas que, unidas, constroem um sentido para uma história. O conceito vem se ampliando constantemente, ao passo que cada elemento que a compõe tem se expandido nos aspectos técnicos e artísticos, o que provoca uma transformação na sua compreensão, como afirma Patrice Pavis:

O termo *cena* conhece, ao longo da história, uma constante expansão de sentidos: cenário, depois área de atuação, depois o local da ação, o segmento temporal no ato e, finalmente, o sentido metafísico de acontecimento brutal e espetacular ("fazer uma cena para alguém") (PAVIS, 2008, p. 42).

A cena, então, carrega a característica de ser pensada para ser compartilhada, de modo que o ato de sua realização é sempre a veiculação de uma ideia, de uma problematização, de questões advindas dos artistas que a criaram. Ela configura-se como uma ferramenta que possibilita ao artista o exercício da expressão daquilo que lhe concerne. Portanto, para o artista, a cena deve ser feita para alguém, como propõe Patrice Pavis na citação acima. Considero, porém, que

antes dessa etapa do compartilhamento com o espectador, ainda na sala de ensaio, a cena é um instrumento pedagógico, que propicia aos que a fazem um processo de "auto-revelação". Isso se dá quando o artista se aventura, no processo criativo da cena, a expandir as experiências que ele traz, que se transformam e que ampliam sua forma de fazer teatro, ou seja, a cada novo processo criativo, o artista desenvolve um processo de aprendizagem perene e contínuo, através da pedagogia da cena.

O teatro é uma arte feita a partir do encontro, como nos propõe o emblemático e revolucionário pensador do teatro moderno Jerzy Grotowski. Destaco, a seguir, de um de seus textos a explicação que propõe para a "auto-revelação", fator pedagógico que considero ser fundamental na formação daqueles que fazem a cena ser possível, mas, além disso, como um dispositivo que permite a abertura para uma ação efetiva dos elementos visuais do espetáculo no processo criativo do ator:

O âmago é o encontro. (...) A essência do teatro é um encontro. (...) O teatro é também o encontro entre pessoas criativas. Sou eu, o diretor, que me defronto com o ator, e a auto-revelação do ator me dá a revelação de mim mesmo. (...) O encontro resulta de um fascínio. Implica numa luta, e também em algo tão idêntico, em profundidade, que existe uma identidade entre aqueles que tomam parte do encontro (GROTOWSKI, 1971, p. 40-41-42).

A cena só é possível através desse encontro, seja ela na sala de ensaio ou em diálogo com o público. O Teatro, na sua efetiva realização, sempre se estabelecerá através dessas premissas. Portanto, proponho a compreensão de um ator que se permite deixar atravessar por um processo de auto-revelação, através da relação com os elementos visuais do espetáculo. O que os processos criativos da iluminação cênica, da cenografia, do figurino e da maquiagem podem revelar ao ator? Em minha opinião, um processo pedagógico que modifica por completo sua percepção sobre a arte da atuação teatral. Assim, o ator passa a se apropriar, nos seus gestos, da cena em sua totalidade, assumindo a visualidade no gesto.

O menor rascunho feito pelo ator na sala de ensaio já se configura como a gênese da cena. Na minha compreensão, essa ideia primeira de cena, que se revela no corpo do ator quando cria, já permite uma percepção de uma atmosfera. Abre, portanto, a possibilidade de compreender a ação dramática dos elementos visuais do espetáculo. É preciso deixar claro que estou tratando de uma cena absolutamente articulada por um sentido, que norteia o processo criativo como um

todo. Refiro-me ao artista da cena que escolhe o que quer criar e busca fundamentações para sedimentar seu processo criativo.

A complexidade em torno do conceito "cena", não está, a meu ver, relacionada à necessidade de explicar o seu significado, e sim de entender como ela se manifesta no processo criativo do ator. Considero o processo criativo da cena uma ação pedagógica, que promove um campo expandido de articulação do conhecimento teatral. Quando os artistas estão na sala de ensaio, reunidos para gerar uma obra teatral, a cena é a principal estratégia para concretizar a materialidade do espetáculo. Na criação cênica, os atores buscam imprimir sentido para o que criam; isso, porque, é através da cena que se estabelece o registro do que é produzido a cada encontro, ou seja, no ensaio seguinte, ela é sempre o ponto de partida para a continuidade do processo. Uma das características fundamentais da noção de cena, principalmente se há mais de um ator envolvido, é a compreensão de que é necessária a ação de todos para que ela se materialize na sala de ensaio.

Mesmo na existência de apenas um ator, a cena não será somente o que ele desempenhará com sua performance corporal, porque seu corpo está para além do visível. Sua ação é provocadora da cena, que, por sua vez, gera a noção de um espaço dramático em que está subjacente a presença dramatúrgica dos elementos como instâncias discursivas. O corpo e os gestos do ator instauram os percursos necessários para se chegar à concepção de uma iluminação cênica, de uma cenografia, de um figurino e de uma maquiagem, isso porque, no meu entendimento, é na gênese da criação do ator que a cena se torna expressão.

Considero que a percepção da cena se estabelece como algo que está para além do que é físico e visível. A fundamentação para esta afirmação é a compreensão de que o corpo do ator imprime vida na cena e propicia ao espectador múltiplas recepções, que se concretizam através de conexões subjetivas. A ação de um ator não se resume ao seu corpo visível, mas a tudo que este corpo pode provocar, e este tudo é a cena. Por esta razão é que podemos elaborar um cenário, uma iluminação, figurino, maquiagem e som, pois a concepção desses elementos tem como ponto de partida a cena que é criada na sala de ensaio, no corpo. Isso me permite afirmar que um cenógrafo revela o cenário que está presente na cena, materializando a recepção e fruição do que assiste na sala de ensaio. Do mesmo

modo, penso que seja o trabalho do iluminador perceber a luz que está presente na cena, para revelá-la.

Na minha percepção, o movimento do ator propicia o acesso ao invisível da cena, tal como propõe Antonin Artaud, quando afirma:

A encenação propriamente dita, as evoluções dos atores, não deverão ser consideradas senão como os signos visíveis de uma linguagem invisível ou secreta. Não haverá um só gesto de teatro que não carregará atrás de si toda a fatalidade da vida e os misteriosos encontros dos sonhos (ARTAUD, 1995, p. 38).

Percebo nas palavras de Artaud uma conexão com a compreensão da cena defendida nesta tese. Há, em torno da cena, toda uma invisibilidade que promove o compartilhamento de sensações que evocam a imaginação como o canal para acessá-las. Tanto o ator, quanto quem assiste, ao dialogarem com a cena, entregam-se a esse duplo jogo de assumirem aquilo que é, de certa forma, palpável, que está tridimensionalmente posto na cena, mas também de incorporar o que se estabelece por vias de uma atmosfera que é transmitida pela invisibilidade.

Assim, Sônia Machado de Azevedo, professora e pesquisadora brasileira, propõe que o ator “não será nunca um invólucro, mas a concretude que torna visível e palpável a invisibilidade interior” (AZEVEDO, 2004, p. 136). Jacó Guinsburg, em seu livro “Da Cena em Cena”, traz uma importante colaboração que endossa o sentido de que o teatro busca, através de sua composição cênica, dar visibilidade à invisibilidade que está presente nas ações do ator:

Como tudo no teatro, é fora de dúvida que, mais uma vez, ele se projeta através de um “duplo”. Desenvolvido basicamente pela duplicação do ser humano pelo ator, do espaço físico pela cena, da trama da vida pela trama do drama, o sentido primordial de seu esforço é dar visibilidade ao invisível, expô-lo como máscara e encarnação; assim, a exteriorização – os elementos, as moldagens e as ações que a tecem – é a sua anteface pública. Mas ela só pode existir, pela sua própria natureza projetiva, por uma relação orgânica e, no entanto, não poucas vezes opositiva, com sua “outra face”: a interioridade. Interioridade evidente pelo que o teatro traz daquilo que se denomina alma, sentimento, emoções, sensações, experiências íntimas, vivências e *pathos* de seu agente-paciente, as quais assumem as funções e as nomeações de personagens e situações, quadros e atos, ações e fluxos dramáticos (GUINSBURG, 2007, p. 07).

Compacto com o autor quando sugere que a cena seja um meio visível que projeta o invisível. Considero que a atuação dos elementos visuais, em consonância com o ator, estabelece a cena no seu plano visível, ou seja, é possível enxergar o que acontece na cena, mas também instala percursos que são trilhados pela subjetividade de quem assiste a ela. Dessa forma, o espectador, ao tocar na cena com sua presença, permite-se a vivência que se apropria dele como um todo. Assim,

suas memórias são acessadas a partir do que a cena provoca, estabelecendo um processo particular, uma imersão interior deflagradora da invisibilidade. Penso que as emoções, as oscilações de energia, a condição da cena, o contexto, sejam elementos que possibilitam que a cena se projete para além do palpável. O espectador, quando toca a cena com a sua sensibilidade, permite-se adentrar num estado de imanência, que revela uma invisibilidade interior capaz de modificar seriamente sua estrutura. A respeito disso, Bonfitto afirma:

A questão do invisível permeia a nossa existência em muitos níveis. Seja nas ciências, nas filosofias, nas religiões e nas artes, nos deparamos inevitavelmente com a relação, ou seria, melhor dizer com a tensão, que envolve, de um lado, o ver/não-ver; e de outro o saber, o perceber, o sentir, o imaginar e o criar. O saber pode nos fazer ver ou não ver, assim como o não saber pode gerar as mesmas possibilidades. A visão, assim como os outros sentidos, não é simplesmente objetiva; ela não é pura nem neutra. A visão tem muitas camadas que não se cristalizam necessariamente. Ela é catalisadora de muitos processos, fato que a torna, por sua vez, indissociável do invisível. É nesse sentido que podemos compreender a tensão mencionada acima, na medida em que consideramos o ver e o não ver não como fatos que se excluem, mas como polos de um *continuum* que envolve impressões, as sensações, as percepções, os sentimentos, as ideias (BONFITTO, 2009, p. 21).

Encontro uma analogia da invisibilidade da cena com a visualidade. Numa primeira acepção, a visualidade é fruto da relação entre as instâncias discursivas da cena. Sua concreção se dá como uma resultante do diálogo entre cenário, iluminação cênica, figurino, maquiagem, atuação e som. O som pode ser considerado como uma instância que também compõe a visualidade da cena, uma vez que sua ação dramática está na concepção do espaço dramático, ou seja, constrói através de sonoridades e emoções que potencializam a comunicação com o espectador. Dessa forma, Roberto Gill Camargo apresenta uma argumentação que contribui para o entendimento do som como algo que está presente de diversas formas na cena:

Quando falarmos em “elementos sonoros”, estaremos nos referindo não só aos sons musicais e não musicais, mas também às palavras, na sua contraparte sonora, no seu aspecto vibratório, físico, rítmico, musical, capaz de provocar sensações [...] O que se sabe, de fato, é que o teatro é uma arte que utiliza vários recursos para se expressar e, que todos esses recursos, tanto os sonoros quanto os visuais (estes também advindos de outras artes, como a pintura, escultura e arquitetura) adquirem em cena outra configuração e requerem, do espectador, um novo olhar e uma nova escuta, não de quem vê pintura, lê poesias ou ouve música numa sala de concerto, mas, de quem vê e ouve teatro (CAMARGO, 2001, p. 18-19).

A visualidade instaura o espaço dramático da cena, estabelece com precisão, num primeiro plano, a visibilidade do lugar, como o mesmo se configura e a que

remete; num segundo momento, ela é a construção de um espaço imanente, onde é possível estabelecer o lugar da subjetividade de quem faz e de quem assiste à cena. O discurso visual é exatamente a relação dramaturgica que se instaura na relação do ator com os elementos visuais do espetáculo, e estes com aquele que frui a obra.

A engenharia da cena se concentra na investigação de estratégias para pôr em prática os princípios da construção da cena. Está relacionada diretamente com a compreensão do espaço da sala de ensaio como propiciador de trocas de experiências que formam os artistas que a habitam. Nesse sentido, o ator é um artista da cena que dialoga com o processo criativo de diversos elementos e, assim, amplia sua capacidade de percepção da cena que faz. A engenharia da cena é um meio que permite a construção visível, mas, principalmente, busca a articulação de caminhos que permitam o encontro com a invisibilidade da cena. O primeiro encontro com essa invisibilidade está na necessidade do artista de criar e expressar aquilo que lhe concerne; em seguida, a criação do ator instala, de forma precisa, caminhos que propiciam a criação dos elementos visuais do espetáculo.

Assim, na Cia. de Teatro Engenharia Cênica, a ideia de que a cena é resultante de um complexo sistema, que envolve instâncias discursivas diferentes, faz os artistas olharem para esta compreensão como uma possibilidade de aprender cada vez mais sobre a arte de fazer Teatro. Ao invés da dificuldade afastar os criadores, ela os aproxima e, com isso, a curiosidade sobre como se dá a criação da iluminação cênica, da cenografia, do figurino e da maquiagem, em consonância com o processo criativo do ator, desperta novas experiências que efetivamente influenciam na gênese da cena. O ator terá sua atenção voltada para a presença inteira de seu corpo na instalação de campos invisíveis de atmosferas, assumindo-os na sua criação, interiorizando as ações dramaturgicas da visualidade da cena que cria.

2.2 CORPO-CENA: O ATOR COMO GERADOR DA VISUALIDADE

Acima de tudo, o teatro existe para o ator, sem o qual não pode existir (STANISLAVSKI, 2001, p. 32 – O MANUAL DO ATOR)

“Mais do que em qualquer outra manifestação artística, no teatro, o homem é a medida de todas as coisas (GUINSBURG, 2007, p. 34)

O pensamento de Constantin Stanislávski, de que o Teatro só é possível com a atuação do ator, é um princípio que permeia os processos criativos da Cia. de Teatro Engenharia Cênica. A “engenharia da cena” pode ser considerada como o resultado de uma intrínseca relação entre tempo, espaço e ator. Isso, porque o Teatro é uma arte que se estabelece pelo encontro, seja de pessoas com pessoas, pessoas e objetos, pessoas e tecnologias. Num primeiro momento, a cena é forjada na junção entre os corpos na sala de ensaio. Ali a obra ganha rastro, consolida-se na comunhão de sentidos subjetivos que se materializam nos corpos de quem a cria. Os artistas se tornam mantenedores de um pacto comum, que se sustenta pela invariabilidade e pela oscilação entre convergência e divergência, às vezes por prazer e desespero. A engenharia da cena é a busca incessante por aquilo que só o tempo desvelará. Os artistas da cena passam a ser movidos pela certeza da chegada em algum lugar, que propiciará certamente uma auto-revelação. Do ponto de vista prático, o ator se configura nessa engenharia da cena como a ponte de cruzamento entre os desejos dos partícipes e a materialidade da obra. Para Antonin Artaud, o ator deve incessantemente reconfigurar procedimentos, ampliá-los, para que ele não estagne em métodos que não se atualizam:

Mas o verdadeiro teatro, porque se serve de instrumentos vivos, continua a agitar sombras nas quais a vida nunca deixou de fremitir. O ator que não refaz duas vezes o mesmo gesto, mas que faz gestos, se mexe, e sem dúvida brutaliza formas, mas por trás dessas formas, e através de sua destruição, ele alcança o que sobrevive às formas e produz a continuação delas (ARTAUD, 2006, p. 07).

Na Engenharia Cênica, é no corpo do ator que os rastros se concretizam. O corpo é o lugar de articulação e de materialização. A busca pela obra se desenha no que o ator cria, a percepção do seu movimento criador trilha a construção da cena.

Dessa forma, cada gesto é a simplificação de um sentido almejado na concepção da obra. Evidencio, nessa argumentação, que o ato criador do ator gera incessantemente um processo de retroalimentação, em que sua performance é o próprio caminho para a cena se revelar. Jacó Guinsburg, sobre o quanto a atuação cênica é resultado da relação que é estabelecida com que o corpo cria, afirma:

O corpo do comediante investido do papel estabelece por si um espaço cênico, mesmo quando em grau zero cenográfico, isto é, em tablado nu ou num simples lugar qualquer de um desempenho. Este, por outro lado, na proporção em que produz a máscara e concretiza a metamorfose do ator em personagem, incorpora de certa forma, se não a totalidade, no mínimo partes vitais do trabalho do diretor, sendo possível ver, sobretudo no palco dramático, a interpretação do ator como o órgão principal da realização do encenador (GUINSBURG, 2007, p. 09-10).

Nessa premissa, proposta na citação acima, o ator se compreende como gerador da cena, atuando na gênese de todas as instâncias discursivas presentes nela. A cena tem sua gênese no que o ator cria. É importante ressaltar que compreendo o ator como uma instância discursiva da cena, e que o seu trabalho funciona através de estímulos advindos das diversas influências que permeiam o processo criativo. Assim, sua forma de trabalhar se dá na tradução desses estímulos no corpo. A pesquisadora Sônia Machado de Azevedo propõe que:

o ator deve ser aquele que entra diretamente em contato com o fenômeno da expressão, percebendo como, quando e por que ela ocorre em si mesmo. Deve aprender a ver-se, a trabalhar seu corpo e partes deste como um artista ao misturar as cores, observando o efeito, preparando um quadro. Seu corpo adquire um *status* outro que é o de material a ser experimentado e sobretudo dominado, de objeto a ser possuído e transformado, segundo as exigências artísticas de sua profissão. Esse duplo enfoque: corpo-realidade do eu, corpo-ficção do ator fundem-se numa mesma concretude, dois modos de ser que são e não são a mesma coisa. Por isso é que jamais o corpo em si deverá ser nosso objeto de estudo e nem objetivo de um labor específico com atores. O que se trabalha é uma totalidade que pensa, age; que é pensada, sentida, agida no fenômeno da interpretação (AZEVEDO, 2004, p. 135).

Destaco, na citação acima, a potencialidade da atuação cênica como pesquisa, como investigação que está relacionada com a totalidade, asserção que dialoga diretamente com a compreensão de que o corpo em ação é a manifestação total da cena. O gesto é a expressão direta e objetiva de cada instância discursiva presente na cena.

Mesmo que as indicações de um encenador sejam enunciadas, a decantação se estabelece pelo filtro que é a própria *poíesis* do ator. Portanto, a cena resulta de um processo de mistura engendrado nas memórias e vivências do ator. A cena, que se materializa nesse movimento de amálgama, é conjugada na relação daquilo que

o ator expressa. Nesse sentido, encontro diálogo com a professora Christine Greiner, quando ela escreve que o corpo não é somente um recipiente, mas sim um lugar de cruzamentos, que põe em movimento as informações e que, na sua proposição, se trata de um “corpomídia”:

O corpo não é um lugar onde as informações que vêm do mundo são processadas para serem depois devolvidas ao mundo. O corpo não é um meio por onde a informação simplesmente passa, pois toda informação que chega entra em negociação com as que já estão. O corpo é o resultado desses cruzamentos, e não um lugar onde as informações são apenas abrigadas. É com esta noção de mídia de si mesmo que o corpomídia lida, e não com a ideia de mídia pensada como veículo de transmissão. A mídia à qual o corpomídia se refere diz respeito ao processo evolutivo de selecionar informações que vão constituindo o corpo. A informação se transmite em processo de contaminação (GREINER, 2005, p. 130-131).

A ideia de que o corpo é um eterno lugar de devir, colocada por Christine Greiner, corrobora para a minha percepção de que no corpo do ator há um processo alquímico de ideias, que se materializam em emoções, sensações, impressões, do que resulta a própria ação cênica. A cena, propriamente dita, é o resultado das conexões que são estabelecidas no corpo do ator quando cria. Ao criar, o ator se apropria dos demais processos criativos e os coloca em prática na construção da cena.

A corporificação é a base para a criação na sala de ensaio, porque é preciso haver um lugar onde se materialize a obra, ou pelo menos os rascunhos, os meios, os caminhos, que possam oferecer aos artistas a possibilidade de burilar, compor, moldar, organizar, conjugar a cena. Penso que esse lugar seja o corpo do ator, que cria a cena a partir das relações que ele estabelece com cada elemento que a compõe. Christine Greiner argumenta sobre como se dá esse processo, internamente, no corpo:

Em termos de percepção, aos poucos torna-se claro que no momento em que a informação vem de fora e as sensações são processadas no organismo, colocam-se em relação. É quando o processo imaginativo se desenvolve. Assim, a história do corpo em movimento é também a história do movimento imaginado que se corporifica em ação. Os diferentes estados corporais modificam o modo como a informação será processada e o estado da mente pode ser entendido como uma classe de estados funcionais ou de imagens sensório-motoras com auto-consciência. Estes estados são gerados o tempo todo mas nem sempre podem ser detectados (GREINER, 2005, p. 64).

Diante do exposto, proponho um ator capaz de compreender o seu ato criador como o disparo para a cena existir, uma vez que, em sua ação performativa, os percursos para a criação dos diversos elementos são revelados. Quando um

cenógrafo se predispõe a assistir ao ensaio, para criar, o seu processo criativo se inicia na observação daquilo que o ator estabelece com suas ações cênicas. Ali, o cenógrafo busca compreender as referências que podem sugerir a espacialidade da cena. Nesse caso, a busca pela noção do espaço dramático que se estabelece no movimento do ator, abre um mundo de caminhos para que a iluminação cênica se faça como discurso, principalmente se afinarmos a percepção para as atmosferas presentes no movimento do ator. A gestualidade, em consonância com a ideia de espaço apresenta trilhas para uma composição do figurino e da maquiagem da personagem, tal como propõe J. Guinsburg:

A intenção de atuar e a assunção da máscara instauram, necessariamente, o espaço teatral – porque o corpo do sujeito dessas ações é um corpo no espaço. Assim, no momento em que alguém assume um papel, estabelece um espaço que, já pela intenção do agente, é cênico. Se este é adequado ou não, se está ou não preparado para receber o ator e seu desempenho, isto não importa no caso, pois não interfere no fato de que o atuante, com a sua corporeidade, instaura de um modo automático o espaço da ação (GUINSBURG, 2007, p. 16).

O referido autor toca no cerne da tese aqui registrada, especificamente quando suas palavras enunciam a capacidade de o ator instaurar, com sua ação cênica, um espaço. Quando me refiro ao espaço, imediatamente penso nos elementos que o constituem, e que, sem os quais, não seria possível chegarmos a uma ideia de espaço dramático. Se o ator instala um espaço cênico quando atua, conseqüentemente uma atmosfera se presentifica, apontando caminhos para que se concebam os demais elementos visuais da cena. O espaço dramático é o resultado da ação no espaço cênico, que acontece através das instâncias discursivas que se unem para a concreção do “teatro no gesto” (Ibidem, p. 09) do ator. Assim, compreendo que o espaço dramático se instala quando o ator cria, e que, no seu movimento, haja uma dramaturgia visual que estabelece os caminhos para a investigação de uma iluminação, cenário, maquiagem e figurino. Os elementos visuais são principiados na busca pela criação da cena, que se articula na ação viva do ator na sala de ensaio, e este, por sua vez, instala um espaço dramático repleto de um discurso invisível, a visualidade.

O trabalho do ator se baseia na mediação do sentido que permeia o processo criativo e, principalmente, a sua materialidade. Quando uma luz ilumina a cena, revelando o cenário, se estabelece uma atmosfera, porém, sua ação ganha movimento com a presença do ator. É com o desenvolvimento da performatividade do ator em cena que essa luz poderá construir dramaturgicamente sua narrativa. O

corpo se torna o meio pelo qual os elementos da cena adquirem um sentido. “Em último lugar, todos esses espaços revelados pela cena passam pelo *corpo* do ator, projetando a imagem de sua personagem, dando a ver o invisível de sua consciência.” (Ibidem, p. 137). Assim, o ator na Cia. de Teatro Engenharia Cênica articula sua criação, pautado na premissa de que sua ação é a gênese da materialidade da cena, percepção que estabelece diálogos com Jacó Guinsburg, quando afirma:

Na constituição do que é apresentado na cena teatral, o trabalho de invenção, captação e concretização de figuras, relações e significações, explícitas ou implícitas, nas falas, no tema, no texto ou no discurso, e seja qual for a natureza, a forma e o estilo de expressão pretendidos, fundamenta-se no corpo do ator. Trata-se de uma elaboração nele centrada e a partir dele orientada, mas não no sentido estrito da simples replicação ou reprodução. Ela pode ir muito longe na concreção do abstrato como idéia e forma. (...) Quaisquer que sejam os elementos, os movimentos, os recursos plásticos, sonoros e luminosos mobilizados para configurar diretamente a proposta e sugerir-la indiretamente, uma coisa é certa – ela terá de ser concretizada pelos bailarinos ou atores. Somente a partir daquilo que eles fizerem, isto é, “performarem”, poderá corporificar-se no palco outra corporeidade, que não é a deles, mas, sim, a de uma idéia cuja realidade objetiva é abstrata, e que, no entanto, deverá de algum modo, sensível mesmo que ilusório, ser recebida como se fosse concretamente corporal, ou seja, “fiscalizada” no corpo de seus executantes (GUINSBURG, 2007, p. 22).

Cada imagem advinda do projeto do cenário, da iluminação, indumentária e som, potencializam o processo de elaboração da cena. Mas, para que esses discursos possam estabelecer um sentido, é necessária uma presença “rapsôda” (SARRAZAC, 2012, p. 152), que alinhe os elementos visuais da cena. Para Patrice Pavis, o ator é o que vincula os elementos na cena:

O ator desempenhando um papel ou encarnando uma personagem, situa-se no próprio cerne do acontecimento teatral. Ele é o vínculo vivo entre o texto do autor, as diretivas de atuação do encenador e o olhar e a audição do espectador (PAVIS, 2008, p. 30).

O ator é uma espécie de “autor-rapsodo; que no sentido etimológico literal – *rhaptein* significa costurar -, costura ou ajusta cânticos” (SARRAZAC, 2012, p. 152). A tessitura acontece na sala de ensaio. Em se tratando da relação que o ator estabelece com a construção visual do espetáculo, Edward Gordon Craig (1872-1966) defendeu que deveria haver “uma harmonia perfeita entre o cenário, o actor (sic), a luz, a indumentária e as ideias do autor” (JÚNIOR, 1964, p. 80).

O ator é o elemento que dá substancialidade às proposições advindas de cada artista presente na sala de ensaio, pois elas dependem da presença humana

para que ultrapassem os limites da materialização e se estabeleçam como processos simbólicos de comunicação. Para Pamela Howard, “O ser humano é o centro do teatro, e tanto o diretor quanto o cenógrafo iniciam o trabalho a partir do ator – o mais poderoso elemento vivo no espaço.” (HOWARD, 2009, p. 156, tradução do autor)²⁴.

A cena é o avesso do corpo, é o interno extrapolado, atravessado por ideias que se transformam em discurso, em conceito. O corpo do ator, na sala de ensaio, é o alvo a ser atingindo por todos os artistas que ali se encontram para burilar o espetáculo, é o lugar de trabalho daqueles que querem transformar em cena, suas ideias. Para Lehmann (2007, p. 132), no corpo do ator residem as potências de cada artista que o atravessou, que experimentou nas suas ações humanas a possibilidade de expressar arte. Os elementos visuais ganham movimento na medida em que o ator se move. O autor afirma ainda:

O corpo vivo é uma complexa rede de pulsões, intensidades, pontos de energia e fluxos, na qual processos sensório-motores coexistem com lembranças corporais acumuladas, codificações e choques. Todo corpo é diverso: corpo de trabalho, corpo de prazer, corpo de esporte, corpo público e privado. A concepção cultural sobre o que é “o” corpo está sujeita a flutuações “dramáticas”, e o teatro articula e reflete essas concepções. Ele representa corpos e ao mesmo tempo os tem como seu principal material de significação (Ibidem, 2007, p. 332).

O ator é o elemento dêitico, o articulador do sentido da cena, o que constitui a relação direta com o público. O espectador também é corpo, vida. O ator, em cena, se deixa atravessar pelo público, e este último se permite, através dessa relação, explorar os mais diversos e complexos percursos da imaginação. O ator é um enunciador do sentido. Através da expressão corporal, ele gera o espaço dramático para o espectador. A cena é o lugar do encontro entre ator e fruidor, onde se estabelece uma relação profunda, nem sempre um diálogo passivo, tal como propõe Eduardo Tudella:

Na sua mais direta e operacional configuração, a cena propõe um jogo que exige a presença do corpo do ator, meio principal de elaboração da imagem cênica, e o corpo do observador, que a reelabora. Meios vivos, ativos. (...) A cena se rebelará contra qualquer tentativa de apontar uma autoria isolada ou exclusiva, já que sua natureza compósita impõe interação, equilíbrio – por vezes, ou com frequência – assimétrico, ou seja: os aspectos da cena interagem de modo dinâmico, transversal, ainda que não se perceba racionalmente, até mesmo numa aparente negação provisória ou

²⁴ Do original: “The human being is at the centre of live theatre, and both the director and the scenographer start working from the actor – the most powerful living element in the space.”

momentânea, de um ou mais aspectos, resultando na acentuação pontual de outro(s) (TUDELLA, 2017, p. 58).

A cena é uma obra de arte em eterno processo de construção, porque sua matéria prima é o humano, tal como ele se disponibiliza para ela, com seus defeitos e talentos construídos diariamente, com seu humor, com sua forma de perceber o mundo. A cena teatral tem essa conexão intrínseca com a necessidade da presença. Sobre esse aspecto de observar do que é feita a cena, Tudella continua:

Ao recuperar uma imagem que pode ser simplesmente corporificada no ator, independentemente de qualquer artifício visual, a cena desmembra e multiplica o ator, permitindo-lhe assumir virtualmente (...) imagem, meio e corpo vivos, operando em complexo artificial de quatro dimensões (considerando a tridimensionalidade espacial e o tempo). Ele é imagem, meio e corpo vivos, simultaneamente no nível temporal da cena. Ou seja, a imagem cênica que alcança o observador, provocando e interagindo com seu imaginário, tem como meio o corpo do ator (Ibidem, p. 60).

A experiência do teatro se estabelece na relação com o corpo visível do ator, que opera em múltiplas dimensões, é um corpo em trânsito, que desloca o fruidor da realidade para zonas de relações dramáticas, teatrais, cênicas. Esse corpo tem uma característica que o coloca nas fronteiras do real e do artificial. A interação entre esses polos só é possível porque o corpo em cena é um elemento visual, instaurador de discursos, é um *corpo-cena*.

O ator, quando inicia seu processo criativo na sala de ensaio, põe em movimento os demais processos. Os elementos visuais surgem na medida em que o ator age e cria as possibilidades atmosféricas da cena. Mesmo numa cena improvisada, mas norteadas por um sentido, por um desejo, o ator cria dramaturgias para uma ideia de espaço, de som, de luz, de caracterização e cenografia. A cena é elaboração. A visualidade é a práxis da imaginação articulada pela cena, pelo sentido produzido na atuação dos elementos visuais, sonoros e textuais do espetáculo. Assim, a visibilidade é a tela de experimentação dos artistas, é nela que são conjugadas as ideias para que a cena seja gerada e o “tempo real” possa dar espaço para o “tempo dramático”, como nos diz Roberto Gill Camargo:

O dinamismo da cena depende da energia viva do ator, que configura, desconfigura e reconfigura os signos visuais, à medida que se movimenta e põe em movimento, diante da luz, os figurinos, objetos, adereços e cenários. O que caracteriza o teatro é a presença viva da figura humana. Graças a ela, tudo pode adquirir mobilidade: quando um ator sobe por uma escada de corda, arrasta uma cadeira ou despeja água numa bacia, todos esses materiais entram em movimento e suas características aparentes se reconfiguram diante da luz (CAMARGO, 2012, p. 43-44).

O ator, quando improvisa, estabelece de imediato um espaço dramático, que é resultado do seu processo de atuação. Dessa forma, são estabelecidos, também, percursos para compreendermos os diversos elementos da visualidade que estão presentes na gênese da cena improvisada. A iluminação cênica, o cenário, o figurino e a maquiagem são elementos denotativos, que surgem com a capacidade que o ator tem de, com o seu corpo, desenvolver a cena. O ator é, então, o gerador da visualidade. Com a sua movimentação ele anima e dá sentido a tudo que foi concebido para o estabelecimento da cena, é a presença necessária para que o Teatro aconteça. Podemos aproximar o conceito de visibilidade ao aspecto denotativo e o de visualidade ao aspecto conotativo, conforme a reflexão de Roberto Gill Camargo:

O processo de significação dá-se em dois níveis: denotação e conotação. [...] Em outras palavras, a representação é primeiramente denotativa (um efeito de luz representa um luar, isto é, denota-o); em segundo lugar, a representação é conotativa (o luar conota traição, cumplicidade etc.) A conotação, portanto, passa pela denotação (CAMARGO, 2012, p. 84).

Durante um ensaio é possível percebermos como o ator consegue, de maneira precisa, modificar o espaço, instalando atmosferas a partir de sua presença. Mesmo que não haja um cenário construído, ou uma ideia de palco, ou até mesmo o local definido para o espetáculo acontecer, é possível identificar que há, virtualmente, uma noção de visualidade na essência do movimento do ator em criação.

O corpo vivo, em cena, estabelece as conexões possíveis entre os diversos elementos visuais presentes nela. O ator traz o movimento essencial para que o Teatro se constitua como uma arte da presença. O seu papel é de afirmar e reafirmar, constantemente, os discursos que se organizam para comunicar o sentido da cena. Para o ensaísta, crítico e professor de teatro argentino Jorge Dubatti, a ação do ator é fundamental para o acontecimento cênico articulado pela *poíesis*:

A *poíesis*, como produção, surge no teatro a partir do trabalho territorial de um ator com seu corpo presente, vivo, sem intermediação tecnológica, inserida no cronotopo cotidiano. A origem e o meio da *poíesis* teatral é a ação corporal *in vivo*. Não há *poíesis* teatral sem corpo presente em sua dimensão aurática. Não há um acontecimento poético sem a ação iniciada e sustentada por esse corpo presente; mesmo quando esse corpo se oferece imóvel e silencioso para o olhar do espectador, ele está provocando e produzindo *poíesis* [...] Como o nome indica, ator é aquele que leva a ação adiante, uma ação com seu corpo, que só pode ser física ou física-verbal, nunca pode ser apenas verbal. A *poíesis* teatral é um acontecimento porque

só acontece enquanto o ator produz ação²⁵ (DUBATTI, 2011, p. 63-64, tradução do autor).

Assim, conforme citado, destaco a ação como sendo o ato que dá movimento à cena. Nesse caso, o ator consolida o acontecimento teatral através de sua presença, fato que gera um movimento que dá sentido à ação de todos os elementos visuais do espetáculo, ou seja, seu corpo é o meio pelo qual a dramaturgia da visualidade pode se estabelecer. Portanto, o corpo do ator passou a ser muito mais do que o meio para o acontecimento teatral, em sua ação estão relacionados três princípios defendidos por Jorge Dubatti, a partir do estudo que faz dos escritos de Eduardo Pavlovsky:

Deste modo, podemos advertir na tensão entre realidade cotidiana e ente poético ao menos três conceitos corporais: o corpo natural-social ou corpo do ator enquanto pessoa, em sua dimensão biológica e social; o corpo poético ou absorção e transformação do corpo natural-social como matéria da nova forma (novo princípio) do ente poético; o corpo afetado, em estado, ou a consideração do corpo natural-social afetado, impregnado, modificado pelo trabalho e a geração do corpo poético. O corpo territorial do ator se desterritorializa em um novo corpo poético, se submete a processos de des-individualização para converter-se em matéria da *poíesis*. Tomemos a Eduardo Pavlovsky como exemplo: • O corpo natural-social: a soma das condições biológicas naturais de Pavlovsky, mais sua composição social, história, pertencimento de classe, gostos, maneira de vestir e andar, etcétera, no plano da realidade cotidiana, e de como esse plano se presentifica na cena. • Corpo afetado: o corpo natural-social de Pavlovsky atravessado em si pelo estado de geração e produção do corpo poético em cena às marcas no corpo natural-social dos processos e estados de sua des-individualização (Pavlovsky em ação, em situação, em trabalho, gerando *poíesis*). • Corpo poético: corpo da des-subjetivação do corpo natural social de Pavlovsky em uma nova instância, desterritorializada, do corpo da *poíesis*²⁶ (DUBATTI, 2011, p. 70-71, tradução do autor).

²⁵ Do original: "La *poíesis*, en tanto producción, surge en el teatro a partir del trabajo territorial de un actor con su cuerpo presente, vivo, sin intermediación tecnológica, inserta en el cronotopo cotidiano. El origen y el medio de la *poíesis* teatral es la acción corporal in vivo. No hay *poíesis* teatral sin cuerpo presente en su dimensión aurática. No hay acontecimiento poético sin la acción iniciada y sostenida por ese cuerpo presente; incluso cuando ese cuerpo se ofrece inmóvil y silencioso a la mirada del espectador, está accionando y produciendo *poíesis* (...) Como el nombre lo indica, actor es el que lleva adelante la acción, una acción con su cuerpo, que sólo puede ser física o físico-verbal, nunca puede ser sólo verbal. La *poíesis* teatral es un acontecimiento porque sólo acontece mientras el actor produce acción."

²⁶ Do original: "De esta manera, podemos advertir en la tensión entre realidad cotidiana y ente poético al menos tres conceptos corporales: el cuerpo natural-social o cuerpo del actor en tanto persona, en su dimensión biológica y social; el cuerpo poético o absorción y transformación del cuerpo natural-social como materia de la nueva forma (nuevo principio) del ente poético; el cuerpo afectado, en estado, o la consideración del cuerpo natural-social afectado, impregnado, modificado por el trabajo y la generación del cuerpo poético. El cuerpo territorial del actor se desterritorializa en un nuevo cuerpo poético, se somete a procesos de desindividualización para convertirse en materia de la *poíesis*. Tomemos como ejemplo a Eduardo Pavlovsky: • El cuerpo natural-social: la suma de las condiciones biológicas naturales de Pavlovsky, más su composición social, historia, pertenencia de clase, gustos, manera de vestir y andar, etcétera, en el plano de la realidad cotidiana, y de cómo ese plano se presentifica en la escena. • Cuerpo afectado: el cuerpo natural-social de Pavlovsky atravessado en sí por el estado de generación y producción del cuerpo poético en escena, a las marcas en el cuerpo natural-social de los procesos y estados de su desindividualización (Pavlovsky en

Partindo principalmente da compreensão do corpo afetado, encontro uma sedimentação para a minha tese, no sentido de que o ator pode ser afetado e atravessado pelos processos criativos dos elementos visuais do espetáculo. Assim, a iluminação cênica, o cenário, figurino e maquiagem podem atuar ativamente na criação do ator, a partir do princípio de afetação que cada elemento pode gerar na construção da cena. Percebo que essa relação produz um conhecimento específico sobre a arte do ator, pois considera que a sua ação é ampla, já que está intrinsecamente conectada às ações dramáticas da visualidade. Um detalhe que Jorge Dubatti acrescenta em sua argumentação é a possibilidade de “acontecerem os três [níveis] ao mesmo tempo” (DUBATTI, 2011, p. 71), ou seja, o corpo do ator é, na sala de ensaio, um meio pelo qual se propaga um fluxo que se concretiza principalmente na investigação de sua condição, de como ele se apresenta para a criação cênica, seja socialmente ou subjetivamente. Ressalto a necessidade do sentimento de afetação propiciar redes de conexão entre a visualidade e a criação do ator, o que permite um processo de ampliação de sua própria formação, pois considero que as práticas da iluminação cênica, cenografia, figurino e maquiagem possam colaborar diretamente no trabalho do ator.

Para que esse ator dialogue corporalmente com a ação dramática da iluminação cênica, por exemplo, é de extrema importância que haja um ponto de encontro entre esses discursos, desde o primeiro instante do processo criativo. Somente através da aproximação entre esses processos criativos é que podemos compreender esse ator, capaz de perceber e assumir os percursos cênicos da visualidade no seu trabalho. O corpo, então, passa a ser compreendido como um *corpo-cena*, um corpo total que não se volta apenas para o seu físico, mas, principalmente, se interliga com os discursos e se coloca de maneira precisa e aglutinadora, completo, instalador da visualidade do espetáculo.

Para Maletta, trata-se de um ator *multiperceptivo*, exatamente aquele “que conseguiu *perceber, compreender, incorporar* e se *apropriar dos conceitos fundamentais* que definem e sustentam cada forma de expressão artística” (MALETTA, 2016, p. 24). Esse ator, quando consciente de que sua função extrapola

acción, en situación, en trabajo, generando *poiesis*). • Cuerpo poético: cuerpo de la desubjetivación del cuerpo natural-social de Pavlovsky en una nueva instancia, desterritorializada, del cuerpo de la *poiesis*.”

as questões físicas, passa a entender as dinâmicas de um processo sinestésico de atuação. Os elementos visuais do espetáculo emanam da sua capacidade de encenar a ação. Trata-se de um “autor-rapsodo” (SARRAZAC, 2012, p. 152), que costura e alinhava um elemento ao outro na cena.

É importante ressaltar que o ator necessita desse espaço aberto de atuação, que deve ser propiciado na sala de ensaio. O ator é um dos elementos a ser guiado no processo criativo, sua capacidade inventiva deve ser absolutamente norteadada pelos discursos de todos os artistas presentes na sala de ensaio. É preciso oferecer protagonismo ao ator para que ele possa estabelecer diálogos com a criação dos elementos visuais do espetáculo.

Nessa perspectiva, ressalto o caráter interdisciplinar do trabalho do ator, fruto do estabelecimento de diálogos com os elementos presentes na construção do espetáculo. Essa interdisciplinaridade implica a necessidade de o ator se interessar pelos múltiplos discursos que estão presentes no processo criativo de uma cena. Não se trata de acumular funções, mas simplesmente assumir que existem outros processos que dependem do próprio ator para que possam ser compreendidos. Maletta traz uma importante consideração sobre como a interdisciplinaridade é uma estratégia presente na criação cênica:

No decorrer do processo, a interdisciplinaridade deveria ser soberana, na medida em que cada criador deveria incorporar, ao seu discurso, expressões das vozes dos outros criadores, tendo em vista que o objetivo comum é construir, no final do processo, uma unidade discursiva (MALETTA, 2016, p. 56).

Dessa forma penso o ator, como um sujeito que se permite a buscar meios de compreender a criação teatral como um lugar de trânsito. Ele carrega a responsabilidade de pôr em movimento essa rede de conexões simbólicas que os elementos da visualidade buscam alcançar nos seus processos de significação. Refiro-me ao ator que exerce uma atuação à qual Maletta (2016) se refere como polifônica, conceito que merece nossa atenção neste ponto do texto.

Em seu livro *Atuação polifônica: princípios e práticas*, Ernani Maletta afirma que o Teatro é uma arte de natureza polifônica, que se manifesta por discursos que interdisciplinarmente são articulados para a criação da cena. Para tanto, apresenta um profundo estudo sobre o conceito de polifonia, culminando na sua definição como:

o entrelaçamento de múltiplos pontos de vista discursivos, identificados como vozes intrinsecamente dialógicas, que se apresentam

simultaneamente expressas por qualquer sistema de signos, podendo interferir umas nas outras sem prejuízo de sua autonomia, e que têm igual importância para o estabelecimento do sentido que assim se produz. O autor do discurso polifônico faz, então, falarem simultaneamente várias vozes – entre as quais está a sua própria –, por meio da incorporação dos discursos, isto é, das vozes ou dos pontos de vista equipolentes de outros autores, apropriando-se deles. (...) Entende-se por *incorporar* a ação de “absorver, introduzir”, tanto no sentido de “integrar, agregar, anexar, juntar, inserir, reunir”; “reunir num só corpo”, quanto no sentido de “assimilar”, isto é, “apreender, mental e corporalmente o conhecimento”. Por sua vez *apropriar* significa “tomar para si; apoderar-se”, de modo que se possa assumir o conhecimento incorporado como seu, a ponto de poder reconstruí-lo de forma autoral, produzindo mais conhecimento (MALETTA, 2016, p. 48).

Por sua vez, o Teatro é por ele definido como a forma de expressão artística que, para se manifestar, imprescinde de um

entrelaçamento de manifestações verbais, gestuais, plástico-visuais, sonoro-musicais – que não necessariamente se fazem todas presentes, mas são sempre múltiplas... [e que] não devem ser consideradas apenas no que se refere à sua materialidade, à sua presença como elementos percebidos pela visão ou pela audição do espectador, mas principalmente pelos sentidos que esses elementos produzem, por aquilo que ‘dizem’, pelos pontos de vista – vozes – que expressam, ou seja, como *instâncias discursivas* (...). O Teatro, portanto, é uma arte que se manifesta por meio do entrelaçamento de *múltiplos discursos autônomos, simultâneos e equipolentes* (MALETTA, 2016, p. 58).

Confrontando essas definições, Maletta conclui que esse entrelaçamento que caracteriza o Teatro “nos remete diretamente ao conceito de polifonia anteriormente apresentado. Portanto, *o Teatro é uma arte de natureza polifônica.*” (Ibidem, loc. cit). Sua investigação tem um papel importante na elaboração da presente tese, por ter possibilitado a compreensão do Teatro como fruto de uma complexa relação entre vozes na sala de ensaio, expandindo esse lugar para um espaço de encontro entre discursos expressivos, que possibilita ao ator uma interação, em particular, com os elementos visuais, e ampliando, assim, sua atuação na criação da encenação. Encontrei, então, o caminho para analisar especificamente como se dá a relação entre os elementos visuais e o processo criativo do ator, levando em consideração que a iluminação cênica, o cenário, o figurino e a maquiagem são “*instâncias discursivas*”²⁷, que devem ser ativas na criação cênica. Mais ainda,

cada artista teatral, que é certamente uma das vozes da partitura teatral, deveria apropriar-se das diversas outras vozes responsáveis pelos vários discursos que acontecem simultaneamente no ato teatral: as vozes dos

²⁷ Nesta tese, o uso da expressão “instâncias discursivas”, no que diz respeito aos elementos que compõem a cena teatral, será recorrente e sempre terá como referência a forma como Maletta (2016, p. 58) se refere a ela.

atores, do autor, do diretor/encenador, do dramaturgo, do diretor musical/sonoplasta, dos preparadores vocal e corporal, do cenógrafo, do figurinista, do iluminador, do caracterizador e de todos os demais criadores do espetáculo. Assim, ao incorporar vários outros discursos ao seu próprio discurso, apropriando-se deles, o artista cria para si um *discurso polifônico* (Ibidem, p. 67).

Com base nisso, Maletta apresenta seu conceito de atuação polifônica como:

como discurso de atuação que cada artista teatral compõe no decorrer do processo de criação do qual participa, apropriando-se dos múltiplos discursos propostos pelos demais criadores. Esse artista, tendo incorporado os conceitos e princípios que fundamentam cada um desses múltiplos discursos criativos, é capaz de se apropriar das várias vozes autoras desses discursos – isto é, das proposições de todos os profissionais criadores do espetáculo – e atuar polifonicamente (MALETTA, 2016, p. 67).

É importante ressaltar que, ainda de acordo com Maletta, não se trata de exigir que o ator domine com virtuosismo as habilidades dos diversos profissionais que compõem a equipe criativa da cena:

O ator pode adquirir uma excelente consciência corporal, um efetivo controle dos seus movimentos e realizar com competência elaborados desenhos coreográficos sem, necessariamente, precisar tornar-se um virtuoso bailarino. Também não precisa chegar a ser um exímio desenhista, pintor ou escultor para mostrar-se hábil quanto aos fundamentos das Artes Visuais e incorporar os discursos do cenógrafo, do iluminador e do figurinista (MALETTA, 2016, p. 26).

Essa ideia de “atuação polifônica” foi a base que me permitiu enveredar na argumentação sobre os elementos visuais no processo criativo da cena teatral, por meio da minha percepção como ator, no sentido de que não precisaria possuir habilidades específicas como cenógrafo, figurinista e maquiador para falar sobre essa relação. Apropriei-me do lugar do ator que perquire a cena que cria, que considera, no seu movimento, os princípios dos elementos visuais. Um ator que assume as ações dramáticas da iluminação cênica, do cenário, do figurino e maquiagem, entre outras, utilizando-as conceitualmente através do seu corpo cênico e sendo, assim, autor de um discurso polifônico. Considero que há, nessa escolha, um forte traço metodológico para toda a escrita registrada nesta tese, ou seja, faço falar a voz do ator que compreende que os elementos visuais estão na gênese do seu movimento quando está em criação, quando exerce uma “atuação polifônica” (MALETTA, 2016, p. 57).

O corpo do ator em cena, portanto, é o articulador dos discursos. Um ator que se deixa conduzir apenas por indicações, se transforma em alvo de fácil

manipulação, esquecendo que “nele há espírito, corpo, sensações, percepções. Logo, não deve ser apenas material para o trabalho criador do encenador, é ele próprio um criador.” (JÚNIOR, 1964, p. 96). Nesse sentido, o ator precisa saber que pode e deve incorporar os fundamentos dos elementos visuais, entre outros, como potencializadores de sua atuação, e, com isso, mostrar-se um “*artista multiperceptivo*” (*Ibidem*, p. 24). Expandirá, dessa forma, a sua capacidade de entendimento da cena, apropriando-se mais plenamente do processo criativo, além de indicar aos demais artistas cocriadores (cenógrafo, iluminador, maquiador, figurinista) os caminhos para uma visualidade do espetáculo que esteja a favor do sentido que se deseja compartilhar com o espectador.

3 O ATOR COMO GERADOR DOS ELEMENTOS VISUAIS NO PROCESSO CRIATIVO DA CENA

Pamela Howard, professora emérita do Instituto Cervantes, de Londres, apresenta uma argumentação em seu livro *O que é cenografia?*, na qual encontro apoio para a compreensão de que os artistas responsáveis pela criação dos elementos visuais do espetáculo, tais como cenógrafos, iluminadores, figurinistas e maquiadores, devem estabelecer conexões com o processo criativo do ator. Destaco o seguinte trecho do seu livro:

Quando os *designers* se redefinem como cenógrafos, indicam que estão dispostos a ir além de simplesmente desenhar cenários e figurinos para a criação de um quadro cênico atraente. Significa que estão preparados para observar e estudar os atores no ensaio, compreender como uma atuação se desenvolve e como o ambiente cênico e os figurinos podem trabalhar juntos para melhorar o desempenho do ator. Nem sempre é fácil. Os atores são móveis, imprevisíveis, perigosos e têm um poder de transformação no palco todas as noites. O trabalho do cenógrafo é achar uma maneira de se comunicar com os atores, avaliar suas necessidades e tomar decisões corretas que alcançarão um resultado único e harmonioso (HOWARD, 2015, p. 191).

Nessa citação, a autora considera o ator o elemento fundamental da cena. Seu texto toca, com precisão, no cerne de minha pergunta para a tese, principalmente quando o seu pensamento corrobora para o estudo do processo criativo do ator como uma estratégia necessária para a criação dos elementos visuais do espetáculo. Quando o ator está em cena, os elementos visuais também estão. Eles aparecem no menor gesto do ator, na primeira ação que inicia uma encenação. Portanto, sempre haverá um figurino, um cenário e uma iluminação na gênese do processo criativo do ator.

Para Bernard Dort (2013, p. 50), “ao invés de reunir, de modo estático, signos ou um metatexto, o considere [o espetáculo] enquanto um processo dinâmico que acontece no curso do tempo e que é efetivamente produzido pelo ator”. O ator aparece, na argumentação de Dort, como aquele que efetivamente produz a cena, consideração que reafirma o entendimento defendido nesta tese, de que o ator é propiciador da criação dos elementos visuais do espetáculo. Considero que é o movimento do trabalho do ator que gera a obra teatral. O ator é conduzido por um sentido que revela a cena através da interação entre o seu corpo com as ideias da concepção. Esse ator é um ser pensante na criação, que explora a expressão corporal para dar imagens físicas ao que se origina nas imagens iniciais para a criação. Mesmo desconhecendo o que cria, acredita seriamente numa força

propulsora que desenha o seu percurso. Essa força é um norte, um sentido, um desejo que impulsiona a sua criação na sala de ensaio. O ator tem, então, como alimento para o seu processo criativo, o conhecimento de cada partícipe. Quanto mais o ator conhece as instâncias discursivas da cena, mais ampla será sua percepção na construção da própria cena, mais certeza o encenador terá na condução do percurso.

O diálogo acontece na relação entre corpos na sala de ensaio. A sintonia entre todos os partícipes do processo gera uma energia sutil, capaz de conectar as ideias nos mínimos gestos. Numa troca de olhares entre ator e encenador é possível perceber o grau de conexão com o sentido da obra. Esta característica elucida a compreensão de um ator autônomo, criador, propositor, condutor, compositor da encenação. Um ator *multiperspectivo*²⁸, capaz de dominar os processos de criação de cada elemento presente na cena. Do mesmo modo, o encenador é capaz de conduzir o processo, abrindo espaço para uma concepção colaborativa, não se importando mais com os louros do resultado final. Assim, investe exclusivamente na obra.

A sala de ensaio é a zona do embate. Nela, a realidade é manipulada e o espaço é transformado com o acontecimento da cena. O encenador e o ator, ao modelarem o real, instauram um processo criativo que gera a cena em sua totalidade, ou seja, um lugar é estabelecido, no qual há uma atmosfera específica. Portanto, temos possíveis caminhos para a concepção da cenografia, da iluminação, da indumentária. Mesmo que não seja possível ter clareza desses elementos na cena elaborada, eles já estão presentes, configurando-a.

Em se tratando, especificamente, do processo criativo do ator, sobretudo para o estabelecimento de estratégias para que a interação com a visualidade possa ser concretizada, considero que o que deve residir na arte do ator é uma investigação crítica no seu próprio processo criativo. Penso que, sem essa premissa, ou seja, a dedicação do ator para entender a seriedade da cena em que atua, sua relação com a visualidade não será possível. É preciso que haja uma atenção peculiar para a cena, para entendê-la no seu processo dramático e, conseqüentemente, sua visualidade, uma interação que gera uma investigação permeada pelo estudo criterioso dos objetivos que se desejam alcançar com a encenação.

²⁸ Conforme definição de MALETTA (2016, p. 24). Vide p. 66 desta tese.

A emoção é, a meu ver, outra questão importante a ser observada no processo criativo do ator. Mesmo que, indiscutivelmente, seja uma força motriz para a criação artística, é ela que, na maioria das vezes, impossibilita uma relação profícua do ator com a visualidade. Penso que a emoção seja um elemento que precisa de muita atenção quando se trata do processo criativo do ator, porque, quando a mesma não é bem conduzida, o ator deixa escapar o distanciamento crítico sobre o que faz, envolvendo-se num processo particular. Dessa forma, acaba por esquecer que a emoção construída para a personagem deve estar em pleno diálogo com a visualidade, pois, sem isso, limitará a cena apenas ao que ele faz com o corpo, perdendo a oportunidade de ampliar sua atuação e encontrar sedimentação na ação dramatúrgica da visualidade.

O Teatro é abordado como uma arte que desperta sensibilidade em quem o assiste. O ator, gerador dessa sensibilidade, deve dominá-la, pois sua função não é ser espectador do que faz, mas saber criteriosamente o seu papel, criando pormenorizadamente todas as ações que compõem sua personagem. Portanto, deve estar completamente integrado ao espaço em que evolui na encenação, levando a seriedade da criação para os elementos presentes na cena.

Proponho pensar que a relação do ator com sua criação, com sua personagem, deve ser criteriosa, absolutamente atenta às emoções. O ator que sobe ao palco e se deixa enveredar na imprecisão dos sentimentos, expõe-se. Conforme Edward Gordon Craig, um dos mais importantes pensadores da linguagem da encenação teatral. Para ele:

Num relâmpago, antes que o pensamento proteste, a paixão incandescente apodera-se da expressão do actor (sic). Ela gradua-se, muda, a paixão atormenta-a, arrebatada-a, persegue-a da frente à boca do actor (sic); ei-lo inteiramente dominado pela emoção; ele abandona-se-lhe (CRAIG, 1963, p. 90).

Craig reafirma um conceito de ator que compreende o seu processo criativo como uma atividade que envolve uma atenção criteriosa com a emoção. No caso do Teatro, especificamente no trabalho do ator, existe um limite: a partir de certo ponto da criação é preciso distanciar-se da emoção, do universo particular da personagem, para pensar na cena, em todos os demais elementos que a configuram. Para Stanislávski (2005, p. 237), “o ator é rachado em dois pedaços quando está atuando. [...] o ator vive, chora, ri, em cena, mas enquanto chora e ri ele observa suas

próprias lágrimas e alegria”. O ato de observar nos sugere uma atenção, também, a todos os demais elementos que compõem a cena.

Constantin Stanislavski também evidenciou que o ator evolui na cena com diversos outros elementos, em particular os visuais, que só poderiam se estabelecer como processos simbólicos se estivessem conectados à atuação do ator. Este, munido dessa compreensão, passaria a entender que os discursos que esses elementos estabelecem estão na cena para fortalecer a evolução da personagem. Nessa perspectiva, o trabalho do ator está para além da construção de seu papel, pois dialoga diretamente com os elementos visuais como instrumentos que são resultados do seu processo criativo, tal qual como o referido autor propõe:

O cenário, os adereços e todos os elementos externos da produção só têm valor na medida em que acentuam a expressividade da ação dramática, da *atuação* (...) a luz e o som (...) [Em cena], porém, só são eficazes quando estão impregnados de verdade artística, (...) O importante é que tanto o cenário quanto toda a produção de uma peça sejam convincentes (...) para o público e para os atores (STANISLAVSKI, 2001, p. 43-44-45).

A “verdade artística”, tocada pelo autor, é conquistada na medida em que o ator se dedica integralmente à sua obra, analisando-a constantemente, criticando-a, construindo percursos que fundamentam cada ação, cada gesto. Trata-se de um estudo rigoroso, cujo objetivo é multipercepção daquilo que se quer mostrar.

Outro grande pensador russo, que se destacou no século XX como idealizador de princípios técnicos para o processo criativo do ator, foi Vsevolod Meierhold, que investiu em treinamentos que buscavam “uma teatralidade não cotidiana (...) [que] coloca em evidência o corpo, que poderíamos chamar de “versificado” (...) um *ator polivalente*, malabarista, acrobata, músico, dançarino” (PICON-VALLIN, 2008, p. 63).

O processo criativo do ator, na compreensão de Meierhold, deve ter como base o *movimento*, como o elemento que põe em prática a criação do ator, numa intensa relação e diálogo com o espaço e com os objetos. “Para Meyerhold (sic), os exercícios dão aos atores que os praticam a possibilidade de transgredir as leis do teatro para obter maior expressividade, maior eficácia diante do espectador” (PICON-VALLIN, 2008, p. 65). Toda sua dedicação para elaborar os exercícios tinha como meta explorar as possibilidades da gestualidade do ator, mas, também, de um “movimento cênico em estreita relação com o espaço no qual ele se desenrola” (PICON-VALLIN, 2008, p. 66).

Meierhold propunha um treinamento físico e outro mental. No primeiro, está implícito que há um entendimento de que todas as relações físicas estabelecidas com a gestualidade do ator devem ser consideradas, estudadas e investigadas minuciosamente. Nessa perspectiva, é preciso dar o mesmo rigor técnico para a relação que o ator estabelece com o cenário, compreendendo-a como suporte simbólico que possibilita ações específicas ao seu corpo. Da mesma forma, a luz que ilumina a cena é um meio físico, instaurador de discurso e que afeta diretamente o corpo do ator, tocando-o, e que, por isso, é integrada à sua gestualidade, tanto quanto a indumentária, que se torna a pele da personagem que evolui na cena. No caso do treinamento mental, Meierhold parte do pressuposto de que “o exercício é “uma ficção pedagógica” que (...) ensina a pensar com o corpo” (PICON-VALLIN, 2008, p. 69). Assim, o fazer e o pensar são indissociáveis, característica que dá ao ator a capacidade de entender o espaço no qual atua, através do físico e da imaginação, tendo a cena como lugar de experimentação desses polos.

O pensador considera, ainda, dois tipos de treinamento: o coletivo e o individual. No primeiro, o ponto de partida é a preparação da equipe para a criação do espetáculo, para o jogo que deve ser estabelecido entre os partícipes da cena. Os corpos são assimilados na relação com o outro, um processo que instaura níveis de conexões entre o fazer e o pensar coletivo. Sobre o treinamento individual, Beatrice Picon-Vallin (2008, p. 75) traz uma informação que muito corrobora para o sentido que busco estabelecer nesta tese. Segundo a autora, esse tipo de treinamento “visa a fins mais específicos, relativos ao uso de um figurino ou à manipulação de acessórios, destinados a se tornar parte do corpo do ator”. Essa compreensão ressalta o quanto, para Meierhold, o treinamento e o processo criativo do ator compreendem a relação com os elementos visuais do espetáculo.

O polonês Jerzy Grotowski, importante pensador da práxis do ator no século XX, e que possui um papel determinante no treinamento do ator contemporâneo, a partir do seu legado, de sua poética de criação calcada na investigação na sala de ensaio, defendeu que “a essência do teatro é o ator, suas ações e o que ele pode realizar.” (GROTOWSKI, 1971, p. 127).

A reflexão apresentada no presente estudo estabelece diálogos com essa afirmação de Grotowski. O ator age conduzido por um sentido, por objetivos que se fundamentam na cena que se quer atingir. Seu movimento é visual, tecendo com ele os indícios para a criação dos elementos visuais do espetáculo. Por isso, ele é

essência. A partir de uma “total doação de si mesmo” (*Ibidem*, p. 127), o ator, atinge uma “espécie de ‘transiluminação’” (*Ibidem*, p. 72). Isso acontece quando há uma investigação da “integração de todos os poderes corporais e psíquicos” (GROTOWSKI, 1979, p. 02), especificidades que determinam e ressaltam o papel do ator na elaboração da cena.

Diante do exposto, nas reflexões dos mestres acima referidos, percebo considerações sobre um ator capaz de compreender todas as instâncias do processo criativo, colocando-o numa zona criteriosa de pesquisa em que a percepção da cena é a meta absoluta. É perceptível a proposição de um ator completamente integrado ao fluxo criativo dos elementos que compõem a cena, pois são eles que estabelecem o sentido desta, na medida em que os personagens se revelam em um lugar, numa circunstância, numa atmosfera, visível e com um conceito de corpo. A respeito disso, contribui Pavis:

A partir do momento que um ator aparece em cena, é, de certa forma, colocado num *quadro* semiológico e estético que faz uso dele dentro do universo dramático fictício. Todas as suas propriedades físicas (beleza, sexualidade, seu “ser misterioso”) são *semiotizados*, transferidos para a personagem que ele representa: uma heroína bela, *sexy* e misteriosa (PAVIS, 2008, p. 326).

Compreendo a personagem como o resultado da articulação dos diversos elementos presentes na cena. Penso que, na medida em que o ator dá vida à personagem, instaura-se um lugar específico, com atmosferas que oscilam de acordo com as circunstâncias vivenciadas por ela. Afirmo, portanto, que a cena é um fluxo de ações advindas da evolução da personagem. Dessa forma, já que o ator é o criador da personagem, deveria alargar o seu processo criativo para além da construção psicofísica e, assim, integrar-se a um entendimento da totalidade do espaço em que a personagem evolui. Proponho um ator que estabeleça um processo criativo psicofísico-espacial, espaço aqui entendido como a organização e a orquestração dos elementos visuais e sonoros do espetáculo, sistemas significantes que atuam na cena para a construção do sentido da personagem.

O ideal é pensarmos que a relação entre os elementos visuais do espetáculo com o ator é inerente à cena, o que me permite afirmar que não se trata de algo que pode vir depois, uma vez que já está na ação mínima do ator a impregnação da visualidade. Portanto, os processos criativos dos elementos visuais do espetáculo estão presentes em todas as etapas da criação cênica. Ressalto que encenar com

base nessa ideia de investigação dos elementos da cena, desde a gênese do movimento do ator, é tarefa que exige tempo. Aprende-se fazendo, apropriando-se, alçando voos impossíveis, mas tornando-os reais através da cena, dando-os espaço de pertinência na sala de ensaio. Um processo que só é efetivo se for perpassado pelo senso crítico dos artistas na sala de ensaio, se for conduzido pelo sentido da encenação.

O ator, na cena contemporânea, é o lugar onde as imagens ganham movimento. Ele é, também, uma imagem na cena, responsável por articular outras imagens e construir sentido para tudo que o espetáculo pretende representar. Para Bergson (2006, p. 20), o corpo é a imagem central, “sobre ela regulam-se todas as outras; a cada um de seus movimentos tudo muda, como se girássemos um caleidoscópio.” Portanto, quando uma imagem é fonte primeira para a criação, ela se torna um elemento que se modifica a cada vez que o artista a manipula e, por isso, constitui-se num universo de descobertas que ampliam o sentido e a imaginação. Penso que o ator seja o gerador da visualidade na criação de uma encenação porque seu movimento é a própria cena se desenvolvendo, rascunhando-se, ganhando corpo e sentido a cada vez que é burilada. Sônia Machado de Azevedo, em seu livro *O papel do corpo no corpo do ator*, destaca a transformação como um princípio fundamental para o treinamento do ator:

A metamorfose parece ser a mola do treinamento do ator, ao se focalizar o movimento e ao se lidar igualmente com sua energia propulsora. O corpo do ator será treinado a dar constantemente respostas, as respostas exigidas pelo e no trabalho; num processo que, se leva ao autoconfronto e ao autoconhecimento, pretende e objetiva levar à formalização do invisível, ao plano estético (AZEVEDO, 2004, p. 136).

Proponho pensar um ator investigador na criação cênica, disposto a apreender, ordenar e elaborar imagens numa relação direta com os elementos visuais do espetáculo. Penso que essa relação se desenvolva na dinâmica do processo criativo, uma vez trazida à sala de ensaio a compreensão de que a cena é resultante das relações entre os elementos que a compõem. Portanto, o processo criativo do ator está conectado aos dos demais criadores. O ator deve se dedicar ao desenvolvimento do seu papel, participando da criação de toda a obra, interagindo ativamente no processo criativo dos elementos visuais e sonoros da cena.

Sugiro uma concepção ampliada da construção da personagem, no sentido de que ela se realiza numa conjunção psicofísica, mas também na dimensão espacial,

onde a mesma evolui. Nessa perspectiva, os elementos visuais do espetáculo fazem parte do processo criativo do ator, porque estão presentes na cena para construir uma realidade espacial e temporal na qual vive a personagem, atuando diretamente na gênese do processo criativo de cada elemento visual.

3.1 A ILUMINAÇÃO CÊNICA NO PROCESSO CRIATIVO DO ATOR

O escuro é a tela do iluminador. E, para que o ator seja visível, é imprescindível a luz. Sem luz não existiria vida. Em qualquer circunstância de cena, a luz é um elemento essencial, é a energia que articula o sentido da visão e que alcança o nível da imaginação, que, por sua vez, também é iluminada. O ser humano estabelece as suas imagens mentais sempre de maneira visível, o que faz pensarmos que existe, na condição humana, a potencialidade criativa de iluminar. E, já que luz é essencial para a vida, no teatro ela ultrapassa esse valor, por ser manipulada. Para Cibele Forjaz (2008, p. 18), “[...] quando falamos em iluminação cênica, estamos pensando não só em tornar visível, mas em construir uma visibilidade determinada. Não se trata apenas de ver, mas como ver.” O ator, portanto, precisa compreender que a iluminação é um aspecto fundamental que constitui o seu trabalho.

Através de sua criação, ela revela a cena dando vida aos elementos que estão orquestrados, para atingirem um sentido. O papel da iluminação está para além de tornar a encenação visível. Para boa parte dos espectadores, e também para os artistas de Teatro, compreender a atuação da luz nos aspectos mais subjetivos da cena é uma tarefa complexa.

A percepção da dramaturgia da iluminação na cena depende, a meu ver, de diversos fatores. Dentre eles, podemos destacar o fato de as próprias encenações não assumirem a luz como um elemento fundamental para o sentido da cena. Provavelmente, numa circunstância como essa, a luz que surge em cena na última hora, mas tendo participado do processo criativo, vai interferir de forma arbitrária no sentido que foi criado pelos outros elementos, que se fizeram presentes na sala de ensaio. Nas palavras de Maletta (2016, p.23), será uma “voz intrusa”. Com esse pensamento, entendo que é nosso papel evitar processos criativos que desenvolvam esse nível de relação com a criação da iluminação cênica. As reflexões de W. Oren Parker e Harvey K. Smith colaboraram para essa reflexão:

Todos concordam que a luz é necessária a fim de que os atores sejam vistos, que é útil para diferenciar cenas noturnas e diurnas, e que pode, em virtude de uma ou outra magia, criar um *clima*. E isso é o máximo que muitas pessoas pensam sobre o assunto. Uma boa iluminação (...) deve unir todos os aspectos visuais do palco. Não se trata apenas de iluminar atores, marcações, propriedades e figurinos. Partes do cenário podem ser anuladas, certas propriedades podem exigir modulações, belos figurinos podem ser reforçados. Em resumo, todos os objetos que aparecem no palco devem ser focados pela luz de modo a construir uma imagem que transmita sentido e sentimento ao público (PARKER; SMITH, 1963, p. 244, tradução do autor).²⁹

Para Eduardo Tudella, em seu livro *A luz na gênese do espetáculo*, a luz é um elemento integrado a práxis cênica, numa relação de codependência, de modo que a luz afeta a cena que, por sua vez, afeta a luz. Trata-se de uma relação de troca e complementação. A perspectiva da luz como um elemento que pode modificar a cena e que colabora para a construção dos significados do espetáculo ganhou proporções a partir do final do século XIX, com o advento da luz elétrica nos teatros. Para Denis Bablet (1964, p. 289), a iluminação cênica na encenação passou a ser “a Fada Eletricidade, (...) deslumbrando o espectador, facilmente conquistado pela magia do efeito e da ilusão de um mundo irreal.” A luz elétrica foi protagonista na “era da encenação” (DORT, 1977, p. 70). A sua capacidade de modificar o tempo e o espaço dramático fez com que a luz se tornasse um componente do processo criativo. O advento da luz elétrica potencializou ainda mais as possibilidades que o teatro poderia alcançar na construção cênica, causando no espectador uma reviravolta no seu modo de apreciar a encenação.

Adolphe Appia foi um grande pensador da “função estética da luz”³⁰ na encenação. Para ele, “a luz é no espaço o que os sons são no tempo: expressão perfeita da vida.” (APPIA, s/d, p. 180). Appia considerava a luz como um elemento vivo que estabelece relações precisas com o ator. Os seus pensamentos colaboraram para que a luz se tornasse, ao longo do século XX, um elemento importante no processo criativo teatral. Tanto Appia quanto Gordon Craig são considerados pensadores da luz cênica, absolutamente influenciados pela

²⁹ Do original: Everyone agrees that light is needed in order that the actors may be seen, that it is useful to differentiate between night and daytime scenes, and that it can, by virtue of some magic or other, create a mood. And this is as far as many people think on the subject. Good lighting [...] should tie together all the visual aspects of the stage. It is not enough to illuminate players, settings, properties, and costumes. Portions of the scenery may need to be subdued, certain properties may require accenting, handsome costumes must be enhanced. Briefly, all objects that appear on the stage must be focused by light into a picture that conveys sense and feeling to the viewing audience.

³⁰ CAMARGO, Roberto Gill. *Função estética da luz*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

linguagem da encenação teatral. Propunham que o teatro fosse fruto de uma relação harmoniosa entre os elementos cênicos, e que a luz não se resumisse apenas a dar uma visibilidade à cena, mas que a esculpisse em modulações de formas e volumes, criando um envolvimento.

Ambos foram responsáveis por pensar novas estratégias para a utilização do palco moderno, sobretudo nas investigações de outras angulações para os refletores, iluminando a cena não mais apenas da ribalta, mas também das laterais, do fundo do palco, utilizando o comprimento, a altura e a profundidade do espaço cênico. Segundo Roubine (1998), foram mais pensadores do que práticos, mas as considerações deixadas por eles influenciam gerações até a atualidade. Embora, talvez, a iluminação não tenha sido ou ainda não seja explorada como defendiam Appia e Craig, é perceptível como ela se tornou um elemento significativo na práxis cênica. Suas reflexões estimularam a compreensão conceitual da iluminação cênica na construção do espetáculo cênico. Esse mesmo rigor criativo passa a ser a base para a criação do cenário, do figurino, da maquiagem e da sonoplastia. Edward Gordon Craig, no seu emblemático livro *Da Arte do Teatro*, refletiu sobre a importância dos elementos visuais interagirem harmoniosamente com as ideias do texto e, principalmente, imbricados ao trabalho do ator. Em suas palavras:

É necessário que vos diga, agora, como podereis tornar-vos desenhador de cenários e figurinos e como aprendereis a servir-nos da luz artificial; como, enfim conseguireis que os actores (sic) sob as vossas ordens trabalhem em harmonia uns com os outros, em harmonia com o cenário, em harmonia, sobretudo, com as ideias do autor. [...] Deveis saber imediatamente que a grande impressão de conjunto produzida pela cenografia e pelo movimento das massas é o meio mais efectivo (sic) de que podereis dispor (CRAIG, 1963, p. 54).

Nessa citação, Gordon Craig nos sugere que o ator estabeleça uma relação harmoniosa com os elementos visuais do espetáculo. Compreendo que, para que esse diálogo se efetive na sala de ensaio, é de suma importância que o processo criativo seja conduzido por uma estratégia que exercite a construção da cena na sua totalidade. Dessa forma, o ator será capaz de apreender as ações da iluminação, assumindo-as e reconhecendo-as no seu corpo, nas suas ações, nas suas improvisações. Em consonância com a ideia de “atuação polifônica”, apresentada por Maletta (2016), trata-se de um ator que atua polifonicamente, considerando a ação da iluminação cênica no seu processo criativo. Envolve-se com a dramaturgia da luz, assumindo-a com suas ações cênicas, apropriando-se do discurso proposto

pelo iluminador, que se apropriou, por sua vez, dos discursos dos atores e dos demais criadores.

Há uma ampliação sinestésica do corpo do ator quando ele compreende as atmosferas da luz como extensões de sua ação. Nessa perspectiva, a iluminação torna-se um elemento que compõe a interpretação do ator, um prolongamento das emoções geradas pelo seu trabalho, que amplia a percepção do espaço cênico do espetáculo. Dessa forma, as especificidades e as práticas técnico/criativas do iluminador cênico podem colaborar com as práticas técnico/criativas do ator.

A iluminação cênica, quando articulada no processo criativo do ator, oferece a ele a possibilidade de exercitar o seu trabalho com a perspectiva da cena, ou seja, a sensação é de que o estabelecimento da luz, no momento em que ele exercita uma improvisação, expande o seu campo de atuação e percepção do espaço cênico. Nessa perspectiva, afirmo que o fato da luz editar o lugar onde o ator está atuando fortalece a sua concentração, permitindo que o seu corpo seja o reflexo da sua imaginação, ou seja, o ator assume a luz como um meio que o leva imediatamente para o campo de significação almejado pela proposição cênica. Para Eduardo Tudella (2017, p. 19), “ainda que o iluminador não esteja presente nos ensaios para “fazer a luz”, ela já está, de certa maneira, sendo concebida como estando lá.” Parker e Smith (1963) acrescentam que a iluminação está presente no entorno do ator para colaborar com a sua atuação:

De fato, este pode ser considerado o mais importante dever da luz no palco: dar ao ator significado em seu entorno; fornecer-lhe o ambiente em que ele possa interpretar com sensibilidade o seu papel; ajudá-lo em todos os sentidos para trazer ao público o pleno significado e emoção (PARKER; SMITH, 1963, p. 244, tradução do autor)³¹.

Encontro, nessa citação, fundamentos para evidenciar a importância do ator que expande a percepção do seu próprio trabalho na cena. A iluminação, com os vários matizes de cores, intensidade, luz e sombra, age na cognição dos indivíduos e os induzem a determinadas ações, em resposta aos estímulos propostos. Quando um ator dialoga com a criação da iluminação cênica, compreende e passa a vivenciar o processo criativo da mesma, interagindo com os campos conceituais, corporais e técnicos. O ator assume, no seu trabalho, as concepções de atmosferas

³¹ Do original: In fact, this might be considered the most important duty of light on the stage: to give the actor meaning in his surroundings, to provide him with as environment in which he may sensibility interpret his role, to assist him in every way to bring to the audience the full meaning and emotion.

das cenas, dos movimentos dramáticos da iluminação. Ele dialoga e exercita a iluminação nos ensaios, procurando entender suas ideias, seus desenhos; entender a luz como resultante de suas ações cênicas, sendo, como afirma Patrice Pavis (2008, p. 88), “por excelência, um dos elementos dêiticos do espetáculo. Todo espaço e tempo se organizam a partir dele, como uma espécie de auréola que não o abandona jamais”.

Para que a iluminação cênica possa ser compreendida como um componente que pertence ao processo criativo do ator, é preciso ultrapassar a ideia de que a luz só pode ser trabalhada nos ensaios com a presença de refletores ou cabos elétricos. Proponho uma iluminação que, antes de tudo, seja ação atmosférica gerada pelo processo criativo do ator. A partir dessa relação processual da criação da iluminação cênica, interagindo com o trabalho do ator, vão se organizando métodos e técnicas que reafirmam a iluminação como um processo criativo que surge nas improvisações com a personagem, com a encenação, com o texto dramático, tal como propõe Roberto Gill Camargo:

(...) a luz cênica deve ser entendida não como um elemento separado, mas como um processo que deve fazer parte da construção da cena, isto é, luz e cena necessitam ser pensadas como um processo vivo e co-evolutivo. Não há como compreender o papel que a luz desempenha nesse processo sem levar em consideração a relação de trocas que ela estabelece com a cena, e vice-versa (CAMARGO, 2006, p. 10).

A partir do exposto na citação, afirmo que quando uma encenação começa a ser desenvolvida na sala de ensaio, o encenador organiza a cena levando em consideração que a mesma será vista pelo público. Portanto, o trabalho dos artistas é o de esculpir a visibilidade para construir uma visualidade que manifeste o espetáculo nos detalhes. O ator, assim como o encenador, desenvolve quase que instintivamente essa relação de multipercepção com o que deve ser visto na cena, com o que merece destaque, com a capacidade de editar e ressaltar a cena. O pensamento da professora Cibele Forjaz fundamenta essa reflexão que proponho sobre a luz, e suas múltiplas possibilidades de controle do visível na cena:

A invenção da lâmpada [...] deu ao homem de teatro o poder de controlar a luz. A partir deste momento o teatro conquista para além da luz, a escuridão. E com ela a possibilidade de fazer aparecer e desaparecer a cena, ou parte dela, num piscar de olhos. Graças a essa pequena mágica do homem moderno, o encenador e sua equipe passam a desenvolver uma partitura do que é visível ou não em cena, e como é visível. [...] A linguagem da luz é responsável, na encenação moderna, por conduzir o percurso da narrativa, juntando pedaços, encadeando cenas, criando signos que tornam

inteligíveis aos olhos dos espectadores essas viagens no espaço e no tempo (FORJAZ, 2010, p. 152).

Nas palavras da autora, a iluminação precisa ser pensada como um elemento condutor da dramaturgia do espetáculo. A escuridão passa a ser a tela em branco do teatro, onde a cena se constrói. No cerne da cena está o ator. Para o teórico teatral Hans-Thies Lehmann (2007, p. 331), “em nenhuma outra forma de arte o corpo humano ocupa uma posição tão central quanto no teatro, com sua realidade vulnerável, brutal, erótica ou ‘sagrada’.” Sua práxis se apoia na capacidade de manipular o espaço visível, para construir uma realidade específica que estabeleça os anseios e os objetivos que se pretendem alcançar com a encenação. Dessa forma, o ator deve estar atento às indicações que possibilitem uma leitura do espaço cênico no qual evolui, levando em consideração as características do contexto do espaço dramático que passa a ser criado com a sua investigação cênica.

A iluminação cênica, quando assumida pelo ator ainda nos momentos iniciais do processo criativo, lhe possibilita uma maior capacidade para construção da cena, abrindo os percursos para o entendimento das atmosferas, bem como das intenções que se pretende garantir com a visualidade. A iluminação está completamente conectada à criação do ator, ela torna visível sua expressão, reforça as qualidades inerentes para o estabelecimento da evolução da cena. O ator, quando compreende a luz cênica como um instrumento que fortalece o que ele expressa – porque o mostra visualmente –, passa a entender que a composição é uma atividade que fundamenta a criação teatral e que, por isso, deve ser assimilada nos detalhes do processo criativo. Isso faz com que o ator não se limite ao entendimento de que a cena só depende exclusivamente do seu desempenho; sua função é exatamente ser o filtro que conecta os diversos discursos.

A tecnologia da luz avança de forma veloz, e modifica determinantemente os princípios e estratégias para a criação de uma encenação. A iluminação cênica alcançou o lugar da pesquisa e se desenvolve como um eixo na concepção teatral. Os refletores são aprimorados com especificidades que instrumentalizam os artistas para o processo criativo. Graças à luz, é possível editar o espaço, o cenário, os atores, estabelecer profundidade e atuar diretamente na proporcionalidade da cena. Dessa forma, concordo com Roberto Gill Camargo, quando propõe pensarmos a iluminação como um processo que evolui na criação com os demais elementos cênicos, evidenciando que potencializa o entendimento defendido nesta tese, de que

qualquer cena, mesmo que se trate de um improviso, já estabelece suas possibilidades atmosféricas. Nessa perspectiva, é importante ressaltar que a iluminação cênica precisa de tempo de elaboração na sala de ensaio. O diálogo que o iluminador pode estabelecer com os demais artistas, sobre suas ideias, pode influenciar precisamente no trabalho do ator, ajudando-o a compreender o espaço dramático da encenação em que atua. É preciso aproximar os processos criativos na sala de ensaio, e observar como essa relação interdisciplinar influencia na construção do sentido da cena.

A cena explora a noção de tempo e espaço, o que resulta em encenações que desconstroem com muita agilidade o espaço cênico, fazendo com que o espetáculo transite em escalas incalculáveis. Esse pensamento ganhou força com a pesquisa de Hans Thies-Lehmann sobre o Teatro Pós-Dramático, e, com base nisso, Cibele Forjaz propôs uma reflexão sobre como a luz foi fundamental para atingir a manipulação da narrativa da encenação. A respeito disso, afirma a diretora:

A linguagem da luz, no teatro pós-dramático, interrompe a ação, quebra a lógica linear, fragmenta a narrativa. Mais do que isso, na medida em que a luz rege o que é visível, e como é visível, ela pode iluminar várias ações ao mesmo tempo, porém de forma diferente, separando e multiplicando os planos de realidade. A luz coloca em cena vários tempos em um mesmo espaço, ou vários espaços visíveis ao mesmo tempo. Muitas vezes, em não-lugares ou não-tempos, outras vezes, aqui e agora, convidando a plateia a uma quebra na própria idéia de espaço e tempo (FORJAZ, 2010, p. 154).

Penso que, para que a iluminação desempenhe todas as qualidades propostas pela autora, é necessária a presença viva do ator, que sedimente a dramaturgia que a luz venha a estabelecer numa encenação. Como seria possível a quebra da lógica da narrativa sem uma ação que conjumine o trabalho do ator com a iluminação? Proponho um pensamento que evidencia o ator como o elemento que substancializa as ações dos elementos visuais, dando-lhes sentido com a sua presença, enfatizando as mudanças do tempo dramático, afirmando e reafirmando constantemente a atmosfera que oscila, num ato de concordância, transmitindo para o espectador uma cena criada através do diálogo entre os discursos.

3.1.1 A luminescência do ator no processo criativo da cena

O ator é luminescente. A luminescência é a absorção de radiações, visíveis ou não, por um corpo e, conseqüentemente, sua posterior reemissão³². O ator, quando se integra ao sentido da encenação e inicia o seu processo de interpretação e expressão, irradia sua energia criativa, porque foi aquecido, excitado por imagens e indicações que estimulam sua termoluminescência. Para Jerzy Grotowski (1971, p. 6-7), é “evidente que os atores, [...] podem 'iluminar' com sua técnica pessoal, transformando-se em fonte de 'luz espiritual'.” Na ação do ator, as energias se expandem e extrapolam seu estado físico para atingirem diretamente uma órbita espacial, que gira em torno das circunstâncias criadas com o seu corpo.

A luminescência engloba a fluorescência e a fosforescência. A fluorescência é parte de um processo fotoquímico ou fotofísico, que corresponde à excitação de uma molécula para o estado quântico, através da absorção de radiação ultravioleta, fazendo com que o corpo, a partir dessa interferência, transforme a radiação em luz visível, quando volta ao seu estado fundamental. O tempo de duração dessa reemissão é de até 0, 000001 segundos. A fosforescência tem o mesmo princípio que a fluorescência, mas há uma diferença: os átomos na fosforescência são excitados pela radiação visível e essa excitação dura uma maior quantidade de tempo, podendo durar horas e até dias.

Em ambos os casos, é importante ressaltar – para uma maior clareza na construção de uma analogia com o trabalho do ator – que uma molécula, para irradiar, precisa necessariamente ser estimulada, excitada, como é o caso do processo criativo do ator numa encenação. O ator recebe diversos estímulos que advêm de todos os elementos que compõem a cena, tais como o texto, imagens, cenário, figurino, maquiagem, iluminação, as ideias do encenador, etc., ou seja, todas essas referências funcionam como dispositivos que alimentam sua capacidade criativa, gerando, portanto, um processo de absorção e reemissão. É importante

³² A luminescência é estudada na química, sobretudo no que se refere à estrutura da matéria. A luminescência é o nome que engloba a fluorescência e a fosforescência. É definida como a emissão de luz na faixa visível (400 – 700 nm) do espectro eletromagnético como resultado de uma transição eletrônica. Trata-se de uma molécula que, ao absorver um quanta de luz (fóton), produz um estado excitado, gerando uma reemissão da luz absorvida. Não entrarei nos detalhes e nem nos postulados elaborados ao longo do século XX sobre a estrutura da matéria, porque o que nos interessa é apenas a possibilidade de criarmos uma analogia do trabalho do ator com o fenômeno da luminescência, de modo a compreender que o ator, na sala de ensaio, é movido por energias que são expressas pela sua criação.

salientar que, no caso da reemissão, o ator manifesta com a sua atuação a criação dos artistas através da cena que produz³³.

A partir dessa compreensão do ator como um elemento luminescente, podemos afirmar que o processo criativo da iluminação cênica se inicia quando o ator cria. Suas ações desencadeiam os princípios para estruturação da cena, e trazem em si a capacidade de transformar o visível em irradiações de energias que substancializam as atmosferas, através das emoções e sensações que a cena necessita. A iluminação cênica, nessa perspectiva, é assimilada como um elemento que independe dos cabos elétricos ou dos refletores, porque antes disso é emoção, sensação, atmosfera, princípios de extrema importância para que a materialidade da iluminação seja possível. Para Robert Edmond Jones:

O nosso primeiro dever, em Teatro, deve ser sempre servir o actor. É ele que interpreta a peça. O palco pertence-lhe e deve dominá-lo. Embora possa parecer surpreendente, o actor é, algumas vezes, mais eficaz até quando não é de todo visível. (...) A verdadeira luz do actor – a verdadeira luz da representação – é uma radiação, uma auréola, um elixir suave, em que os caracteres do drama podem mostrar-se na sua realidade interior (JONES, 1964, p. 323-324).

Dessa forma, a luz se revela como uma radiação criativa do ator. A iluminação cênica fosforesce – assim como os demais elementos – no movimento do ator “entrando em jogo a ação particular da luz sobre o espírito” (ARTAUD, 2006, p. 109). Penso que o processo de experimentação do ator na sala de ensaio se configure numa investigação absolutamente norteada por um sentido, o que nos faz afirmar que a percepção da iluminação cênica no movimento do ator é possível, porque há uma construção do espaço da cena. Eduardo Tudella (2017) toca no cerne dessa relação da criação da visualidade com o processo criativo do ator, quando se questiona sobre em qual momento o iluminador cênico deve iniciar a criação da iluminação. A citação abaixo colabora efetivamente para a estruturação conceitual desta tese.

Observando ensaios que antecedem a ‘montagem da luz’, ainda que sua presença fosse facultativa em alguns estágios, o iluminador pode ser estimulado por diversos eventos desses estágios, como a ação delineada para cada ator, pelas relações entre os atores que buscam um ‘lugar’ no espaço da cena. Mesmo sem um cenário já construído e na ausência de um palco – ou local definido para o espetáculo –, os atores edificavam

³³ Também nos aproximamos da compreensão da bioluminescência, na qual um corpo transforma energia química em energia luminosa sem precisar de uma radiação que o estimule. Porém, consideramos que o ator age por estímulos, o que nos faz pensar que a cena não é gerada a partir do nada e nem de um processo orgânico, natural, ela pressupõe uma questão que move o ator a criar, portanto, eu me basearei na analogia da luminescência que tem como base a excitação para que possa ser gerada uma irradiação.

virtualmente o espaço artificial da cena, deslocando-se nas salas de ensaio. Isso indicava a presença e a necessidade de uma luz que interagisse com aquelas experimentações espaciais. Afinal, se há um espaço cênico a ser percebido, deve haver luz (TUDELLA, 2017, p. 18).

O iluminador teatral é o artista que domina os processos de materialização da iluminação cênica. Nas considerações de Eduardo Tudella, trata-se de um artista com capacidades de perceber o processo criativo da iluminação nos demais elementos que compõem a cena, sobretudo no trabalho do ator. Isso se fundamenta na afirmação de que o processo de investigação do ator na sala de ensaio tem como base uma experimentação, que resulta na proposição de um espaço da cena. É nessa capacidade de leitura e assimilação do trabalho do ator que o iluminador encontra diretivas que lhe estimulam a pensar a luz articulada pela criação do ator. A ideia de que os artistas manipulam a visibilidade faz com que a luz seja o elemento basilar na orquestração da cena, pois, como afirma Tudella, se há um espaço a ser identificado, assimilado no trabalho do ator, é porque há luz, há esse elemento que possibilita o encontro com a visualidade, com os detalhes do cenário, os pigmentos da indumentária, com a força semântica que a cor desencadeia na encenação.

Ainda de acordo com a pesquisa de Tudella – especificamente no trecho em que ele, como iluminador cênico, narra suas estratégias para criação da iluminação –, ressalto a possibilidade de se perceber a luz nas “indicações de ordem mecânica dos movimentos, ou seja, o deslocamento das personagens no espaço da cena” (TUDELLA, 2017, p. 20). Consideração que reafirma a importância da luz não ser articulada como um elemento distante daquilo que o ator cria. Potencializa a noção do diálogo como uma estratégia que tece os elementos da cena e que, como nos diz CAMARGO (2006, p.11), faz com que a luz cênica seja compreendida “não como um elemento separado, mas como um processo que deve fazer parte da construção da cena, isto é, luz e cena necessitam ser pensadas como um processo vivo e co-evolutivo”.

Eduardo Tudella propõe que, antes mesmo da sala de ensaio, é possível identificar os princípios para o processo criativo da iluminação no estúdio “pré-cênico”, encontrando “nos traços do espetáculo [...] um processo vivo, constituído por todas as atividades que ocorrem desde as primeiras ideias que levam à realização espetacular” (TUDELLA, Op, cit., p. 20).

O ator é um criador de imagens físicas, porém essas imagens são frutos de um processo de imaginação que abriga a completude da cena. Ou seja, se ele

compreende que o que imagina não é apenas a movimentação física, mas todo o espaço em que a mesma acontece, ele estará diretamente ligado à ideia de uma concepção total da cena, na qual as descrições do lugar que ele ocupa na sua imagem mental são de extrema importância para o percurso criativo da iluminação. Cabe ao iluminador, portanto, explorar esse universo mental do ator, utilizando-o como ponto de partida para a criação de uma iluminação que dialogue com a criação deste, tanto física como imaginária. Para Tudella (2017, p. 21), a relação com a abordagem visual da cena com a criação de imagens mentais só é possível para “o artista que encara a cena como um problema estético-visual”. Penso o ator luminescente “como se, ao entrar em cena, o ator já trouxesse consigo a luz.” (TUDELLA, 2017, p. 35). Considero este entrar em cena, desde o primeiro ensaio, a primeira experimentação, a primeira improvisação. Mas quais as estratégias para identificarmos a iluminação cênica no processo criativo do ator? Buscarei evidenciar algumas no próximo capítulo.

3.2 A CENOGRAFIA NO PROCESSO CRIATIVO DO ATOR

Não há como escrever sobre a história do Teatro sem considerar a evolução do espaço cênico e as estratégias cenográficas utilizadas pelos artistas para estabelecerem sentido em suas representações. Diversos historiadores destacam a cenografia ao longo da história, através de detalhes que eram utilizados na construção de um espaço cênico extracotidiano. Já nos rituais primitivos, de acordo com Margot Berthold (2001, p. 03), eram utilizadas “máscaras e figurinos, acessórios de contra-regragem, cenários e orquestras eram comuns, embora na mais simples forma concebível.” O *Deus Ex Machina* – que significa o Deus que desce numa máquina – no teatro Grego, por exemplo, era um complexo projeto de engenharia que funcionava como um recurso para que as personagens aparecessem em cena flutuando e representando “a intervenção inesperada e providencial de uma (...) força qualquer capaz de desenredar uma situação inextricável” (PAVIS, 2008, p. 92).

Com o passar do tempo, foram sendo criadas diversas estratégias para a construção do espaço cênico, para que o espectador pudesse ter uma dimensão de realidade na representação. Os grandes telões em perspectiva, colocados no fundo do palco, foram usados por muito tempo, atravessando os séculos XVI, XVII, XVIII, e tinham a capacidade de descrever o lugar onde a cena acontecia.

Esses fatos históricos são importantes em diversos aspectos, porém, o conceito de cenografia – como conhecemos hoje – começou a ser melhor compreendido com o advento da encenação teatral. “A linguagem da encenação teatral”³⁴ evidenciou os discursos que compõem a cena. Tudo passa a girar em torno da elaboração de uma encenação que se constitua a partir do diálogo entre os pontos de vista do ator, do cenógrafo, do figurinista, do iluminador, ou seja, a encenação é o resultado da harmonia estabelecida entre esses discursos.

Assim como surgiu a figura responsável pela orquestração dessas linguagens – refiro-me, aqui, ao encenador –, o cenógrafo assume um papel determinante na construção do sentido na encenação. Com isso, a pesquisa e a experimentação de suas ideias foram alargando os campos conceituais e artísticos da cenografia.

O cenário, como a composição de um espaço para que uma ação possa acontecer, sempre resguardará a necessidade de um elemento vivo que chancel seu significado dramático. Para Josef Svoboda, um dos mais importantes cenógrafos da segunda metade do século XX, a função do cenário no Teatro é responder às questões da cena:

No teatro moderno o cenário, como os outros elementos do espetáculo, tem por função revelar ao público uma realidade artística em que todas as partes concordam. Assim, o cenário encontra-se em perfeita harmonia com tudo o que intervém em cena. Fundamentalmente, não se trata, portanto, nem de composição acidental de elementos, nem mesmo de relações de elementos; trata-se de criar planos dramáticos modificáveis no decurso da acção, aparecendo e desaparecendo segundo as exigências da tensão dramática (SVOBODA, 1964, p. 261).

Ao longo de todo o século XX a cenografia foi garantindo o seu lugar como linguagem ativa na criação cênica do teatro moderno, construindo uma base fundamental para que, nos tempos de hoje, ela se consolide como um elemento visual aglutinador, que reúne no seu discurso a ação dramatúrgica de todos os discursos que compõem a cena. A cenografia na cena contemporânea é um discurso que tem se tornado cada vez mais presente no processo criativo. É um elemento que define os percursos na construção do sentido do espetáculo. Sua função extrapola as questões do espaço, articulando-se desde a descrição de um lugar, como construindo ambientes absolutamente subjetivos. O que permanece como potência é o conceito de encenação, que envolve os processos criativos e os

³⁴ ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 1998.

conduz num caminho onde o estabelecimento do diálogo é o que promove o resultado de uma cenografia eficaz e determinante na significação do espetáculo.

A cenografia tem como função estabelecer relações visuais, que são também sensoriais, com o espectador. Cria um sistema de signos que constituem o sentido de uma encenação. Para Patrice Pavis, no livro *A análise dos espetáculos*, a cenografia é a interação entre espaço, tempo e ação, é o estabelecimento da transição do mundo concreto para o mundo possível da ficção (PAVIS, 2008, p. 139). Esse autor conceitua o cenário como uma escritura da cena tridimensional, que se foi ampliando como pesquisa e experimentação a partir do final do século XIX, na “era da encenação”³⁵. É nesse momento que o cenário se liberta da função mimética dos telões, e sai do fundo do palco para ocupar todo o espaço cênico.

Cenografia é a organização e orquestração dos elementos visuais, sonoros e textuais do espetáculo, numa relação intrínseca com o sentido de uma encenação. É a manifestação física de um espaço imaginado, estimulador da percepção do espectador. É uma escritura na cena dotada de uma dramaturgia polifuncional, atrelada à construção de um espaço dramático para que a encenação possa acontecer, e que depende da ação e interação do ator para fazer sentido na cena.

O ator é o vínculo vivo, que faz a mediação dos elementos visuais com o público. Sua presença dá organicidade para os discursos que compõem a cena, fator que ressalta a urgência de um ator capaz de compreender a visualidade nas suas ações, nas relações físicas que estabelece com o cenário, nas temperaturas de cor da luz, no pigmento de sua indumentária. O ator é o porta-voz de cada elemento da cena. Segundo Pamela Howard (2015, p. 198), “o corpo é a estrutura sobre a qual o cenógrafo cria”. Nesse mesmo sentido, propõe Adolphe Appia:

A cenografia é regulada pela presença do corpo vivo; é esse corpo que se pronuncia sobre as possibilidades de realização; tudo o que se opõe à sua presença justa é <<impossível>> e suprime a peça [...] é a ideia do actor vivo, plástico e móvel, que deve ser o seu guia (APPIA, s/d, p. 135).

Segundo Howard (2015, p.194), “os atores se comunicam com o cenógrafo por meio de um vocabulário emocional, e o estabelecimento de um denominador comum para o diálogo exige tempo e paciência de ambos os lados.” Na fala da autora, identifico a compreensão do diálogo entre a cenografia e o processo criativo do ator através das relações emocionais que são estabelecidas para a cena. A linguagem da cenografia contribui, determinantemente, no sentido da cena, e um

³⁵ (DORT, 1977, p. 62).

dos seus objetivos é aguçar o olhar e a imaginação do espectador, transportando-o para o tempo e o espaço da ação dramática. Toda cena, mesmo que seja uma improvisação, já possui uma situação dramática, apresentando, portanto, uma ideia de tempo e espaço.

O cenógrafo é o artista responsável por perceber esse “lugar teatral” (MANTOVANI, 1989, p. 07)³⁶ que a cena estabelece, e é ele quem cria estratégias para idealizá-lo, projetá-lo e executá-lo. É na atuação do ator que são instaladas as atmosferas necessárias para o trabalho da cenografia. J. C. Serroni – um dos mais importantes cenógrafos do Brasil –, em seu livro *Cenografia Brasileira: Notas de um Cenógrafo* evidencia o ator como o único elemento indispensável ao Teatro, quando diz:

Podemos realizar um espetáculo sem cenografia, sem luz, sem música. Podemos fazê-lo com a roupa do corpo ou nus. Sem uma direção específica, até sem texto. No entanto, não é possível fazê-lo sem o ator. É o ator que dá sentido aquilo que chamamos de teatro: alguém se expressando para que alguém veja (SERRONI, 2013, p. 27).

Da fala de Serroni, ao se referir à possível ausência de elementos visuais e sonoros, compreendo que os mesmos não estariam concretamente presentes, mas poderiam continuar produzindo sentido por meio da atuação dos atores. Reafirmo, então, que é o ator quem dá sentido a eles, em particular à cenografia, estejam eles concretamente visíveis ou não. O cenário, sem a presença do ator, se apresentaria como outra manifestação artística, como afirma ainda o autor:

E se alguém me perguntasse se não teríamos uma cenografia sem a presença do ator? Eu poderia responder: nesse caso não temos cenografia, e sim outra manifestação artística, como uma instalação em uma bienal de artes (Ibidem, p. 25).

Ainda nessa reflexão, para Pamela Howard a cenografia só é possível de existir porque o ator habita os seus elementos, dando-os vida e sentido. A cenografia, portanto, está intrinsecamente conectada ao ator durante o processo criativo de uma encenação. Howard evidencia que o cenógrafo deve estabelecer diálogos com os atores para saber como eles imaginam o espaço cênico em que atuam. Uma relação que se dá “mediante o estudo e o entendimento do corpo

³⁶ Nesta tese, entende-se “lugar teatral” como o espaço que é próprio do espetáculo. Anna Mantovani, no seu livro *Cenografia*, apresenta a diferença entre espaço cênico e lugar teatral. Segundo ela, todo espaço serve para a cena acontecer, mas o que se instala nesses espaços é o lugar do espetáculo, ou seja, o espaço criado e elaborado na sala de ensaio para o seu discurso visual (1989, p. 07).

humano e do espaço que ele ocupa e pelo qual se desloca, [de modo que] diretor e cenógrafo podem modelar e esculpir o palco de maneira eloquente e dramática com os atores” (HOWARD, 2015, p. 192). Dessa forma, é possível identificar quais objetos, cores, texturas e volumes substanciam a imaginação do ator. É uma estratégia que possibilita a criação de um cenário que sirva ao ator, integrando-se totalmente à sua ação. José Serroni ratifica essa premissa:

Para que o cenógrafo possa entender melhor os caminhos buscados pelo ator, ele precisa estar envolvido no processo. É no dia a dia dos ensaios que o ator vai descobrindo esses caminhos, dando vida a seu personagem, experimentando as possibilidades. Se o cenógrafo, o figurinista, o designer de luz, o sonoplasta não acompanharem também esse processo, estarão se afastando do que o ator procura. É preciso estar nos ensaios, mesmo que eles sejam repetitivos, que emperrem em longas discussões. Teatro é um processo acumulativo (SERRONI, 2013, p. 26-27).

A sala de ensaio é, portanto, o lugar de uma investigação expandida, que deveria contar com a presença de todos os artistas envolvidos no processo criativo, atentos ao ator, em cuja pesquisa a cena é gestada. No caso da cenografia, o seu processo é “co-evolutivo” (CAMARGO, 2006, p. 11), está intrinsecamente ligado aos ensaios, lugar de onde surgem as ideias e, principalmente, a movimentação cênica do ator. O cenógrafo, quando interage com os artistas na sala de ensaio, compartilha seus anseios e objetivos, além de abrir espaço para que os demais companheiros possam questionar, sugerir, acrescentar.

A cenografia é a relação de sentimentos e sensações que, através de formas, texturas, cores e linhas, estabelecem uma comunicação significativa com o espectador. O ator, com sua movimentação cênica, sobretudo com as emoções da personagem, compõe a cenografia de uma encenação. Por sua vez, ele deve dialogar com a criação do cenário, para incorporá-la na sua interpretação. Pamela Howard reflete sobre a possibilidade de um “ator cenográfico” (2015, p. 191), que atua na sala de ensaio em diálogo com o cenógrafo para que “fiquem familiarizados com a linguagem imagística visual” (*Ibidem*, p. 194) do espaço da cena, participando ativamente da dinâmica da visualidade da encenação. A cenografia no trabalho do ator é essencial porque o situa numa circunstância que potencializa o sentido do que ele expressa com o corpo, e é também uma afirmação do sentido da cena. Ou seja, é um elemento que trabalha com o ator na evolução da encenação.

3.3 O FIGURINO NO PROCESSO CRIATIVO DO ATOR

A roupa é um meio pelo qual o ser humano expressa minúcias que o caracterizam culturalmente. O cobrir-se, o adornar-se, se configuram como a expressão de imagens que manifestam o ser que se veste e que escolhe uma forma de se mostrar para o outro. A necessidade do vestir está presente no imaginário da humanidade, representando épocas, criando tendências e simbolizando rituais. Uma vestimenta pode provocar diversos tipos de impressões e sensações, em quem a veste e em quem a observa.

O figurino sempre foi um elemento de grande importância na vida humana. Nos rituais primitivos, a caracterização – sobretudo o uso de máscaras – sempre foi uma estratégia de conexão com o mundo irreal, ora sagrado, ora profano. Usando o traje como um signo de incorporação, “por meio da alteração da aparência física, nossos ancestrais buscavam alcançar as esferas do sagrado e do imaginário” (RAMOS, 2013, p. 16).

Desde o início da história do Teatro, o figurino foi um aspecto visual importante da cena. Em alguns momentos, sua atuação plena como instância discursiva foi negligenciada, como se ele tivesse apenas o “simples papel de caracterizador encarregado de vestir o ator de acordo com a verossimilhança de uma condição ou de uma situação” (PAVIS, 2008, p. 168). Atualmente, percebo a valorização de sua natureza discursiva, atuando no conjunto com os demais elementos visuais para a composição de cada instante do espetáculo, de modo que todos os componentes que envolvem a confecção de um figurino, tais como linhas, tecidos e cores, são considerados pela sua intrínseca função significante, ou seja, estão presentes na ação cênica porque possuem um sentido a compartilhar, e provocam no espectador fruições “cinestésicas”³⁷. Na arte teatral, o figurino necessita ser concebido como um elemento visual que estabelece um sentido na cena. Sua materialidade tem sido investigada a partir de diversos tipos de materiais, o que faz com que sua configuração seja possível para além da linha e do tecido. Os pesquisadores Fausto Viana e Rosane Muniz usam o conceito de traje de cena e

³⁷ Para esse conceito, aproprio-me da acepção apresentada por Patrice Pavis (2017) em seu livro “Dicionário da performance e do teatro contemporâneo”, no qual afirma que: “A cinestesia é a percepção e a sensação interna do movimento e das partes do corpo, independentemente do discurso. Ela diz respeito à sensação do movimento, do espaço, da tensão do corpo do outro, da energia do ator e do espetáculo.” (p. 58).

expõem essa amplitude da materialidade do figurino na atualidade, conforme citação a seguir:

O traje de cena, importante elo de comunicação entre o performer e receptor, traz em si os elementos da antropologia, da etnologia, das artes plásticas e cênicas, da moda, da arquitetura, do designer e de muitas outras. Ampliando suas áreas de atuação, tem se expandido até para temas mais contemporâneos, como traje recicláveis e de material orgânico, ou de materiais radicais, como leds, as balas de revólver, cabelo humano, acrílicos, gelos, fibras óticas e tantos outros (VIANA; MUNIZ, 2012, p.10).

Os autores consideram o figurino como um elo de comunicação, isso porque esse elemento é um meio pelo qual o espectador obtém informações que contribuem para o entendimento de aspectos relacionados à personagem, ao espaço dramático e ao corpo do ator, principalmente porque atua na gestualidade. O figurino está para além de uma representação mimética de uma época, pois o corte do tecido, sua forma e cor estabelecem no espetáculo um sistema de significados que se concretiza numa linguagem deflagradora de sentidos. Pamela Howard, na citação a seguir, apresenta aspectos que são estabelecidos na articulação do figurino, que estão atrelados aos princípios que caracterizam a personagem:

A linguagem das roupas e dos materiais revela o país, a classe social, a idade e o gosto. A capacidade de isolar essas características define a cena da peça e oferece ao ator indícios para construir e sustentar uma sugestão que, ao longo do progresso da peça, torna-se um fato. Ela oferece ao público as ideias do ator, do diretor e das palavras do texto nos termos mais concretos. A cor pode assumir significados e implicações distintas de acordo com o caráter da peça e a capacidade do ator de utilizar o figurino criativamente (HOWARD, 2015, p. 198).

O figurino, como traje, tem como função vestir a personagem, e mesmo a nudez é uma definição visual relacionada ao conceito de figurino. Dessa forma, o figurino estabelece uma leitura da personagem, mas, principalmente, do corpo cênico, uma vez que estará presente em todos os movimentos, como nos explica Patrice Pavis:

Às vezes se esquecem que o figurino só tem sentido para e sobre um organismo vivo; ele não é apenas, para o ator, um ornamento e uma embalagem exterior, é uma relação com o corpo; ora serve o corpo adaptando-se ao gesto, à marcação, à postura do ator; (...) Desse modo, o figurino participa sucessiva e por vezes simultaneamente, do ser vivo e da coisa inanimada (PAVIS, 2008, p. 169-170).

A ideia de organismo, defendida pelo autor, permite-nos a compreensão de que a relação do figurino com o ator deve ser uma composição. Mas, como isso é possível, já que na maioria das vezes esse elemento fica pronto somente na semana da apresentação?

Inicialmente, é importante considerar que esse organismo depende de um processo que propicie a investigação dessa composição, desde a gênese da criação da cena. Nessa perspectiva, é necessária uma interação entre o ator e o figurino na sala de ensaio – assim como com os demais elementos visuais –, na medida em que cada ação se concretiza como uma movimentação definida para acontecer na cena, tal como propõe Fausto Viana, em seu artigo intitulado *O traje de cena como documento*:

A relação do traje de cena não se dá diretamente apenas com o corpo do performer ou gerando uma relação entre performer e objeto. A relação é muito mais ampla pois envolve os outros artistas de cena. Essa relação se complementa com o trabalho de diversos outros profissionais que compõem a cena e cujo trabalho afeta o traje. Dentre eles, o iluminador: sem luz, não há figurino. Com determinada luz, obtém-se determinado efeito ou cor. E assim por diante, passando pelo cenógrafo, pelo sonoplasta, pelo maquiador... A grafia da cena, a cenografia, envolve todos nessa arte que em essência é puramente colaborativa (VIANA, 2015, p. 135).

O figurinista é o profissional responsável por conceber um traje que dialogue com o sentido da cena, mas também com o corpo, considerando todas as ações desempenhadas pelo ator. Quando esse artista vai assistir aos ensaios, tem o ator como principal fonte de observação. Através dele, é possível perceber o discurso da cena e o seu contexto do espaço dramático. Além disso, tem um contato direto com a dramaturgia do corpo, fator que permite observar o movimento, a gestualidade e a forma como é explorada a expressividade na ação. O corpo é a ponte necessária para que o figurinista inicie sua criação. Para Patrice Pavis, em seu livro *A análise dos espetáculos*, “o figurino é tão vestido pelo corpo quanto o corpo é vestido pelo figurino. O ator ajusta sua personagem, afina sua subpartitura ao experimentar seu figurino: um ajuda o outro a encontrar sua identidade” (2008, p. 164-165).

Em se tratando das informações sobre o espaço dramático presentes na ação do ator, o figurinista tem um papel fundamental de propor uma concepção que dialogue efetivamente com o cenário, pois o traje é um objeto que atua diretamente na concretização visual do espaço, tendo, pela sua textura, forma e cor, uma influência determinante nesse elemento. Trata-se de um cenário em movimento, que contribui para a transição entre a realidade e a ficção, tal como afirma Patrice Pavis;

O figurino é, no teatro, um embreador natural entre a pessoa física e privada do ator e a personagem da qual ele veste a pele e os aparatos. Perfeito agente duplo, ele é levado por um corpo real para sugerir uma personagem fictícia: podemos assim abordá-lo a partir do organismo vivo do ator e do espetáculo (...) O figurino de teatro é, de fato, ao mesmo tempo, vestido (ou investido) pelo ator e concebido externamente pelo figurinista (PAVIS, 2008, p. 169-170)

Diante disso, constatamos que o autor sugere que o figurino tem a capacidade de ser uma ponte para o ator, que o conecta com a personagem e com o espaço dramático. Quando o ator veste o figurino, nesse ato, a roupa passa a ser o seu gesto e o seu movimento. Nas cores e nas texturas podem ser revelados traços da personagem e, assim, o figurino propicia ao ator atmosferas que lhe ajudam a oscilar e dominar a transição entre o real e a ficção da cena.

O figurino geralmente é composto por várias peças de roupas que, harmonicamente, interagem com o corpo e instalam uma ideia precisa e conceitual, que pode influenciar determinantemente a criação na sala de ensaio. O ator deve buscar estratégias para se aproximar do figurino da personagem que está criando, de modo a se apropriar dessas peças que poderão compor o traje. Com isso, o ator construirá sua ação levando em consideração as influências que o figurino pode trazer na construção de sua performance.

Quando os ensaios ainda estão em processo inicial, e não há uma construção finalizada da personagem, o figurino poderá ser experimentado através dos aspectos atmosféricos da ideia almejada para o sentido da cena, ou a partir do desenho da movimentação corporal, na expectativa de complementar a ação, dando-lhe detalhes visuais que possam potencializá-la. Com essa prática, o figurino será concebido absolutamente integrado ao corpo do ator, como uma condição fundamental que problematiza conceitualmente sua apresentação para o público.

Reitero que o figurino não se estabelece apenas com o corpo vestido, pois se trata de uma concepção que pode ser materializada de infinitas formas, inclusive pela ausência total de qualquer peça de roupa. Como se trata de uma criação que tem como objetivo instalar a cena e suas questões, o figurino se articula como um elemento base no processo criativo do ator. Portanto, mesmo quando os ensaios estão apenas iniciando, é necessário pensá-lo em cada ação que o ator rascunha em sua criação.

Diante do exposto, no que diz respeito ao figurino como um elemento que tem como função conceituar o corpo e o cenário da cena, Jean Jácques Roubine acrescenta a noção de que há, também, uma integração dele com a iluminação cênica, desempenhando uma função hierática na organização do espaço como um todo:

O figurino deve, portanto, contribuir para essa representação hierática, ajudando ao mesmo tempo a caracterização da personagem e a expressividade do corpo. Ele não deve remeter a nenhuma realidade

arqueológica, nem aceitar qualquer facilidade decorativa. Deve ser, sim, um puro sistema de formas e de matérias, que a iluminação e o trabalho do ator dobrarão às exigências da situação dramática (ROUBINE, 1998, p. 148).

Essa relação sagrada com a roupa que veste a personagem é um caminho que evidencia a necessidade de se pensar um figurino que faça falar o sentido da cena e, principalmente, o do corpo na cena. A referida citação me traz uma compreensão que sedimenta a minha percepção do figurino como um elemento visual que deve ser investigado no processo criativo do ator, pois “cada ator pode começar seu processo de criação de uma forma, mas certamente em algum momento o figurino vai ter que compor uma alma” (MUNIZ, 2004, p. 65). É no processo criativo da cena que o ator deveria buscar utilizar o figurino como um elemento impulsionador de sua criação.

O traje de cena integrado ao corpo do ator, funcionando como elemento pertencente às marcações e à gestualidade, torna-se um signo sensível ao olhar do espectador. Sua função estética é a de estar discursivamente presente em todo o espetáculo, transformando-se de acordo com as oscilações de atmosferas, comunicando uma visualidade inerente à cena. Nessa perspectiva, é como se o figurino se tornasse o próprio corpo do ator quando se coloca diante do público, ou seja, uma unidade. Assim, os princípios para um projeto de figurino se revelam nas ações do ator, pois o seu movimento estabelece uma composição visual que, através da atuação, constrói sentidos para se pensar nas características da personagem que habita a cena. O ator, no cerne da cena, é um corpo com texturas, cores, ondulações, estabelecendo, com sua ação, canais que permitem inúmeras leituras, emoções, sensações, o que faz do próprio corpo um figurino.

O corpo em cena é um veículo de informações que se concretiza na intersecção com a personagem, e essa unidade gera uma presença deflagradora de emoções e impressões para quem o observa. A compreensão do corpo como um figurino está diretamente ligada à constatação da cena como resultante de uma articulação conceitual, que se instala efetivamente pelos elementos que a compõem. Portanto, mesmo que não haja uma concepção definitiva de figurino, o corpo já o é, pois está inserido dentro de um organismo, o que faz dele um enunciador das questões que sedimentam a cena. O figurino e corpo se integram através da composição como princípio fundante que movimenta a criação cênica.

Nesse sentido, não há como impedir ou evitar a presença de um figurino desde a gênese da cena, mas é possível ignorá-la, como bem acontece na maioria dos processos criativos. O ator e o encenador podem compreender que, em determinado momento, um figurinista exercerá sua função e o conceberá – da mesma forma, isso poderia se aplicar à iluminação, maquiagem e cenário –, e que, por isso, não seja necessário preocupar-se com esse elemento no início dos ensaios. Ainda assim, em cada gesto, ação, movimento, emoção, fala, etc. o figurino estará lá, sendo concebido paulatinamente a cada pulsar do ator. E, quando é considerado como tal, há uma intensa problematização desse elemento na atuação, que efetiva uma composição que pode proporcionar o que Rosane Muniz indica:

Quando começa a elaborar uma personagem, o ator se sente nu diante daquele ser que deverá interpretar. E além de suas falas, das indicações do diretor e da relação sensível com a malha de emoções que envolve o seu papel, o ator conta com o figurino como a grande pista material de quem é o outro que ele será no palco. Ao vestir-se é que o intérprete se paramenta para entrar definitivamente na personagem e concretizar o mistério do fazer teatral (MUNIZ, 2004, p. 44).

Com base nesse pensamento, compreendo que, para o ator, o figurino deve ser um instrumento de convencimento para si mesmo, no sentido de que a capacidade de transformação, de poder fazer diversos personagens, para ser acionada, muitas vezes precisa ser estimulada. O ator, quando compreende que na sala de ensaio sua criação não se concentra exclusivamente no movimento do seu corpo pelo espaço e no discurso sonoro-verbal, volta sua atenção para uma experimentação expandida, que testa, cria, inventa, investiga os elementos visuais da cena. Nessa perspectiva, o figurino é um instrumento essencial para o processo criativo do ator, devendo permear sua criação e estar em diálogo direto com a modelagem do corpo nas ações na cena.

A dramaturgia do figurino é a concreção de uma realidade que transforma o ator, inserindo-o no espaço dramático. Mesmo que não seja possível ter o figurino, em toda a sua concretude, no primeiro ensaio, a própria problematização da construção da cena já é, também, a investigação desse figurino. Não há como pensar a cena sem considerar os vestígios conceituais que se manifestam no corpo do ator quando cria. O figurino está presente na menor ação corporal do ator, exatamente porque sua dramaturgia é definida no sentido da cena. O ator, quando caminha em cena, já apresenta características que permitem conceituar o

movimento dos seus passos, a força de sua pisada ou a leveza na suspensão de suas pernas, que são princípios para se pensar o figurino.

Em resumo, o figurino é fundamental no estabelecimento de uma leitura conceitual do corpo, no que diz respeito à personagem e como se apresenta à fruição do espectador, evidenciando-se como um elemento que interage diretamente com a gestualidade, uma vez que deve assumir as ações presentes na performance do ator. Outro destaque é a ideia de que o figurino é uma extensão do cenário, ou seja, enquanto o cenário tem como objetivo oferecer uma leitura do espaço da cena, situando o espectador em seu contexto espacial, cultural e temporal, o figurino age nessa mesma perspectiva, só que informando esses aspectos relacionados à personagem ou à presença do corpo.

Os artistas da cena deveriam considerar o figurino como um elemento que necessita de uma abordagem ampliada, e que para o ator é fundamental a sua experimentação na sala de ensaio. A compreensão da relação entre corpo e figurino como um organismo estimula uma investigação da dramaturgia, que se estabelece nas ações cênicas. O figurinista deve ter condições para poder testar suas proposições ou compartilhar suas ideias, bem como tentar entender como o ator imagina esse elemento, como o cenógrafo define a cenografia, como a iluminação pode interferir na pigmentação com as suas cores. Em se tratando da maquiagem, considero fundamental que o processo criativo do figurino seja desenvolvido em consonância com essa instância, uma vez que ambas atuam precisamente no corpo, e através dele, conforme exponho no subcapítulo a seguir.

3.4 A MAQUIAGEM NO PROCESSO CRIATIVO DO ATOR

Assim como o figurino, a maquiagem estabelece o traço conceitual do corpo do ator na cena, ou seja, também apresenta uma construção de uma imagem que é resultado de esforços empreendidos no processo de criação do espetáculo pelo figurinista e o maquiador.

A função estética da maquiagem está completamente imbricada ao corpo do ator, tendo como objetivo estabelecer uma visualidade determinada ao rosto e, em algumas circunstâncias, ao corpo inteiro. É um elemento que tem uma função sinalética na composição da cena, porque se completa com o diálogo que se estabelece com os demais elementos visuais. O corpo é o suporte para que a

maquiagem construa sua dramaturgia. Para Pavis, trata-se de uma fina membrana que potencializa o trabalho do ator na cena. Segundo ele, a maquiagem não é

uma extensão do corpo como podem ser a máscara, o figurino ou o acessório. Não é tampouco uma “técnica do corpo”, uma “maneira com a qual os homens sabem utilizar seu corpo.” É, melhor dizendo, um filtro, uma película, uma fina membrana colada no rosto: nada está mais perto do corpo do ator, nada melhor para servi-lo ou traí-lo que esse filme ténue” (PAVIS, 2008, p. 172).

A partir do exposto na citação, compreendo que, em um processo de construção de uma personagem, a maquiagem deve ser investigada passo a passo, devendo o ator, com sua criação, buscar perceber nas ações e gestos criados para a personagem os primeiros traços e texturas que influenciariam na evidenciação de sua composição. Considero que essa busca pode ser concomitante ao processo criativo do figurino, porque esses dois elementos compõem a indumentária da personagem e atuam juntos na cena. Essa percepção se fundamenta no pensamento defendido pela professora da Universidade Federal da Bahia, Renata Cardoso da Silva³⁸, em sua dissertação de mestrado intitulada *O mambembe: uma experiência de criação de maquiagem na formação de atores*, quando a autora acrescenta:

No âmbito da cena, a maquiagem teatral se refere a todos os outros elementos constituintes da composição do espetáculo. Em relação aos elementos plásticos, é muito próxima do figurino: um é quase extensão do outro. Ambos os membros componentes de um só corpo, é necessário que interajam. O figurino e a maquiagem não devem apenas caminhar juntos de forma harmônica: essa união é mais complexa, pois o que se cria não é somente o traje ou a pintura do rosto, e sim, uma nova informação figurada sobre o corpo (SILVA, 2008, p. 28).

Essa estreita relação entre maquiagem e figurino se expressa na ideia de *caracterização*, conceito compreendido como o resultado final da relação entre esses dois elementos. Constantin Stanislavski exerceu muita influência no entendimento da importância da caracterização para o ator encarnar seus papéis, porque, ao se dedicar ao estudo da construção da personagem, não deixou de constatar que esse elemento é uma espécie de máscara que permite que o ator se desnude para ser outro, devendo ser trabalhado de forma equivalente aquela que se faz com as emoções, ações e com a palavra. Segundo ele,

³⁸ Renata foi minha professora de maquiagem e figurino durante minha graduação na UFBA.

a caracterização é a máscara que esconde o indivíduo-ator. Protegido por ela, pode despir a alma até o último, o mais íntimo detalhe. Este é um importante atributo ou traço da transformação. [...] Noutras palavras, todos os atores que são artistas, os criadores de imagens, devem servir-se de caracterizações que os tornem aptos a se *encarnar* nos seus papéis (STANISLAVSKI, 2005, p. 60).

O autor sugere que ação principal da maquiagem seja a transformação do corpo do ator através de um processo que se substancializa na troca entre realidade e ficção. Com essa citação, busco evidenciar que na investigação de Stanislavski em torno da construção da personagem estão incorporados os diálogos que o ator deve estabelecer com esse elemento da visualidade. A caracterização seria, portanto, um instrumento, um exercício diário do processo criativo do espetáculo. Trata-se do resultado da criação de uma personagem, ou seja, é a reunião discursiva de diversos aspectos que foram concebidos para comunicarem informações, tal como propõe a professora Adriana Vaz Ferreira Ramos, da SP Escola de Teatro – Centro de Formação das Artes do Palco, no seu livro intitulado *O design de aparência de atores e a comunicação em cena*:

(...) a expressão *caracterização visual de atores*, do modo como utilizamos, refere-se especificamente à correlação expressiva de cores, formas, volumes e linhas, utilizadas de diferentes maneiras para materializar vestimentas, maquiagens, penteados e adereços a fim de apresentar visualmente os traços singularizantes de um ator por meio de signos que compõem sua aparência geral, em determinada realização artística. Pois entendemos a *caracterização visual* de um ator como uma composição de signos gravados em sua aparência, quando estiver atuando em uma cena artística e não apenas como um conjunto de traços que compõem o caráter de um personagem (RAMOS, 2013, p. 26-27).

Por sua vez, Laura Thudium, em seu livro *Stage Makeup*, propõe que a maquiagem é uma ferramenta que muito pode servir ao processo criativo do ator, uma vez que proporciona uma pesquisa na atuação que aprofunda o estudo da personagem:

Maquiagem é uma ferramenta que ajuda a completar o quadro iniciado pelo figurino. Como ator, você não deve aparecer no palco sem, pelo menos, considerar a possibilidade do que a maquiagem pode fazer para beneficiar o personagem que você está criando (THUDIUM, 1999, p. 09, tradução do autor).³⁹

Nessa citação, a autora propõe uma relação análoga à ideia de organismo apresentada no subcapítulo anterior, ou seja, a noção de unidade entre figurino e

³⁹ Do original: "Makeup is a tool that helps complete the picture begun by costume design. As an actor, you shouldn't appear onstage without at least considering the possibility of what makeup can do to benefit the character you are creating."

maquiagem como um quadro que compõe o corpo do ator. Esse quadro deveria ser móvel, oscilando e evoluindo de acordo com a dramaturgia do movimento estabelecido pelo corpo cênico. Contudo, a maquiagem de um espetáculo – na maioria das vezes – é concebida como uma imagem fixa no decorrer de todo o espetáculo. Sendo um aspecto importante a ser analisado, e uma decisão séria, uma vez que não permite um processo de evolução desse elemento em consonância com a ação dramática da personagem.

Essa decisão está atrelada a inúmeros fatores, entre os quais destaco o tempo em que os atores ficam fora de cena, se seria suficiente ou não para uma modificação breve. Por exemplo, o caso em que a personagem passa por diversas situações, como a possibilidade de o tempo ser adiantado ou até mesmo atrasado, e, apesar disso, a maquiagem continua sendo a mesma, por não haver tempo para mudá-la ou, simplesmente, porque o ator não sai de cena. Por isso, muitas vezes o maquiador acaba por conceber uma maquiagem que possa servir em todas as etapas, como se pudesse dar uma ideia geral da personagem, em que os traços enunciam a sua trama.

Compreendo, entretanto, que a maquiagem deva seguir o percurso temporal que se estabelece no espaço dramático da cena, sendo alterada mesmo que isso precise ser feito em cena aberta. A questão está exatamente na forma como se concebe o espetáculo para haver possibilidades de mudanças. A maquiagem pode ser modificada para dialogar com as condições estabelecidas na cena, constituindo uma coerência com a personagem e, automaticamente, com o discurso visual como um todo. Decerto, essa evolução não se estabelece apenas dessa forma. O que acabo de citar é apenas um exemplo, pois a maquiagem, em se tratando dos seus processos de significação, pode ser articulada de diversas formas.

Portanto, se há um desenvolvimento a cada instante na cena, evolui também a maquiagem. Dessa forma, o processo criativo da maquiagem deve considerar o percurso dramático da personagem. Vale ressaltar que, no decorrer do espetáculo, o processo de evolução de uma maquiagem – que é a pele do ator em cena – não se estabelece apenas modificando-a plasticamente, mas incorporando a transformação do seu discurso, que está no cerne do acontecimento da cena, instalando e concretizando conceitualmente o corpo do ator.

A maquiagem está presente na relação com os demais elementos visuais do espetáculo: seu significado sofre interferência direta da ação dramática da

iluminação, pois a intensidade, as cores e angulações da iluminação na cena agem diretamente no corpo do ator, podendo estabelecer diferentes leituras na composição da personagem, de modo que a interação entre luz e o pigmento da maquiagem pode estabelecer níveis diferenciados na compreensão da personagem, assim como da própria cena; para composição da cenografia, a maquiagem é um importante elemento que interage diretamente com as cores e linhas do espaço cênico. Portanto, a mudança da maquiagem ao longo do espetáculo não se estabelece apenas num processo de modificação da mesma, pois é possível que através da interferência dos demais elementos, sua transformação se estabeleça. Vale reiterar que os elementos visuais do espetáculo só possuem significados quando estão compondo a dramaturgia da cena, de modo que podem até ser estudados separadamente, mas prevalecerá sempre a ideia de que a ação de cada um só se efetiva no diálogo com os outros.

A personagem é criada pelo ator; portanto, tanto a maquiagem, quanto o figurino são discursos que surgem nos detalhes desse processo criativo. São elementos visuais possuidores de significantes, que devem ser explorados na capacidade do ator de gerar a cena. Quando esses discursos são apenas agregados, e não possuem concepções imbricadas à pele do ator, tornam-se procedimentos decorativos. O ator deve compreender que a maquiagem é um instrumento necessário para o seu processo de criação, não se tratando de uma oportunidade de embelezamento, mas de uma tentativa de compor a gestualidade dando-a texturas que podem potencializar seu sentido. Patrice Pavis (2008) considera esse elemento como uma “escultura facial” (p. 232) que consegue fazer com que o corpo oscile entre o real e o ficcional. Como dito anteriormente, não se limita ao rosto, pois sua atuação pode ser executada pela coloração ou corte do cabelo, pela tintura de partes do corpo. Dessa forma, ainda segundo Pavis:

A maquiagem passa a ser um cenário ambulante, estranhamente simbólico; ela não mais caracteriza de maneira psicológica e, sim, contribui para a elaboração de formas teatrais do mesmo modo que os outros objetos da representação (máscara, iluminação, figurino etc.) Ao renunciar a seus efeitos psicológicos, assume sua qualidade de *sistema signifiante*, que faz dela um elemento estético total da encenação (PAVIS, 2008, p. 232).

Diante do exposto, é necessário considerar que a maquiagem estabelece pelo menos quatro aspectos, identificados ao longo do subcapítulo, quando entra na efetiva relação com o ator e o espaço: é uma conceituação do corpo, de como ele se apresenta e o que informa; deve ser concebida numa estreita relação com o figurino;

possui uma função sinalética, no sentido de que é uma reunião de diversos signos que compõem um sistema; e trata-se de um elemento que depende dos demais elementos visuais, porque é, em si, um aspecto cenográfico que se transforma com a incidência da iluminação.

Com este subcapítulo encerro a primeira etapa desta tese, que teve como incumbência estabelecer uma argumentação que me permitisse discutir, através de referências, possíveis linhas de pensamento que propiciassem a reflexão de como podemos ampliar as discussões em torno da problematização da visualidade, na arte de ator. Tratou-se de uma tarefa complexa, porque em nenhum momento foi possível encontrar alguma obra que tratasse especificamente do objeto de estudo desta tese. A leitura dos autores utilizados foi criteriosa, para que fosse possível pinçar qualquer pensamento que acrescentasse informações cujo cerne fosse a discussão relacionada ao diálogo entre visualidade e atuação. Com base nessa metodologia, proponho a seguir o último capítulo, com a intenção de oferecer ao leitor, princípios que possam auxiliá-lo na condução de processos criativos que assumam a pesquisa da visualidade em consonância com a atuação.

4 OS ELEMENTOS VISUAIS DO ESPETÁCULO NO PROCESSO CRIATIVO DO ATOR: PRINCÍPIOS E ESTRATÉGIAS

As seguintes considerações corroboram para o entendimento da necessidade da construção de estratégias que possam explorar a criação dos elementos visuais na sala de ensaio:

O cenário, o figurino e os demais elementos da caracterização, definitivos, quando são *muito tardiamente* incorporados ao processo de criação – chegando em geral às vésperas ou até mesmo depois da estreia –, *alteram significativamente o discurso de encenação com o qual os atores já haviam se acostumado (...)* E o mais grave: esses discursos não participaram ativamente do processo de criação. Nenhum deles pode contribuir no percurso dos atores, bem como dos demais artistas envolvidos, em sua busca de possibilidades cênicas e na composição de seu discurso de atuação. Pelo contrário, surgiram como *vozes intrusas*, que não tiveram a oportunidade de participar da construção da dramaturgia e que apareceram no meio ou no final do processo, sendo compulsoriamente coladas à cena, alterando tardiamente, e muitas vezes de forma equívoca, os rumos anteriormente estabelecidos (MALETTA, 2016, p. 22-23).

Ernani Maletta toca com precisão numa prática que é comum em muitos processos criativos: a anulação dos aspectos visuais da cena na sala de ensaio, o que provoca a sua distância da atuação do ator. O contato com essas instâncias às vésperas, ou até mesmo só no dia da estreia, é, sem dúvida, uma ação violenta. Diante desse impasse, e da incerteza de como fazer o contrário, estabelecerei alguns apontamentos que, em minha opinião, podem borrar as fronteiras entre visualidade e atuação.

Com o desenvolvimento da pesquisa registrada nesta tese, fui experimentando, ao longo do doutorado, estratégias que pudessem aproximar a visualidade ao processo criativo do ator. São princípios cênicos, articulados pela ideia da cena como o elemento principal para o estudo dessa relação. Foram desenvolvidos a partir da minha prática como ator na Cia. de Teatro Engenharia Cênica e também como docente nas disciplinas que abrangem o estudo da visualidade. Essas experiências docentes foram desenvolvidas no âmbito dos Cursos de Licenciatura em Teatro da Universidade Regional do Cariri – URCA, de 2016 a 2018, e também no Curso de Teatro da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, no ano de 2015, quando tive a oportunidade de ser professor substituto.

Diante do impasse de como ministrar disciplinas voltadas para a visualidade, busquei uma metodologia que permitisse aos estudantes o acesso aos elementos visuais do espetáculo, sem especificar o estudo de cada um, mas que pudesse

oferecer uma articulação entre iluminação, cenografia, figurino e maquiagem. O trabalho foi realizado por meio da criação do ator, tendo como estratégia pertinente a própria cena. Com base em tudo que foi exposto nos capítulos anteriores, compreendo que a cena não é somente o que o ator produz com o corpo, mas o resultado da articulação entre diversos elementos. A partir dessa premissa, estabeleci percursos metodológicos em que a criação cênica foi explorada através da relação entre os elementos visuais do espetáculo.

Alguns princípios foram desenvolvidos durante meus percursos artísticos e acadêmicos no período de 2015 a 2018 e, com base neles, proponho a escrita deste capítulo. O objetivo é oferecer ao leitor princípios e estratégias que colaborem para a inserção do potencial criativo da visualidade na sala de ensaio, desde o início do processo. Com o compartilhamento desses princípios, almejo especificar estratégias que permitam ao leitor investigar seus próprios caminhos para a problematização da visualidade na atuação.

Atualmente sou professor efetivo do Departamento de Teatro da Universidade Regional do Cariri – URCA, professor do Setor Estudo das Artes do Espetáculo, que foca na criação de Processos de Encenação e na pesquisa dos Elementos Visuais do Espetáculo. Nessa instituição, venho tendo a possibilidade de experimentar, conjuntamente com os estudantes, a práxis da visualidade, através das mostras didáticas⁴⁰ que ocorrem a cada fim de semestre. Em virtude da escassa quantidade de material de trabalho, tais como recursos de iluminação cênica, venho provocando processos que permitam a abordagem da visualidade a partir de outros aspectos.

Como metodologia para o desenvolvimento da pesquisa que gerou a presente tese, resolvi propor no ano 2017 ao Grupo de Pesquisa LaCrirCe – CNPq/URCA, do qual sou vice-líder, a criação de um espetáculo em que eu pudesse participar como ator, e também desenvolver a preparação do elenco. Fiz essa proposta para ter uma oportunidade de testar e aplicar os princípios e estratégias que construí com os estudos dos processos criativos da Cia. e com minhas práticas enquanto docente. Para ampliar a abrangência da minha proposição, inscrevi um projeto de pesquisa

⁴⁰ A Mostra Didática do Curso de Licenciatura em Teatro reúne, ao final de cada semestre, todos os trabalhos que são desenvolvidos no âmbito das disciplinas, elaborados pelos estudantes e professores. No primeiro semestre do ano de 2019 ocorrerá a XVIII edição. Devido às questões de estrutura, o curso ainda não possui recursos suficientes para oferecer, aos discentes e docentes, formas de melhorar a qualidade visual dos trabalhos. Mesmo assim, com a quantidade de refletores e com os espaços disponíveis no prédio do Centro de Artes Maria Violeta Arraes de Alencar Gervaseiau, situado na cidade de Crato-CE, temos conseguido abordar a visualidade em cada proposição cênica.

no edital da Pró-Reitoria de Pós-Graduação e Pesquisa, para bolsas de iniciação científica, com intuito de oferecer a dois estudantes a oportunidade de atuar no espetáculo e, conseqüentemente, observar como os princípios contribuíam para o diálogo entre visualidade e atuação na criação da cena. O projeto de pesquisa *A visualidade no processo criativo do ator: os elementos visuais do espetáculo na era da encenação* foi aprovado e teve financiamento de duas bolsas pelo programa PIBIC/URCA, durante 2017 e 2018. A criação da encenação *O Inspetor Geral* serviu como metodologia para a experimentação prática das estratégias que serão compartilhados nos próximos subcapítulos desta tese. A seguir, apresento uma curta descrição da proposta da encenação e mais algumas fotografias.

O texto *O Inspetor Geral*, do russo Nikolai Gógol (1809 – 1852), apresenta a história de uma cidade comandada por políticos e funcionários públicos corruptos. No texto, fica claro o descaso com a saúde, educação e justiça. Tudo é regido pelo personagem do governador, que explora a população com impostos altos. Em um determinado dia, ele recebe, por meio de uma carta, a informação de que chegará à cidade um inspetor para fiscalizar os gastos e investimentos públicos. A trama se inicia exatamente nesse ponto, quando os corruptos obtêm a informação e passam a especular todas as formas para se livrarem da prisão. Em meio ao conflito, são informados de que um homem desconhecido, que se hospedou no hotel, poderia ser o incógnito inspetor. O governador resolve ir até lá para tentar suborná-lo. Na verdade, o tal homem hospedado é outro sujeito, viciado em jogo de baralho e sem condições de pagar sua própria alimentação. Vive sempre acompanhado do seu criado Óssip e se aproveita de qualquer situação para adquirir dinheiro. Na ocasião em que é abordado pelo governador, que o trata imediatamente como funcionário do governo, ele resolve assumir ser o inspetor porque sabia que isso poderia lhe render algo. A partir desse momento, o falso inspetor inicia sua empreitada para retirar o máximo de dinheiro possível dos políticos. Além disso, acaba por conquistar os corações da filha e da esposa do governador. Somente quando o farsante vai embora com o seu criado, alegando que voltaria em poucos dias para casar-se com a filha do governador, os políticos descobrem a farsa e são informados da chegada do verdadeiro funcionário. Nesse momento, o texto se encerra.

Figura 17 – Cena dos comerciantes tentando subornar o falso inspetor



Legenda: à esquerda alta o ator Wagner Petrolí; no centro a atriz Taynaria Romão atuando com o personagem do falso inspetor; à direita alta o ator Renato Érickles; no primeiro plano sou eu, de costas para a plateia.
Fonte: Carlene Cavalcante.

Figura 18 – Eu com o personagem Óssip, o ajudante do falso inspetor



Legenda: Nesse momento da cena o personagem faz parecer que ouviu alguém bater à porta.
Fonte: Carlene Cavalcante.

Figura 19 – Óssip e o seu patrão, o falso inspetor



Legenda: em cena: na esquerda, eu e ao fundo Taynaria Romão.
Fonte: Carlene Cavalcante.

Figura 20 – O falso inspetor subornando o governador



Legenda: em cena: no lado esquerdo Taynaria Romão atuando como o falso inspetor e ao fundo Allef Alves, o governador.
Fonte: Carlene Cavalcante.

Como o texto possuía uma grande quantidade de personagens e éramos apenas cinco atores, eu, Wagner Petrolí e Renato Érickles fazíamos diversos personagens, enquanto a atriz Taynaria Romão atuava como o falso inspetor, e Allef Alves fazia o papel do governador.

Figura 21 – O ator Renato Érickles atuando como a filha do Governador



Fonte: Carlene Cavalcante.

Figura 22 - O falso inspetor assediando a esposa do governador



Legenda: em cena: Taynaria Romão e Wagner Petroli
Fonte: Carlene Cavalcante.

Figura 23 – Cena pacto entre o juiz da cidade e o governador para enganar o inspetor



Legenda: em cena: no lado esquerdo, eu, como juiz; do lado direito Aleff Alves como governador.

Fonte: Carlene Cavalcante.

A imagem propulsora concebida para o espetáculo foi baseada na necessidade que tínhamos de discutir sobre a corrupção no Brasil. O processo criativo aconteceu ao longo de 2017, e toda a temporada de apresentação foi realizada em 2018, ano em que ocorreram no país as eleições para presidente, governador, senador e deputados estaduais e federais. Através desse espetáculo, foi possível estabelecer debates sobre a temática, após cada apresentação. O objetivo era discutir a presença maçante da corrupção na política do nosso país. As apresentações foram realizadas em teatros, festivais e escolas da região do triângulo CraJuBar, conurbação das cidades de Crato, Juazeiro do Norte e Barbalha.

O espetáculo tinha como proposta estética instalar a visualidade da cena a partir das personagens, de suas falas e da problematização corporal do espaço cênico e dramático. Essa escolha trouxe avanços para a presente tese, porque possibilitou que os princípios trabalhados no treinamento do elenco pudessem ser os dispositivos para a construção de cada cena. Diante do exposto, identifico os seguintes apontamentos, que serão abordados em subcapítulos individuais com a incumbência de facilitar a compreensão da importância dos elementos visuais serem investigados no processo criativo do ator:

- a) No subcapítulo *Espaço Cênico e as Linhas de Força*, discuto como esses elementos propiciam uma relação direta do ator com a visualidade, pois defendo a ideia de que o estudo das dimensões do espaço da cena pode influenciar na experimentação do ator. Assim, construo uma argumentação norteada pela necessidade do ator interagir conceitualmente, desde a sala de ensaio, com o espaço cênico no qual desempenhará sua atuação;
- b) No subcapítulo *A Transição Entre o Tempo Real e o Dramático*, estabeleço uma investigação de como a noção do espaço real e de espaço dramático está presente no processo criativo do ator, uma vez que ele é o elemento principal no processo de transição entre esses dois estados. Parto do princípio de que a cena é um espaço construído, diferenciado da realidade, e que, por isso, a única forma de acessá-lo é via processos que estabeleçam a visualidade.
- c) O subcapítulo *A Iluminação Cênica* está fundamentado pela compreensão da iluminação como um elemento que precisa ser ensaiado, considerando o seu tempo de ação na construção de sua dramaturgia. Traço apontamentos de como a iluminação pode ser utilizada na construção da cena.
- d) No subcapítulo *Improvisação e Atmosfera*, problematizo a noção de que o ator sempre inicia sua criação através da improvisação. Compreendo que sua experimentação rascunha a cena e com ela as instâncias discursivas da visualidade. Assim, faço considerações sobre a importância do ator improvisar, levando em consideração a visualidade que ele instala a cada gesto, ou seja, que sua experimentação seja também norteada pela ação dramática da iluminação, cenografia, figurino e maquiagem.
- e) Finalizo com o subcapítulo *A Voz Atmosférica*, refletindo sobre a voz como um instrumento que produz sonoridades que influenciam na percepção dos elementos visuais do espetáculo, ou seja, a visualidade se instala na cena através da produção do som do corpo do ator, pela fala e ruídos.

Os subcapítulos a seguir foram construídos através da minha percepção como ator, e a constante busca de estratégias de me aproximar do processo criativo dos elementos visuais do espetáculo. O que registrei, tem como objetivo o compartilhamento de princípios que possam contribuir para que outros atores busquem a compreensão da visualidade em seus processos de criação. Penso que, através do que proponho, cada ator poderá perscrutar a visualidade da cena ao seu

modo, de acordo com o que sua experiência pode abarcar. Meu objetivo maior é conscientizar sobre a importância da construção da visualidade da cena. Espero que, com essas proposições, eu possa propiciar ao leitor a possibilidade dele próprio dialogar com a visualidade a partir da forma como ele vê, entende e sente a visualidade a cena.

4.1 O ESTUDO DO ESPAÇO CÊNICO E DAS LINHAS DE FORÇA NA COMPOSIÇÃO DA CENA

Com base na ideia da investigação da cena como uma oportunidade de trabalhar a visualidade, destaco o espaço como um instrumento que oferece múltiplos caminhos para estimular a relação entre os elementos visuais e o ator, que, mesmo improvisando, cria em torno de si um espaço que delimita objetivamente a separação entre alguém que faz e o outro que assiste. Quando penso nesse espaço, sobretudo quando tenho consciência de que ele é necessário para o ator, vislumbro a cena como o principal instrumento que difunde os caminhos possíveis para a apropriação dos elementos visuais do espetáculo.

Na compreensão de Adolphe Appia, “o corpo, vivo e móvel, do actor é o representante do movimento no espaço. [...] O corpo vivo é, assim, o criador dessa arte [...] É do corpo, plástico e vivo, que devemos partir para voltar” (APPIA, s/d, p. 33). Essa compreensão expande a percepção da presença do corpo, e o seu movimento instala no espaço uma relação transversal com os demais aspectos visuais da cena. Dessa forma, é necessário que o ator se utilize dessa noção do movimento como um dispositivo que o entrelaça com a problematização do espaço e com a composição da cena como um todo, através de uma intensa interação que evita a superposição dos elementos da cena, conforme propõe Eduardo Tudella:

[...] a práxis cênica é considerada aqui como uma arte compósita, cujos aspectos constitutivos – desde a dramaturgia, passando pelo ator, pela cenografia, até a luz – se relacionam de modo não linear, transversal, para propor relações entre os acontecimentos espetaculares e o público. Os diversos aspectos da cena interagem em movimentos irregulares, transversalmente articulados, entrelaçando-se ao longo do processo de criação de um espetáculo, e não em camadas superpostas sucessivamente (TUDELLA, 2017, p. 25).

Nessa fala de Tudella, fica evidente o quanto o entrelaçamento dos elementos visuais é necessário para a criação cênica, pois suas ações fundamentam questões

específicas da cena, como o espaço, tempo, atmosferas, dentre outras qualidades que colaboram para a fruição da obra e para a transmissão do que se quer atingir objetivamente com ela. Concordando com Robert Edmond Jones, para quem “cada peça (...) é uma ocasião e essa ocasião tem as suas características próprias, a sua própria atmosfera” (JONES, 1964, p. 311), penso que seja essencial entender as variáveis que dialogam no estabelecimento dessa ocasião, dessa atmosfera, desse espaço. Nesse sentido, proponho que o ator seja “particularmente sensível à atmosfera” (Ibidem, p. 311), para perceber que sua atuação define os aspectos visuais do espaço.

O espaço cênico é, em primeiro lugar, a área de atuação do ator, cuja movimentação revelará, nele, os detalhes da cena. Nesse espaço, estão presentes os elementos que compõem a cena, articulando conceitualmente uma delimitação que deve ser explorada conscientemente pelo ator. O espaço cênico se tornou um instrumento de trabalho definidor da concepção da cena, a partir do momento em que a criação teatral passou a ser norteadada pela ideia de escritura da cena⁴¹. Para Bernard Dort, trata-se de um processo de “metamorfose do espaço”, no sentido de que cada espetáculo reinventa, a partir de seu projeto e intenção estética, o lugar onde irá se estabelecer. Assim, qualquer lugar pode ser um espaço cênico, desde que se considere o seguinte:

A noção de ambiente concebido para cada obra, como um dado homogêneo e determinante, passou-se rapidamente, com ajuda das técnicas cênicas, à noção de lugar polivalente, transformável à vontade e sob os olhos do espectador (me refiro especialmente aos cenários de Josef Svoboda). Desde então, o espaço não é mais uma simples moldura ou recipiente: ele atua no espetáculo em conjunto com os outros elementos deste. Se pode falar até mesmo em ‘partituras espaciais’ e considerar o espaço como um elemento dramaturgicamente ativo. Além disso, o espaço cênico transbordou do palco: ele passou a englobar todo o espaço do teatro, sala ou lugar onde se dá a representação. Fez-se necessário, novamente e para cada espetáculo, redefini-lo e quase que construí-lo previamente (DORT, 2013, p. 52-53).

⁴¹ Aproprio-me da acepção de Patrice Pavis, no verbete “escritura cênica” de seu *Dicionário do Teatro*, que informa o seguinte: “A escritura (ou a arte) cênica é o modo de usar o aparelho cênico para pôr em cena ‘em imagens e em carne’ – as personagens, o lugar e a ação que aí desenrola. Esta ‘escritura’ (no sentido atual de estilo ou maneira pessoal de exprimir-se) evidentemente nada tem de comparável com a escritura do texto: ela designa, por metáfora, a prática da encenação, a qual dispõe de instrumentos, materiais e técnicas específicos para transmitir um sentido ao espectador. (...) A escritura cênica nada mais é do que a *encenação* quando assumida por um criador que controla o conjunto de sistemas cênicos, inclusive o texto, e organiza suas interações, de modo que a representação não é o subproduto do texto, mas o fundamento do sentido teatral. (2008, p. 131-132).

Ao se referir às “partituras espaciais” e à ideia de que o espaço cênico possui uma dramaturgia ativa na criação da cena, Dort nos apresenta proposições que são essenciais para que o ator possa, no seu processo criativo, desenvolver diálogos com a noção do lugar em que executará sua atuação. Através das relações que o ator estabelece com o espaço, será possível entender o funcionamento da cena. O ator deve buscar exercitar todo o seu processo criativo levando em consideração a delimitação da área escolhida para a encenação acontecer. Deve compreender o motivo dessa delimitação, o seu objetivo e, principalmente, a relação com o espectador. Outro detalhe que muito pode influenciar no processo criativo do ator é a consciência de que o espaço tridimensional – com altura, comprimento e profundidade – pode proporcionar dinâmicas conscientes para o corpo, associando-as a níveis diferenciados de emoção da personagem.

O espaço cênico se configura como um instrumento fundante da cena, isso porque sua definição é condição primordial para a estruturação da cena, principalmente nos aspectos de marcação, delimitação de áreas cênicas e lugar da expectativa. Sua evidenciação está na compreensão etimológica da palavra teatro, quando fica estabelecida a necessidade da existência de um lugar a ser observado. A problematização desse lugar oferece ao processo criativo do ator estratégias que podem influenciar na compreensão do estabelecimento da cena como um ato de invenção e ficção. Ainda segundo Dort,

o espaço não ilustra mais, nem oferece mais áreas organizadas para um determinado tipo de teatro. Ele entra na representação como um elemento autônomo que tem sua função e significado próprios – da mesma forma que o texto ou os atores (DORT, 2013, p. 53).

Num primeiro momento, destaco o fato de que o acontecimento teatral é um ato que se realiza em um lugar onde serão reunidos os artistas da cena e os espectadores. O lugar é aqui compreendido como qualquer espaço que o ser humano possa habitar. Assim, o espetáculo cênico pode ser realizado em diversos espaços. A decisão desse lugar de acontecimento é, na minha compreensão, a primeira estratégia que propicia ao ator elementos essenciais que subsidiam a cena. Isso porque o acontecimento teatral se estabelece em um espaço, no qual estão inseridos os diversos elementos que sustentam o sentido da própria cena.

O conceito de espaço cênico, já apresentado brevemente nesta tese⁴², merece agora ser revisto de forma mais ampla. Assim, cabe novamente perguntar: o que vem a ser o espaço cênico?

Compreendo que todo lugar é um espaço cênico, isso porque qualquer que seja o seu formato ou localidade, sempre será possível estabelecer nele uma cena teatral. Há diversas possibilidades teatrais que se utilizam de lugares específicos para a realização do espetáculo. Pode ser um banheiro, uma casa, uma estação de trem, um aeroporto, um avião, ou seja, qualquer espaço que o ser humano possa habitar é potencialmente um lugar para o acontecimento cênico. Essa compreensão estabelece diálogo com a percepção do pesquisador brasileiro Newton de Souza, quando afirma que:

é possível dizer que o teatro é um fenômeno de comunicação cujo princípio ativo é o trabalho do ator. Um único ator, contando apenas com suas qualidades expressivas, é capaz de criar o acontecimento teatral, desde que haja ao menos um espectador que acompanhe sua *performance*. Evidentemente, o ator, ou atores, e o público precisam se encontrar em algum lugar, de modo que qualquer ambiente torna-se *espaço cênico* ou *teatral*, na medida em que nele se encontrem atores cuja representação possa ser *assistida* pelos espectadores; logo, uma praça deixará de ser exclusivamente uma praça durante o tempo em que nela estiverem atuando, por exemplo, uma trupe de atores; no exato momento em que a apresentação terminar, o lugar voltará à sua condição original. O mesmo princípio é aplicável a um bar, a um saguão de uma estação de trem, a um hospital etc. O *espaço cênico*, portanto, não é determinado pela arquitetura (SOUZA, 2003. p. 29-30).

Vale considerar que o espaço cênico, por sua vez, é transformado com a instalação do espaço dramático, ou seja, com as situações atmosféricas da cena, propiciando ao público um lugar de existência redimensionado pelo imaginário de quem assiste e faz o teatro acontecer. Ao afirmar que o espaço cênico não depende de uma estrutura arquitetural, Newton de Souza expande a noção de lugar para a cena acontecer. É dessa forma que espaços diferentes de um edifício teatral passam a ser ocupados, com encenações que encontram, na própria condição do lugar, a possibilidade de estabelecer um acontecimento teatral.

O que diferencia um espaço cênico de outro – mesmo que seja um teatro ou qualquer lugar – é a forma como ele será abordado pela cena. Muitas vezes, o próprio espaço pode servir de estímulo para que um processo criativo se inicie. A escolha de um espaço se estabelece pela necessidade da cena, isto é, a concepção cênica define o espaço que será utilizado. Na minha compreensão, essa deve ser a

⁴² Vide p. 115.

primeira decisão de um processo criativo, exatamente o espaço no qual se estruturará o espetáculo. Se essa decisão não é definitiva nos primeiros encontros na sala de ensaio, sobretudo se os ensaios já articulam o processo de marcação cênica, o ator atuará num lugar qualquer, e perderá a oportunidade de investigar as relações entre sua performance e o espaço dramático que deve instaurar.

O ator, quando entende as medidas métricas do seu espaço de atuação, alcança segurança nos seus deslocamentos – sobretudo porque a edição da área de atuação propicia uma pesquisa corporal ainda mais específica – e passa a levar em consideração os limites onde acontece a cena. Atuar em um espaço indefinido, metricamente falando, desorienta a percepção física do ator, o que acaba por gerar uma dispersão do foco das ações físicas. Assim, esse ator não poderá desenvolver, na sua investigação corporal, um estudo dos direcionamentos de suas ações cênicas, e não saberá para qual lugar deverá direcionar o seu olhar, o seu impulso, sua irradiação de energia. Tudo será aleatório, fato que compromete o próprio espetáculo, principalmente seu aprofundamento a cada apresentação.

A importância da definição do espaço cênico do espetáculo, ainda nos primeiros encontros, é primordial, não só pela marcação, mas principalmente para a criação. O ator, quando inicia seus processos de improvisação, interage diretamente com um espaço que, quando já definido na gênese da cena, dá subsídios para que a própria improvisação se articule conceitualmente, provocando no ator a necessidade de improvisar o próprio espaço de sua atuação. Compreendo que esse seja um passo inicial e de suma importância, que contribui com uma base para a investigação dos aspectos visuais da cena na criação do ator.

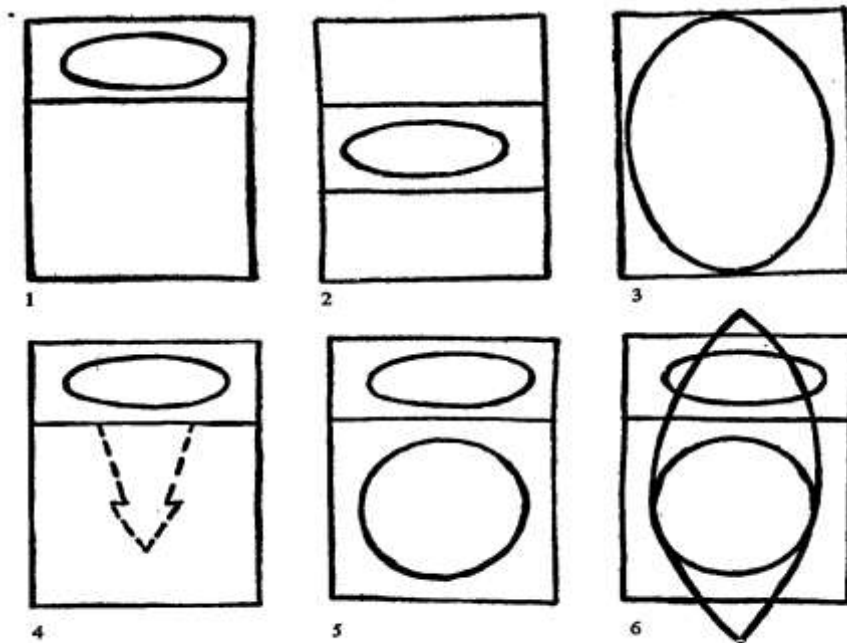
Portanto, proporcionar ao ator indicações espaciais para o desenvolvimento de sua criação é um caminho para que ele seja capaz de perceber o espaço como um discurso que se sustenta na articulação do seu corpo, seja como personagem, seja como performer. Assim, o processo criativo da cena deve ser estabelecido principalmente a partir da relação que o movimento vivo do ator cria com o espaço em que atua, de modo que todas as vezes em que ele entra em cena, seja na sala de ensaio ou de apresentação, sua menor ação sempre será uma projeção imaginativa do espaço dramático da encenação. A respeito disso, Newton de Souza acrescenta que “o ator deve contar com suas habilidades expressivas para estimular o espectador a visualizar, com sua imaginação, o lugar, o clima, as circunstâncias e até mesmo os objetos e outras personagens” (2003, p. 31). Nessa fala, o autor se

refere à natureza do ator que venho defendendo ao longo dos capítulos, ou seja, aquele que desenvolveu a habilidade de perceber que em suas ações estão presentes dispositivos que acionam a capacidade de imaginação e de estabelecimento da visualidade.

O espaço cênico, que se concretiza pela investigação em torno de suas possibilidades teatrais, sempre determinou as bases para a criação teatral. Portanto, utilizá-lo, problematizá-lo e experimentá-lo é fundamental para o desenvolvimento de um espetáculo. Encenadores emblemáticos se destacaram exatamente pela forma como abordavam os seus espaços para o estabelecimento da cena. Jerzy Grotowski é exemplar no entendimento da concepção do espaço cênico como um lugar que precisa, conceitualmente, abrigar público e cena. Em seu livro *Em Busca de Um Teatro Pobre*, na versão ilustrada, ele propõe seis versões possíveis para o estabelecimento de um espaço cênico: teatro italiano⁴³; teatro circular; teatro-laboratório; e outros três que não são definidos por nomes, mas por princípios conceituais. Vejamos a imagem a seguir:

⁴³ O palco à italiana propiciou muitas mudanças na forma como a cena passou a ser construída, tal como define Newton de Souza: “O *palco italiano* atingiu seu pleno desenvolvimento por volta de 1778, quando o arquiteto Giuseppe Piermarini projetou o grandioso *Teatro Alla Scalla*, de Milão. O palco italiano, obedecendo aos princípios da perspectiva linear, reelaborados a partir do Renascimento, estreita as relações entre o teatro e a pintura. Nesse sentido, o palco, que é também chamado de *caixa ótica*, funciona como um campo pictórico no qual o cenógrafo compõe e enquadra. É retirado todo e qualquer elemento figurativo fixo na área de representação para que a decoração possa ser elaborada de acordo com as exigências de cada enredo. O principal recurso cenográfico é o telão academicamente pintado, instalado ao fundo da cena, propondo o lugar da ação e recorrendo à perspectiva para provocar uma sensação de maior profundidade. Para tanto, a divisão entre as áreas de público e de representação ficaram ainda mais delimitadas: com a orquestra instalada abaixo do nível da plateia, passando a ser a área reservada aos músicos; com a elevação do palco e com a cortina, cobrindo a abertura da área interna do palco. A área de representação – que inclui o proscênio, avançado alguns metros além da cortina – possui proporções muito maiores do que é possível ao espectador, sentado na área de público, perceber. Ao redor da abertura frontal, a boca de cena, a área de representação possui dimensões similares em todos os quatro lados para facilitar o deslocamento dos cenários que sobem para o urdimento (área superior), descem para o fosso (inferior) ou se deslocam para trás dos bastidores laterais. Em síntese, o palco italiano “recorta” o campo visual do espectador, omitindo tudo aquilo que se pretende ocultar do público e selecionando aquilo que deve ser apresentado. Todos os elementos estruturais da área de representação, assim como os próprios atores, enquanto não estiverem atuando, desaparecerem atrás dos bastidores” (SOUZA, 2003, p. 35-36).

Figura 24 – Estudo do espaço cênico a partir da perspectiva do Teatro-Laboratório



Fonte: GROTOWSKI, 1971, p. 111.

As definições cunhadas por Grotowski para cada proposição de espaço estão assim descritas:

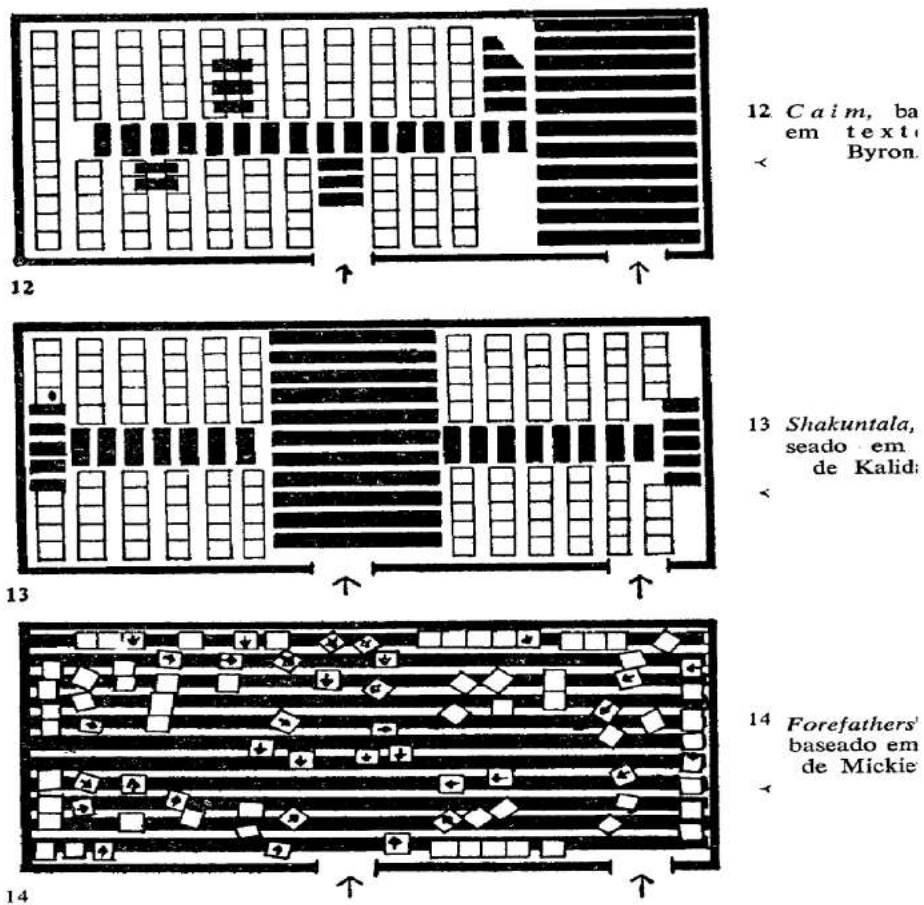
1. Palco italiano. Os atores isolam-se da plateia e representam sempre dentro de uma área delimitada. 2. Teatro circular (palco central). Embora a posição do palco se altere, permanece a barreira entre ator e espectador. 3. Teatro-laboratório. Não existe separação entre atores e espectadores. Todo o recinto se transforma em palco e, ao mesmo tempo, em plateia. 4. No período da reforma teatral, no início deste século, fizeram-se algumas tentativas (Meyerhold, Piscator e outros) no sentido de levar os atores à plateia em determinados momentos da representação. O palco, contudo, permanece como centro das ações. 5. Os espectadores representam uma unidade de participantes em potencial. Os atores dirigem-se a eles e, algumas vezes, se colocam entre os mesmos. 6. Teatro-Laboratório. O produtor sempre tem em mente dirigir dois “grupos”: os atores e os espectadores. A representação resulta da integração desses dois “grupos” (GROTOWSKI, 1971, p. 111).

Na proposta de Grotowski há uma percepção do entendimento que o espaço só é possível com as presenças do ator e do espectador. O posicionamento do seu público é uma definição conceitual que possibilita aos atores a necessidade da experimentação. Nas imagens a seguir, é possível perceber que cada espetáculo

possuía um estudo detalhado do lugar da atuação, numa estreita relação com os espectadores:

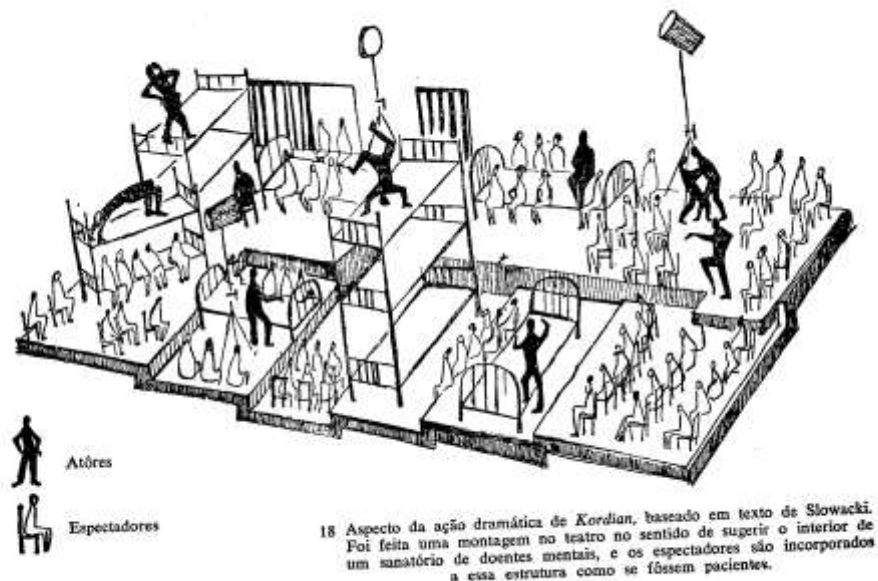
Figura 25 – Estudo do espaço cênico a partir da perspectiva do Teatro-Laboratório

A conquista de maior espaço no Teatro-Laboratório, com início no teatro italiano e terminando na exploração total do recinto, inclusive a platéia.
 Áreas em negro: local de ação dos atores.
 Áreas em branco: espectadores.



Fonte: GROTOWSKI, 1971, p. 114.

Figura 26 – Estudo do espaço cênico da encenação *Kordian* do Teatro-Laboratório



Fonte: GROTOWSKI, 1971, p. 116.

A partir dessas imagens, percebo um estudo circunstanciado da atuação numa estreita relação com o espaço cênico. Os espectadores se tornam elementos da cena e provocam uma movimentação que extrapola os limites do espaço. Diante do exposto, destaco outro aspecto que surge exatamente após a definição do espaço cênico: o estudo das linhas de força que se estabelecem entre as distâncias que passam a existir entre ator e público.

As linhas de força dão ao ator um entendimento das dimensões do espaço cênico, porque ele passa a se relacionar com o lugar que atua, através de um raciocínio geográfico que o conduz fisicamente às áreas da cena. Nessa percepção, as linhas de força resultam do entrelaçamento das instâncias discursivas, que se reúnem para realizar um encontro em algum lugar com o público. O ator é o meio pelo qual esse diálogo se faz possível. Sua performance é o elemento que coordena a ação dramatúrgica da configuração e reconfiguração do espaço cênico.

A apropriação, por parte do ator, da compreensão de que o seu trabalho expressivo gera linhas de força que veiculam o sentido da cena, e que o seu corpo é um ponto de carga que emana a cena, possibilita uma ampliação de sua percepção do espaço cênico, bem como os direcionamentos de sua expressividade. Sobre isso, Roberto Gill Camargo afirma:

Esse espaço físico [espaço cênico] divide-se em áreas de atuação que, por sua vez, apresentam linhas de força visual diferentes entre si, dependendo da proximidade ou da distância em que se encontram em relação ao público e em relação ao centro geométrico do palco. As linhas de força, por sua vez, são mais fracas ou mais fortes, dependendo da perspectiva visual do espectador (CAMARGO, 2012, p. 125).

De acordo com essa perspectiva, proposta acima por Camargo, as linhas de força estão presentes na cena. Portanto, para que elas existam em qualquer espaço, é necessário que se tenha uma cena elaborada conceitualmente que considere esse aspecto. As linhas de força só fazem sentido quando são resultados de uma intensa problematização com as distâncias e aproximações que se estabelecem entre público e palco, entre ator e público, entre o ator e o outro ator, entre o ator e os elementos visuais do espetáculo.

Considero que é do corpo do ator que as linhas de força se instalam no espaço, expressivamente, em direção ao público. Da mesma forma, pode acontecer o contrário, quando o ator recebe as linhas de força que emanam dos espectadores ao fruírem a obra. O campo é estabelecido exatamente na relação entre o ator e o espectador, sendo o espaço cênico, que envolve atores e público, a área de concentração desse campo. Na relação que a cena estabelece com quem a assiste, instala-se imediatamente um campo magnético que se constitui de um processo contínuo de retroalimentação, em que um depende do outro.

As pesquisas que estão relacionadas diretamente com a visualidade de um espetáculo, sejam elas sobre a iluminação cênica ou sobre cenografia, sempre consideram a especificidade do espaço cênico, principalmente as suas dimensões: altura, largura e profundidade. A execução de um projeto de iluminação ou de um cenário que não considera essas fundamentações pode gerar criações desproporcionais ao espaço cênico a ser utilizado. Uma vez definido o espaço, é necessário estudá-lo como uma ferramenta essencial para o desenvolvimento da cena. Assim, compreender como ele pode ser dividido, e editado pela ação dramática da iluminação, por exemplo, amplia as possibilidades de abordagem desse espaço, no sentido de construir diversas áreas com tamanhos diferenciados, que podem colaborar dramaturgicamente para o estabelecimento de diferentes abordagens das linhas de força.

Quando uma área específica do espaço cênico é definida, para nela acontecer uma cena, imediatamente essa área se torna geradora de linhas de força, que se direcionam para estabelecer um contato direto com quem frui a cena. Nesse

sentido, o estudo das linhas de força deve ser compreendido como um instrumento de trabalho que colabora para a construção da cena e que permite ao ator compreender que a ação seu corpo põe em movimento essas linhas.

Em se tratando das linhas de força na cena, elas se caracterizam como imaginárias e são estabelecidas na ação dramática dos elementos visuais, sonoros, textuais e etc. O ator, através da movimentação, da composição de sua personagem, das emoções, da emissão de um possível texto, propicia linhas de força que atingem as diversas direções de um espaço cênico. Como dito anteriormente, um espaço cênico é o suporte para o estabelecimento do espaço dramático da encenação. Como o espaço cênico se torna um instrumento de trabalho para a orquestração da encenação, ele pode ser absolutamente dividido em diversas partes e tamanhos, que proporcionam estratégias para utilização das linhas de força como decisões conceituais da cena.

O palco no formato à italiana considera a relação da cena com o público frontalmente, de modo que o espaço cênico pode ser dividido em nove áreas: Direita baixa, centro e alta; Centro baixo, centro e alto; Esquerda baixa, centro e alta. Essa divisão já era considerada desde quando o espetáculo teatral passou a acontecer em espaços fechados, privilegiando diretamente a relação de frontalidade entre espectador e cena. O estudo detalhado de cada uma dessas nove áreas proporciona uma distribuição dramática da encenação, levando em consideração a situação da cena, suas condições emotivas e, sobretudo, o espaço dramático.

Obviamente não se trata de uma regra, mas em se tratando da abordagem de um palco à italiana, as cenas que precisam de um diálogo direto com o espectador – quando uma determinada mensagem deve ser frisada, por exemplo, ou quando é rompido o limite entre área da cena e área do espectador – podem ser localizadas na área baixa do palco, por estar mais próxima do público. A depender de onde o ator esteja cenicamente posicionado, as linhas de força atuarão de forma precisa no estabelecimento das atmosferas da cena. Uma cena que necessita de destaque absoluto, geralmente, ocupa o centro do palco. Nesse lugar, as linhas de força se espalham por todas as direções. É uma área privilegiada, sempre utilizada no paroxismo de uma situação, além de haver nela uma grande possibilidade para a realização de desfechos. A área central de um palco à italiana está, em relação ao público, numa condição que favorece tanto uma proximidade como o começo de um distanciamento. No centro, o ator domina completamente o espaço cênico, sua ação

é redimensionada para que tudo à sua volta convirja para sua atenção. Na parte mais funda do palco fica a área alta; nela a distância em relação ao público pode colaborar para o estabelecimento de cenas que necessitem de uma maior ênfase ficcional, sendo um lugar de mistério, de irrealidade, própria para cenas que precisam estabelecer pactos dramáticos com o espectador. Todo o corpo do ator está distanciado do público. É uma área em que, muitas vezes, o cenário é colocado para que o espectador possa ter uma visão panorâmica do espaço dramático, ou seja, ser visto como um quadro, como uma composição. O fundo da cena colabora, definitivamente, para uma ideia de espaço dramático.

As considerações apresentadas acima sobre as áreas de divisão de um palco à italiana não servem como um postulado a ser seguido; pelo contrário, o esboço acima é apenas uma base para que sempre haja continuidade na problematização da utilização de um espaço cênico. Cada encenação utiliza o seu espaço cênico de acordo com as convenções estabelecidas no processo de criação. Entender essas possíveis divisões é um meio estratégico que possibilita criticidade na definição de uma área onde deverá acontecer uma determinada cena. No meu entendimento, uma marcação cênica para atores deve considerar em absoluto essas divisões, de modo que cada deslocamento em cena passa a ser estudado e decidido conceitualmente a partir do que a cena propõe atmosféricamente enquanto espaço dramático. Uma vez compreendida a necessidade da problematização do espaço cênico, principalmente sua utilização como uma ferramenta para a construção da encenação, todos os elementos visuais passam a ser concebidos de acordo com essas condições, o que facilita muito o trabalho dos artistas envolvidos no processo criativo.

As linhas de força estão condicionalmente atreladas ao entendimento do espaço cênico. Caso não haja na criação de uma encenação a preocupação com a utilização do espaço, as linhas de força continuarão a existir, porém, dispersas, sem intencionalidade, direcionamento. Agirão aleatoriamente, provocando uma atuação cênica sem foco, sem concentração, instaurando imediatamente um corpo desprovido de um complexo estudo de sua presença no espaço.

Como já foi dito, os espaços cênicos são diversos, qualquer lugar no mundo pode vir a ser um espaço para uma cena acontecer, desde que a proposta de concepção da encenação decida por isso. Portanto, essas divisões do espaço

cênico oscilarão de acordo com o seu formato, interferindo, conseqüentemente, na atuação das linhas de força.

As linhas de força estão presentes em toda a ação performativa do ator quando este está em cena. Elas se apresentam nas diretivas das marcações, no direcionamento da fala, na expressividade do corpo, nos deslocamentos, nas áreas que compõem o espaço cênico. Nessa perspectiva, tudo o que é realizado no contexto de uma cena tem como objetivo estabelecer linhas de comunicação com aquele que a assiste, ou seja, linhas de força que se concretizam pela expressividade dramática do ator na cena. No Teatro essas linhas são invisíveis, e podem tocar na sensibilidade do espectador de diversas formas, explorando os sentidos e colocando integralmente o público na realização da cena.

O ator, no seu processo criativo, estabelece as linhas de força da cena que cria. Segundo Camargo, “a partir do momento em que a cena se instala, as linhas de força se multiplicam, se reconfiguram e se diversificam” (2012, p. 136). Nessa perspectiva, é de suma importância que o ator compreenda que o seu movimento é o compositor dessas linhas e que, por isso, para se relacionar com o público, deve estar atento para dominar e usar ao seu favor as forças que a cena constrói.

Uma estratégia adequada, que permite ao ator o entendimento das linhas de força no seu processo criativo, é o estudo do espaço cênico no qual a cena acontecerá. Toda encenação estabelece o lugar específico para a cena acontecer, que pode ser distante, perto ou, como propõe Jerzy Grotowski, entre o público.

Nos processos criativos dos espetáculos da Cia. de Teatro Engenharia Cênica, principalmente no caso de *Irremediável* e de *Doralinas e Marias*⁴⁴, três etapas fundamentais foram de extrema importância para que os espaços cênicos fossem definidos, propiciando uma apropriação das linhas de força no processo criativo do ator, quais sejam:

- a) **A geografia do espaço:** a primeira etapa se trata da problematização da altura, largura e profundidade desse espaço, para verificar como ele pode ser dividido em áreas para as cenas acontecerem. Nesse

⁴⁴ Relembrando algumas informações desses espetáculos, que constam no primeiro capítulo desta tese, o espaço cênico de *Irremediável* era em formato de losango com apenas 3m². Esse desenho delimitava a atuação física do ator e a ação dramática da iluminação foi construída para fazer com que esse losango pudesse aumentar e diminuir em diversas proporções, através dos recortes estabelecidos com os refletores elipsoidais. Em *Doralinas e Marias*, o espaço cênico desse espetáculo era dividido em quatro compartimentos de uma mesma casa jardim, janela, varanda e árvore. Essas delimitações ocasionavam dinâmicas diferenciadas para a atuação, pois cada um possuía uma atmosfera que dialogava diretamente com a personagem que habitava esse lugar.

momento, o ator deve buscar estratégias de se integrar a esse espaço, explorando suas potencialidades, verificando as distâncias que são estabelecidas com o público, suas saídas, os níveis de altura.

Nessa etapa, o treinamento na sala de ensaio deve buscar caminhos que proporcionem uma interação objetiva com esse espaço, com a ideia de um espaço móvel, que se redimensiona, que pode ser extremamente limitado ou expansivo, gerando na abordagem do espaço pelo ator um nível de segurança na utilização consciente do local de sua atuação. Não importa se o espaço é uma arena, um retângulo, se é à italiana, se o público assiste por cima ou por baixo, o ator deve compreender o local onde desempenhará sua performatividade, o lugar que instaura a ficção, o espaço que se transformará em espaço dramático através do seu corpo em ação.

- b) **O espaço dramático:** a segunda etapa é a compreensão do espaço dramático que será estabelecido no espaço cênico. Como já definido anteriormente, o espaço dramático é construído pela fruição do espectador quando entra em contato com as instâncias discursivas da cena, portanto trata-se de uma concepção que é construída na sala de ensaio. Pode ser atemporal ou definir uma época específica; trata-se do lugar em que as personagens habitam e desempenham suas narrativas. Assim, o espaço cênico é o suporte para o espaço dramático se estabelecer. Uma característica determinante na ideia de espaço dramático é que ele se transforma na medida em que a cena é conduzida. Um ou mais espaços dramáticos podem ser estabelecidos em um mesmo espaço cênico. Em uma determinada situação, a personagem pode estar a milhares de quilômetros de distância da outra, apenas ocupando áreas diferentes do espaço cênico, o que se define pela concepção da encenação. Quando o ator estuda a dinâmica do espaço dramático ao longo de toda a encenação, apropria-se não somente da divisão do espaço cênico, mas, principalmente, das linhas de força que a cena propõe para o estabelecimento conceitual do sentido da mesma.

- c) **O espaço em processo:** a terceira etapa é processual, no sentido de que, para sua concretização se efetivar, é necessário observar como a encenação vai estabelecendo seu espaço dramático no espaço cênico, principalmente como as cenas vão construindo delimitações de áreas. Nessa etapa, a ação dramaturgica dos demais elementos visuais é fundamental. A compreensão de como o cenário ocupará esse espaço, de como a iluminação vai editar o tamanho, por exemplo, proporcionam ao processo criativo do ator uma intensa percepção da utilização das forças da cena.

As linhas de força são construídas na medida em que a cena acontece no espaço cênico, através do movimento do ator e do seu deslocamento, e a partir, principalmente, das distâncias que ele vem a estabelecer em relação ao público, aos outros atores e aos demais elementos visuais. O espaço se redesenha, gerando zonas de atuação que transmitem a cena em sua totalidade.

Outra possibilidade conceitual de discutir o espaço e as linhas de força seria através do estudo da proxêmica, cunhado por Edward T. Hall em seu livro intitulado *A dimensão oculta*. Em linhas gerais, o foco do conceito é a análise da “inter-relação entre observações e teorias do uso que o ser humano faz do espaço como uma elaboração especializada da cultura” (HALL, 2005, p. 01). Com esse princípio, Hall desenvolve uma série de análises de como os animais e o próprio ser humano criam, nos seus devidos contextos, diversos padrões de distanciamento e aproximação uns com os outros. Uma consideração importante que ele estabelece, e que permite um diálogo com o estudo das linhas de força, é a asserção de que “o ser humano tem noção de distâncias da mesma forma que os outros animais. Sua percepção do espaço é dinâmica porque está relacionada à ação” (Ibidem, p. 142). Em outro momento do seu livro ele afirma que:

[...] praticamente tudo o que o homem é e faz está associado à experiência do espaço. O sentido que o ser humano tem do espaço é uma síntese de muitos estímulos sensoriais: visuais, auditivos, cinestésicos, olfativos e térmicos (HALL, 2005, p. 225).

É na perspectiva do entendimento dessa dinâmica do aproximar e distanciar, e principalmente na relação direta com os sentidos humanos, que as linhas de força também podem ser investigadas na configuração do espaço cênico. Patrice Pavis

também propõe que a proxêmica pode ser um caminho importante na problematização do espaço em consonância com a atuação:

Propõe-se considerar o comportamento proxêmico dos indivíduos em função das oito variantes a seguir: postura corporal global (em função do sexo); ângulo de orientação dos parceiros; distância corporal definida pelo braço; contato corporal de acordo com forma e intensidade; troca de olhares; sensações de calor; percepções olfativas; intensidade da voz. Essas categorias aplicadas ao teatro permitiriam observar que tipo de espaço (fixo/móvel) a encenação escolhe, como ela codifica as distâncias entre actantes, entre os atores e os objetos ou entre palco e plateia. (...) Mais ainda que a observação dos espaços reproduzidos na cena, a proxêmica poderia avaliar que distância (psicológica/simbólica e não puramente geométrica) separaria o palco da plateia, como a encenação escolhe aproximar ou distanciar plateia e palco, e para fins estéticos e ideológicos seria feita a escolha. Ver-se-ia como o gesto, a voz, a iluminação são capazes de modular esta distância e criar efeitos de sentido. (...) Cada estética cênica possui um código proxêmico implícito e a maneira de visualizá-lo a partir das relações espaciais rítmicas entre os atores influi na leitura do texto (na enunciação) e em sua recepção; um mesmo autor será assim reconstituído *proxemicamente* por várias encenações (PAVIS, 2008, p. 310-311).

Diante do exposto, não há como negar que o espaço, para o ator, é uma fonte de possibilidades que propiciam a investigação de princípios que são inerentes para o estabelecimento da visualidade. Explorar essas qualidades é uma tarefa que requer dedicação e compromisso com a cena, ainda na sala de ensaio. O aprofundamento das linhas de força através do estudo da proxêmica pode ampliar a compreensão da importância de se pensar uma ação dos elementos visuais em conjunto com o espectador. É possível problematizar as distâncias e aproximações do ator com a iluminação, figurino, maquiagem e cenário como um procedimento que pode proporcionar sentido para as dramaturgias visuais da cena.

4.2 PERCEPÇÃO DA TRANSIÇÃO ENTRE O TEMPO REAL E DRAMÁTICO E DA CENOGRAFIA COMO UM ENVOLVIMENTO

Diante do espaço cênico e das linhas de força que vão sendo estabelecidas no processo de marcação dos atores, passamos a dialogar diretamente com o universo particular que a cena instala. Para isso, é necessário lembrar que o acontecimento teatral é a sobreposição de um tempo ficcional em relação ao tempo real. O ator é o elemento de trânsito entre o espaço real e o dramático. O dramático é o lugar específico da cena, ou seja, é onde habita a personagem, podendo ser em qualquer época, a qualquer tempo ou atemporal. É a zona subjetiva, onde se estabelece um pacto entre o público e a cena, para que a realidade seja

transcendida. Roberto Gill Camargo, ao tratar da diferença entre o espaço real e o dramático, acrescenta:

Os atores são pessoas que estão num palco realizando seu trabalho dentro de um tempo real e comum para eles e para os espectadores. O fato de estarem representando sob uma luz de entardecer não significa terem perdido a conexão com o tempo real. A luz representa um tempo ficcional, que se constrói em concomitância ou não com o tempo real, mas que jamais se desvincula dele (CAMARGO, 2012, p. 148).

Acima, Camargo se refere aos importantes conceitos de denotação e conotação – propostos anteriormente pelo autor na mesma obra citada –, que os elementos visuais estabelecem dramaturgicamente na cena, para que haja uma simultaneidade entre o espaço real e o dramático. Nas palavras desse autor:

O processo de significação dá-se em dois níveis: denotação e conotação. (...) Em outras palavras, a representação é primeiramente denotativa (um efeito de luz representa um luar, isto é, denota-o); em segundo lugar, a representação é conotativa (o luar conota traição, cumplicidade etc.) A conotação, portanto, passa pela denotação (CAMARGO, 2012, p. 84).

O professor e artista Sávio Araújo, em sua tese de doutorado intitulada *A Cena Ensina: uma proposta pedagógica para formação de professores*, considera que a natureza do espaço cênico “extrapola o campo da materialidade e opera a travessia entre aquilo que consideramos concreto e aquilo que consideramos existir apenas no nosso imaginário” (ARAÚJO, 2005, p. 84). A criação da cena acontece na conjugação e oscilação entre o real e o ficcional, de modo que o processo criativo estabelece, na sala de ensaio, uma zona de transição articulada pela ação e imaginação dos artistas criadores.

Ao ensaiarem a cena, os atores estabelecem um pacto de convenção absolutamente norteado por um processo consciente de orquestração da realidade, como um fim para expressar o Teatro. Um detalhe importante de frisar é que, se na sala de criação a imaginação é um instrumento construtor da obra, sua abordagem deveria ser sempre ampla, no sentido de privilegiar também a ação de todos os elementos visuais do espetáculo, de modo que a cena imaginada seja uma expressão total das diversas dramaturgias presentes nela. Assim, no ato de imaginar na sala de ensaio esse espaço dramático, imediatamente há de se considerar como se comporta atmosféricamente esse lugar, que cor ele tem, que emoção transmite. Sem dúvida, esses são caminhos que propiciam a problematização da visualidade na interface do que o ator cria com o seu movimento. O espaço dramático é um

caminho fundamental para que o encontro entre ator e os elementos visuais possa ser experimentado e concretizado na criação da cena.

Nesse ponto, percebo o entrelaçamento da ideia de espaço dramático com o conceito de cenografia, não como sinônimo de cenário, mas como a organização visual da cena. Todos os elementos cênicos formam um conjunto, e esse conjunto pode ser compreendido como um fator decisivo para o estabelecimento de uma cenografia. Com base nesse pensamento, proponho que o ator deva ser capaz de compreender seu corpo como um elemento que também compõe essa cenografia, e por se tratar de um conjunto, sua percepção e atuação devem colaborar para essa premissa. Segundo Robert Edmond Jones:

Uma cenografia não é um telão: é um envolvimento. Representa-se em cena, não em frente dela (...). Uma boa cena não deve ser uma pintura, mas uma imagem (...). É um sentimento, uma evocação, uma presença, um estado de alma, um vento morno que atea as chamas do drama (JONES, 1964, p. 141).

O cenário, por sua vez, se diferencia dessa ideia de cenografia porque efetivamente ele é um instrumento que propiciará ferramentas para a ação cênica, principalmente no que diz respeito ao ator, ou seja, “ele ocupa a totalidade do espaço, tanto por sua tridimensionalidade quanto pelos vazios significantes que sabe criar no espaço cênico” (PAVIS, 2008, p. 43). A presença de objetos cenográficos no espaço cênico interfere diretamente no movimento da atuação, uma vez que os mesmos não podem ser ignorados porque só terão sentido caso estabeleçam uma relação com o todo. Assim, “o cenário se torna maleável, expansível e co-extensivo à interpretação do ator e à recepção do público” (Ibidem, p. 43).

Quando esse diálogo acontece, acredito que seja o caminho inicial para o estabelecimento da compreensão da cenografia como um envolvimento, ou seja, o cenário só poderá vir a ser cenografia se houver uma ação em conjunto, que componha com a ação do ator e com os demais elementos presentes na cena. A cenografia só se estabelece como discurso quando o cenário deixa de ser apenas uma decoração, ilustração, uma imagem fixa. Portanto, trata-se de um sistema que só se completa quando envolve as dramaturgias presentes na cena, organizando o espaço conceitualmente para fazer com que o espectador tenha a liberdade de construir, através de sua fruição, para além do que o cenário por si pode vir a

representar. O cenário é um meio que, em diálogo com o corpo do ator e com os demais elementos visuais, se torna a cenografia.

Quando a busca dessa orquestração de todos os elementos discursivos na cena se estabelece desde a gênese da criação da cena, o ator domina com toda a sua expressão o espaço dramático, de modo que ele poderá chegar a um nível de atuação que instala cenários invisíveis, luzes imaginárias, ou seja, através de sua capacidade de convencimento e projeção visual do que vê, o público perceberá o desenho da cenografia, mesmo que não haja cenário, ou o movimento da iluminação, mesmo que ele não seja executado. O ator, quando estuda sua cena e a domina, conhecendo o que cada elemento se propõe a comunicar, apropria-se de todas essas dramaturgias e as coloca em ação com sua atuação cênica, com sua expressividade.

Com base no exposto, em relação ao espaço e suas múltiplas possibilidades, compreendo ser de extrema importância que o ator se aproprie das dinâmicas do espaço em que atua, que saiba dominar essas transições entre o real e o dramático. O Teatro é, por excelência, uma arte calcada na invenção, na construção, no estabelecimento de níveis diferenciados de compreensão da realidade. A cena é uma estratégia de manipulação do real e se alicerça no pacto com o espectador, que, através da imaginação, se permite aos mais diversos espaços dramáticos que a ficção consiga alcançar. O ator é um elemento vivo direto na consolidação desses pactos, uma vez que é ele que dá movimento para tudo o que está em cena. Sua função, nesse sentido, é fundamental, e é importante que seu processo criativo esteja sempre sedimentado pela compreensão de que sua ação deve ser conscientemente norteada pela dramaturgia dos elementos visuais, uma vez que, é através deles que muitas qualidades atmosféricas inerentes para sua ação são instaladas. Assim, a atuação do ator é compreendida numa amplitude que está para além de sua performance corporal, porque é um conjunto, concretizando-se também na ação dos elementos visuais do espetáculo.

A visualidade é uma base fundante da cena, pois se estabelece na menor ação do ator. A compreensão do espaço dramático é um caminho para que sejam possíveis as aproximações entre visualidade e atuação. Quando a problematização do espaço dramático é trazida à tona, em cada detalhe do desenho que a cena vai compondo na sala de ensaio, imediatamente se expande o raio de amplitude da percepção da própria cena, pois serão considerados os princípios fundantes de sua

atmosfera, o que, conseqüentemente, impulsiona a criação de imagens que passam a fundamentar a criação do ator.

O espaço dramático torna-se, portanto, um instrumento de trabalho para o ator quando cria a cena, seus detalhes, objetivos, nuances, texturas, atmosferas, características, divisões, que se concretizam como princípios a serem incorporados à criação cênica do ator. Uma estratégia que contribui para o entendimento do espaço dramático na criação do ator é a constante investigação da concepção da cena, pois a mesma é a principal ponte para a transformação da realidade e para a ascensão da personagem. O espaço, por si, só passa a ter sua própria potência enquanto signo e veículo da cena. Na relação direta com o espectador, o espaço dramático se torna um elemento tão importante quanto o ator, pois possui em si uma dramaturgia capaz de situar o público na concepção e no sentido da cena. Para os espetáculos *O Menino Fotógrafo* e *O Inspetor Geral*, foram desenvolvidos processos criativos absolutamente conectados com a problematização do tempo real e ficcional, porque, conforme dito no primeiro capítulo desta tese, optamos por deixar a cargo do espectador a construção dos espaços dramáticos. Diante do exposto, as seguintes estratégias foram essenciais para a realização de um estudo dos aspectos do espaço dramático da cena:

- a) **Estudo das atmosferas presentes no texto:** o texto dramático é um instrumento de trabalho que, na maioria das vezes, oferece uma grande quantidade de informações que podem colaborar efetivamente para a criação das atmosferas da cena. O autor, ao construir o texto dramático, sugere indicações que norteiam a leitura para a compreensão da história. Essas proposições, na maioria das vezes, articulam caminhos para uma ideia de visualidade, que permite ao leitor adentrar naquilo que poderia ser a materialização das palavras em cena.

A própria personagem é uma reunião de várias informações que podem servir como ponto de partida para a criação de atmosferas. Uma determinada fala pode ser suficiente para que uma cenografia se estabeleça.

Um estudo da ação dramática de todo o texto pode contribuir nos seguintes aspectos:

- se ela é contínua ou descontínua;

- se há divisões formais (em cenas, atos, quadros ou blocos);
- se há um suspense principal/básico que percorre todo o texto;
- se há suspenses subsidiários em cada cena;
- quais seriam as motivações das personagens e suas oscilações ou ambiguidades;
- na compreensão do tempo – passado, presente, futuro ou atemporal;
- no que diz respeito aos espaços, é possível analisar os que existem na cena e os que são apenas sugeridos, ou seja, que estão fora do alcance visível do espectador, como, por exemplo, os que são evocados ou sonhados pelos personagens;
- na observação das mudanças dos espaços dramáticos no decorrer da ação;
- na relação entre tempo e personagem;
- na análise de como, através das falas, são estabelecidas pausas, interrupções, o tom, sentimentos e etc.

Cada possibilidade elencada acima pode ser um caminho para a percepção e criação de atmosferas. O ator deve sempre buscar uma relação visual com as palavras, como uma estratégia para que seu corpo possa investigar as possibilidades de tradução do texto em cena;

b) **Improvisar atmosfericamente:** o ator deve buscar compreender que sua ação é, ao mesmo tempo, denotativa e conotativa. Um determinado gesto sempre trará consigo a possibilidade de uma associação subjetiva, que está para além do sentido figurado do movimento. É inevitável anular a conotação numa cena, mesmo que ela não seja objetiva no que pretende comunicar, pois a fruição sempre terá a liberdade de ultrapassar o que é meramente descritivo. Do mesmo modo, o ator deve ter a capacidade de sempre buscar em suas ações os aspectos conotativos que possam justificar, para si mesmo, suas intenções. Assim, através dessa experimentação, contribuirá decisivamente para a instalação da atmosfera com a presença cênica do seu corpo;

- c) **Estudo das transições:** a partir de um estudo circunstanciado do espetáculo, é possível perceber que existem muitas transições de cenas. Cada momento pode estabelecer uma atmosfera específica, fator que permite a compreensão da necessidade de problematizar como os elementos visuais atuarão para que as circunstâncias do espaço dramático se estabeleçam.

O ator deve buscar perceber os significados de cada transição e, principalmente, como os elementos visuais do espetáculo agem na construção das características específicas de cada momento. A partir dessa estratégia, o ator terá consciência dos múltiplos espaços dramáticos que podem ser estabelecidos em um mesmo espetáculo. Entendê-los é uma tarefa primordial para o desencadeamento de uma atuação que contribui para as transições entre o tempo real e dramático;

- d) **Imaginar:** para que seja possível um estudo das atmosferas, já nas improvisações iniciais do processo criativo de um espetáculo, é preciso utilizar a imaginação, ou provocá-la como um meio que propicia a experimentação visual da cena. Seja na sala de ensaio ou na apresentação, os pactos que são estabelecidos simultaneamente entre os espaços real e dramático são substancializados através de um complexo percurso da imaginação.

O Teatro seria possível sem a imaginação? Penso que, por mais subjetiva que possa ser a interpretação de cada participante do processo sobre os aspectos visuais presentes na improvisação, a problematização e o compartilhamento coletivo dessas impressões é, definitivamente, um trabalho voltado para a compreensão atmosférica da cena.

Portanto, é preciso imaginar a iluminação e o cenário constantemente, para que uma cena possa ser montada. Assim, o ator terá uma ação que dialoga com os aspectos visuais da cena. Essa estratégia evita que esses elementos sejam trazidos tardiamente para o processo criativo;

- e) **A cenografia como um envolvimento:** o cenário pode ser compreendido como a reunião de diversos objetos que estão presentes no espaço cênico,

no entanto, para que se tornem cenografia, precisam da atuação como meio para o estabelecimento do espaço dramático.

Uma estratégia importante para que haja uma relação entre a atuação e o cenário é o diálogo entre o cenógrafo e o ator na sala de ensaio. Esse encontro deve ser feito a partir de debates sobre a concepção, mas, principalmente, que seja movido pela experimentação.

Nesse sentido é fundamental que o ator possa ensaiar com objetos cenográficos. Assim, através de uma composição do cenário com o seu corpo, será possível uma investigação conceitual da cenografia da cena.

O ator é, portanto, o principal elemento do trânsito entre o real e o ficcional. A concepção das atmosferas deve ser fruto da interação direta entre os elementos visuais do espetáculo. Dessa forma, o espaço dramático é um instrumento propulsor para a construção da cena e deve ser abordado na sala de ensaio através de um processo intenso de investigação, que permita uma composição que evolua ao longo da encenação, provocando o trânsito para quem faz e para quem assiste a cena.

4.3 INCORPORAÇÃO DA ILUMINAÇÃO CÊNICA DESDE O INÍCIO DO PROCESSO CRIATIVO

A luz, “depois de ter sido apenas um meio de iluminar, tornou-se um dos fatores essenciais da encenação, um dos principais elementos do espetáculo” (BABLET, 1964, p. 290). O controle da luz inaugurou a possibilidade de manipular o espaço cênico, a edição e, sobretudo, a dinâmica de modificação, trazendo à cena um instrumento que contribui determinadamente para a construção do espaço dramático. Nessa perspectiva, a luz foi investigada como um elemento que, além de tornar o espaço visível, colaboraria intensamente no processo de significação desse espaço. Todos os demais elementos presentes na cena passaram a ser revelados, esculpidos, potencializados pelo brilho, pelas cores, pela intensidade do discurso da luz.

A chegada da luz elétrica aos teatros, no final do século XIX, impulsionou uma abordagem diferenciada da cena. Para Denis Bablet, através da iluminação, os

artistas passaram a ter um recurso tecnológico que estimulava suas perspectivas visuais para a práxis cênica, tornando a luz um elemento ativo na construção do sentido do espetáculo:

[...] as técnicas nascidas do progresso e da investigação científica, das fórmulas propostas pela indústria, introduziram-se, a pouco e pouco, no teatro, a partir do final do século passado. E, sobretudo, a luz, depois de ter sido apenas um meio de iluminar, tornou-se um dos fatores essenciais da encenação, um dos principais elementos do espetáculo (BABLET, 1964, p. 290).

A iluminação cênica torna o espaço vivo e traz movimento para a cena, além de definir, revelar, esculpir e esconder todos os demais elementos que a compõem. Atua precisamente na altura, comprimento e profundidade do espaço. Estabelece cores, texturas, linhas. A luz está presente na cena, é um elemento impossível de ser eliminado. No processo criativo de um espetáculo, a visibilidade se torna um instrumento que possibilita a construção de imagens. A cena é impregnada de luz.

Na sala de ensaio, o ator, ao criar, elabora com seu corpo ações cênicas estudadas através dos cinco sentidos. A visão se destaca no processo criativo do ator como um instrumento fundamental na composição corporal, colaborando com o desenho do movimento e sua integração com o espaço. Dessa forma, uma encenação que é concebida para ser assistida, considera, desde a gênese da criação da cena, a visibilidade como uma base para propiciar o acesso ao espetáculo. Portanto, se a cena foi construída para ser vista, ela tem como base a luz para possibilitar essa relação com quem a vê. O ator, dessa forma, ao se movimentar em efetivo estado de criação, trabalha diretamente com a composição do movimento, desenhando com o seu corpo ações que veicularão infinitas possibilidades visuais.

Penso que os instrumentos de luz, tais como os refletores, sejam essenciais para a concretização de uma iluminação cênica, mas encontro no pensamento de Antonin Artaud a possibilidade de compreender que a utilização desses equipamentos, muitas vezes, pode limitar o processo criativo da iluminação cênica, se forem considerados como a única forma de se problematizar a luz da cena:

Os aparelhos luminosos atualmente em uso nos teatros já não podem ser suficientes. Entrando em jogo a ação particular da luz sobre o espírito, devem-se buscar efeitos de vibração luminosa, novos modos de difundir a iluminação em ondas, ou por camadas, ou como uma fuzilaria de flechas incendiárias. A gama colorida dos aparelhos atualmente em uso deve ser revista de ponta a ponta. A fim de produzir qualidades de tons particulares,

deve-se reintroduzir na luz um elemento de sutileza, densidade, opacidade, com o objetivo de produzir calor, frio, raiva, medo, etc. (ARTAUD, 2006, p. 109)

Para enriquecer esse debate, Eduardo Tudella contribui afirmando que:

a luz lembra uma praga (...), [mas que] pode passar de praga a dádiva, uma vez que coloca à disposição do artista um conjunto de instrumentos, acessórios e procedimentos, capazes de contribuir positivamente na realização do seu espetáculo (TUDELLA, 2017, p. 79).

Tudella defende a compreensão da luz como instrumento de trabalho e, nessa perspectiva, penso que se trate de um elemento da visualidade que deve ser discutido, refletido, questionado, testado na sala de ensaio, no primeiro ato da criação da cena.

O ator deve compreender que o seu movimento instala uma dramaturgia visual e, por isso, é completamente necessária a ação da iluminação cênica no estabelecimento das atmosferas geradas pelo seu corpo criador. O ator é iluminador por essência, porque a cena nasce materialmente no seu corpo. Portanto, a iluminação é a reverberação de toda a sua engenharia corporal. O ator deve considerar a iluminação cênica na sua contracena, entendê-la como um elemento que projeta o seu corpo conceitualmente para um determinado espaço dramático, composto por nuances, texturas, imagens, emoções, que atingem o público através do movimento do seu corpo na cena. Para o professor Roberto Gill Camargo, a iluminação é um elemento essencial na cena, porque dá visibilidade para que a visualidade de todas as instâncias discursivas da cena possa acontecer:

A iluminação rege os elementos visuais do palco, determinando sua importância e revelando plasticidade. O cenário, os figurinos, os objetos de cena e principalmente os atores, com seus gestos e expressões, adquirem destaque e importância ao receberem luz. Ela revela os contornos, a matéria e o significado de tudo o que está no palco. Não é apenas um iluminante passivo ou algo que se preste a imitar fontes e reflexos de luz, mas um meio de expressão capaz de atuar sobre o conjunto visual do espetáculo, relacionando cenas, objetos e seres no tempo e no espaço (CAMARGO, 2012, p. 113).

A iluminação cênica, na compreensão do referido autor, é um meio que expressa, que transmite uma intencionalidade, que se materializa no sentido da cena, possuindo uma dramaturgia específica, mas absolutamente sustentada por todas as outras que compõem a cena. É necessária sua efetiva elaboração desde o primeiro dia de ensaio de uma encenação. Definitivamente, a iluminação cênica não pode mais ser um dos últimos elementos a ser concebido na criação de um

espetáculo teatral, pois sua materialidade se concretiza na imaginação que a cena provoca, ou seja, trata-se de um processo pré-cênico, que precisa ser criado antes da efetiva apresentação da cena. A partir dessa premissa, a iluminação cênica pode ser concebida na sala de ensaio mesmo sem a presença de refletores, pois ela é, antes de tudo, fruto de uma intrínseca relação entre atmosferas, dramaturgias, emoções e sentidos que são gerados no processo criativo do ator através da imaginação.

Diante do exposto, venho ao longo de catorze anos como ator-iluminador-encenador na Cia. de Teatro Engenharia Cênica criando princípios para desenvolver o processo criativo da iluminação cênica na sala de ensaio. Sempre tomo como ponto de partida a compreensão de que, através da cena, da criação efetiva do ator, é possível pensar a dramaturgia da iluminação cênica na sala de ensaio. Em todos os espetáculos relatados no primeiro capítulo, a iluminação desempenhou uma função ativa na concepção de cada cena. Com base nessa premissa, de que o ator é iluminador por essência, as seguintes práticas contribuíram para a relação entre a iluminação e o processo criativo do ator:

- a) **A atmosfera do corpo:** um primeiro passo, que acredito ser importante para a compreensão da iluminação cênica no processo criativo do ator, é o entendimento da cena. Refiro-me a como ela está projetada para acontecer.

Ao ser idealizada, a cena, por si, define sentidos dramáticos que podem ser exemplificados através da intenção que se quer estabelecer, ou seja, ela apresenta uma questão, objetivos, emoções, impressões, sensações, qualidades que influenciam diretamente na construção atmosférica do espaço dramático. Parto da tese de que, para que essas ações possam se materializar, é necessário o movimento vivo do ator, o que faz dele o principal dispositivo para atingir esses princípios.

É nesse ponto que o ator passa a alcançar uma prática corporal ampla, que assume, através do movimento, as qualidades visuais da cena, de modo que seu processo criativo no desenho coreográfico do corpo passa a se estabelecer, também, através de imagens que se materializam na

imaginação, que, por sua vez, gera a intencionalidade para o estabelecimento de uma atmosfera corporal.

Proponho, como uma primeira estratégia, um estudo detalhado da dramaturgia da cena que se quer criar. Diante dessas informações, o ator passa a conjugar sua ação cênica a partir de uma base de qualidades visuais, que se estabelecerão através da materialidade do seu corpo em estado de criação.

Esse estudo é propiciado através de muitas estratégias, entre as quais destaco a relação do ator com todos os partícipes do processo criativo, como um caminho fundamental para que este entenda sua cena. Assim, através do diálogo com encenador, figurinista, maquiador, iluminador, cenógrafo, sonoplasta, o ator tem como se alimentar de diversas perspectivas que influenciarão na sua criação. De posse de muitas informações advindas dos artistas e suas projeções para cada elemento, o ator inicia o seu processo de atuação e decanta, nas suas experiências, as possibilidades de expressar no corpo essas conexões.

- b) **Ensaiar a iluminação cênica:** Compreendo que a iluminação cênica deva ser ensaiada. Em um processo criativo de uma encenação, os artistas decidem as ações de cada um dos elementos, como, por exemplo, toda a marcação coreográfica do ator, o momento da fala, a entrada de um cenário, a troca de um figurino, a ação da iluminação na cena.

Muitas vezes, essas decisões são apenas citadas na sala de ensaio, como algo que vai acontecer no ato da apresentação do espetáculo, ou que será ensaiado somente às vésperas da estreia – como as trocas de partes do cenário ou marcas específicas relacionadas à iluminação.

Contrariamente a isso, defendo que a iluminação cênica deva ser ensaiada desde o início do processo criativo, assim como os demais elementos da cena. Por quê? Porque cada ação da iluminação também leva um tempo específico para se estabelecer. Nesse sentido, não ensaiar o tempo de

transição dos movimentos de iluminação é o mesmo que desconsiderar a duração dessa ação no acontecimento do espetáculo. Quando isso acontece, é impossível que a encenação seja compreendida em sua totalidade na sala de ensaio, pois o seu processo criativo estará restrito apenas ao tempo da ação de alguns elementos.

A desconsideração do ensaio da iluminação cênica acaba por gerar problemas no próprio acontecimento da encenação, pois o tempo que uma determinada luz precisa utilizar para se estabelecer na cena poderá prejudicar diretamente o ritmo do espetáculo, principalmente porque os atores envolvidos na cena não terão a noção dessa duração. É no ensaio que se define todo o espetáculo, por isso, é extremamente importante que tudo seja ensaiado, isto é, que na sala de ensaio, no decorrer das passagens do espetáculo, se considere o tempo da ação da luz na cena, mesmo que ela não esteja lá materializada pela utilização de refletores.

Quando a iluminação é assumida nos ensaios, acaba por provocar imediatamente o interesse por parte de todos, inclusive dos atores, no que diz respeito ao entendimento e à função da luz na cena. Assim, compreendo que a dramaturgia da iluminação cênica deve estar presente como elemento essencial na gênese da cena, em completa harmonia e composição com o processo criativo do ator e dos demais elementos visuais do espetáculo.

- c) **A iluminação como estratégia para o encenador:** Uma vez que a iluminação cênica é considerada no processo criativo da cena, que todos os partícipes têm consciência de sua articulação através de estratégias – como a imaginação, por exemplo –, essas práticas podem influenciar o encenador a pensar a luz como um instrumento para a definição do sentido da cena.

Sua capacidade de encenar a peça se amplia, pois a iluminação se torna um instrumento que pode ser definidor dos processos de marcação da cena, por exemplo: para dar mais destaque a signos importantes; para a construção da personagem, no que diz respeito à definição de uma cor específica que

colabore para sua caracterização; na abordagem do espaço cênico; na instalação do espaço dramático; na articulação das linhas de força, etc.

Muitas vezes, uma ação mínima da iluminação pode ser determinante para a resolução de uma cena. Se o encenador possui essa consciência, saberá resolver questões que porventura venham prejudicar o processo criativo da encenação.

d) **Experimentação com fontes de luz:** Em algumas propostas de encenação, é possível utilizar instrumentos alternativos que possuam emissão de luz para influenciar a percepção das atmosferas da cena. Uma estratégia eficaz é buscar inserir, quando possível, objetos luminosos na construção da cena, como lanternas, velas, acessórios, refletores e etc., com o objetivo de provocar nos atores e demais partícipes do processo o estímulo pelo estabelecimento da ação dramática da luz, principalmente para a instalação de espaços atmosféricos que propiciem uma melhor compreensão do sentido da cena.

A iluminação cênica, assim como os demais elementos visuais do espetáculo, está no limite, na fronteira daquilo que podemos considerar uma mera demonstração de uma ideia bem organizada ou, de fato, essencial para o discurso estabelecido pelo espetáculo teatral. Para que haja, portanto, esse envolvimento, é necessário que o ator assuma esses elementos com o seu corpo, com sua personagem, entendendo que ali é o lugar onde sua cena acontece. Nesse sentido, cena é o todo, o lugar da imanência, estabelecida no acordo entre a realidade e o ficcional.

4.4 FIGURINO E MAQUIAGEM COMO DETERMINANTES DA INSTALAÇÃO CONCEITUAL DO CORPO

Tal como foi exposto no terceiro capítulo desta tese, o figurino e a maquiagem são os elementos visuais mais próximos do corpo do ator, que estabelecem um conceito da personagem, do corpo e das condições do espaço em que a mesma habita. Essas condições estão ligadas aos aspectos contextuais da cena. São elementos que se apresentam de imediato no início da cena e, evidentemente,

deveriam evoluir ao longo de toda encenação, de acordo com o percurso da personagem. O figurino e a maquiagem não deveriam ser formas fixas na cena – a não ser quando isso se justifique dramaturgicamente –, uma vez que oscilam com o corpo do ator em atuação, evitando, como diz Roubine, “dar ao espectador o sentimento de disfarce (...) porque o figurino sugere ao mesmo tempo a ideia da roupa e do corpo” (ROUBINE, 1998, p. 34). Ainda segundo Roubine,

o figurino torna-se uma roupa. Ou seja, ele dá um depoimento sobre a pessoa que o usa e, indiretamente, sobre o panorama no qual aparece. Foi realmente usado. Pode e deve, se for o caso, exibir o seu desgaste, a sua sujeira; pode e deve falar do status social e da situação real da personagem. Tem, em última instância, uma função que o aproxima de um objeto de cena: o espaço emoldura o personagem, à semelhança do seu meio familiar; e o figurino, enquanto elemento visual, estabelece um essencial elo de significação entre o personagem e o contexto espacial em que este evolui. Tudo isso, pode-se objetar, é francamente banal. É que quase um século de encenação familiarizou-se com a ideia de que todos os elementos do espetáculo podem e devem ter uma função significativa (ROUBINE, 1998, p. 122-123).

As considerações do referido autor reiteram que o figurino deve ser um instrumento de trabalho do ator, na medida em que a construção da sua personagem evolui no processo criativo. De fato, a criação de um traje de cena para uma personagem pode ser iniciada com adereços que colaborariam para uma percepção do ator sobre o conceito do corpo que vai para a cena, trazendo, por exemplo, essa ideia que o ator defende de que o desgaste, a sujeira, a tonalidade envelhecida, são características de uma personagem com antecedentes de vida, de modo que o público, quando vir à personagem, imediatamente a compreenderá como um corpo que já existe muito antes daquele instante presente da cena. Para Roubine, o figurino

deve ser considerado como uma variedade particular do objeto cênico. Pois se ele tem uma função específica, a de contribuir para a elaboração do personagem, pelo ator, constitui também um conjunto de formas e cores que intervém no espaço do espetáculo, e devem portanto integrar-se nele (ROUBINE, 1998, p. 146-147).

Destaco nas considerações do autor a ideia de que o figurino é, também, um objeto cênico manipulável. Isso me traz a compreensão de que é completamente possível que seja criado concomitantemente ao processo criativo do ator, integrando-se as ações, aos movimentos. O figurino e a maquiagem, quando trazidos para a criação do ator, acabam por facilitar o caminho de acesso ao que se pretende conceitualmente defender como personagem. Dessa forma, o ator, no

instante de criação, ao usar o figurino e a maquiagem como objetos cênicos, apropria-se com mais consciência da cena e da personagem como um todo. Patrice Pavis destaca que é um instrumento que se põe a serviço da construção da cena:

Hoje, na representação, o figurino conquista um lugar muito mais ambicioso; multiplica suas funções e se integra ao trabalho de conjunto em cima dos significantes cênicos. Desde que aparece em cena, a vestimenta converte-se em figurino de teatro: põe-se a serviço de efeito de amplificação, de simplificação, de abstração e de legibilidade (PAVIS, 2008, p. 168).

Do mesmo modo, a maquiagem, para além de uma pintura do corpo, vem trazer a possibilidade de modificação desse corpo, transcendendo a estrutura física do ator para outros corpos. Trata-se de um elemento cenográfico, que cria o espaço, que interfere diretamente na recepção do espectador. O ator, durante o seu processo criativo, pode muito bem se apropriar dessa característica da maquiagem para aprimorar a sua capacidade de se reinventar, para si mesmo e para o outro. Segundo Constantin Stanislavski, “um dos requisitos fundamentais de um ator é o do que ele tenha a capacidade de transformar-se de corpo e alma” (STANISLAVSKI, 1997, p. 43). Penso que essa transformação se dê em cada etapa do processo criativo do ator.

Nos espetáculos da Cia. de Teatro Engenharia Cênica, exercíamos a tarefa de esboçar o figurino e a maquiagem durante o processo criativo. A partir da minha percepção, como ator desse coletivo, compreendo que a relação entre figurino, maquiagem e ator, na criação da cena, pode se dar através das seguintes estratégias:

- a) **Investigação a partir da utilização de peças de roupas:** trata-se de buscar materiais desse tipo, que venham a dialogar com a proposta da cena e da personagem.

Quando esse diálogo é estabelecido na sala de ensaio, a roupa oferece ao ator possibilidades de construção de ações físicas a partir do movimento.

- b) **Propostas de figurino e maquiagem como facilitadoras para a transição entre o espaço real e dramático:** o ator, quando está em um processo de criação cênica, busca o estabelecimento de meios que o ajudem a construir essa transição, que pode se estabelecer de forma mais objetiva quando o ator experimenta uma cena utilizando ideias para o figurino e maquiagem.

De fato, esses elementos favorecem o aprofundamento de atmosferas, que se estabelecem através da transformação de seu corpo.

- c) **A pesquisa de cores:** o processo criativo do figurino e da maquiagem envolve decisões de várias ordens, dentre as quais destaco as que estão relacionadas diretamente com as cores.

Considero que, durante o processo de criação do figurinista e do maquiador, é inevitável não pensar a partir dos pigmentos que serão utilizados, porque a cor na cena é um elemento de grande representação e simbologia. A maquiagem, por exemplo, pode ser muito eficiente quando pensada para dar uma visualidade determinada a uma personagem, tal como um traço específico que registre a sua personalidade dramática.

Da mesma forma, compreendo que essa investigação pode ser aplicada ao figurino, pois para o público, um determinado tecido, cor, corte pode caracterizar de forma precisa uma personagem que necessite de destaque em todo o seu processo de evolução no espetáculo.

- d) **Compartilhamento de croquis de maquiagem e figurino:** ambos os elementos, maquiagem e figurino, são rascunhados em croquis. Esse material de desenho, em que são projetadas as ideias para a execução do figurino e da maquiagem, deveria ser compartilhado com toda a equipe, principalmente com os atores.

Considero ser importante para o processo criativo do ator a participação no trabalho do figurinista e maquiador, com o objetivo de contribuir, mas, principalmente, de apreender as informações que estão sendo criadas nos projetos e desenhos.

O figurinista e o maquiador, ao frequentarem a sala de ensaio para iniciarem os processos de criação, partem da cena, de modo que suas leituras do que veem serão traduzidas na materialidade do figurino e da maquiagem.

É exatamente a partir dessas leituras, por meio das quais o figurinista e o maquiador materializam suas impressões do que apreenderam no corpo do ator na sala de ensaio, que encontro caminhos para que o ator se aproprie do que está sendo construído, compreendendo melhor o seu trabalho através da leitura visual que é feita do seu desempenho cênico.

- e) Os atores como propositores do figurino e da maquiagem:** trata-se de propiciar, no próprio processo criativo da cena, a oportunidade de o ator investigar o figurino e a maquiagem. Isso pode ser feito apenas solicitando que os atores possam buscar estratégias de representar minimamente a ideia que visualizam para o figurino e maquiagem.

Quando o ator traz uma proposta para a sala de ensaio, objetivamente ele já articula experimentos com as cores, através dos tecidos e dos pigmentos da maquiagem. O fato de ele escolher uma cor já demonstra uma perspectiva particular sobre como visualiza a personagem, assim como a própria atmosfera que a caracterização pode gerar na sua ação cênica.

- f) Ensaiar o máximo possível com o figurino e a maquiagem:** embora isso não seja o padrão, devido ao fato de esses elementos ficarem prontos, de modo geral, na semana da estreia, considero ser de fundamental importância que, ao longo de todo o processo criativo da encenação, eles estejam sendo problematizados na sala de ensaio.

Vale reiterar que a cena é completa, se instaura de tal modo que a visualidade toma presença. Assim, o figurino e a maquiagem deveriam se estabelecer na medida em que o ator cria, sendo considerados no burilamento da cena, como dispositivos que possam orientar o ator em seu processo criativo.

Acredito que qualquer partícipe envolvido na criação de um espetáculo pode contribuir com o processo criativo do figurino e da maquiagem, pois o sentido da encenação deve ser o foco de todos. Assim, os responsáveis pela concepção dos

elementos visuais se nortearão por esse sentido, podendo compartilhar suas perspectivas e opiniões em relação à forma como idealizam o figurino e maquiagem.

As estratégias que relatei aqui neste subcapítulo são advindas da minha prática na sala de ensaio, pois profissionalmente não sou figurinista e nem maquiador. Pude, ao longo de minha formação, cursar disciplinas sobre esses elementos que me possibilitaram perceber estratégias que considero como caminhos para que o ator se aproprie deles na sua criação. O que registrei até aqui são construções a partir da minha perscrutação da gênese da cena, mas principalmente da minha práxis na sala de ensaio como ator, durante a qual sempre busco propor figurino e maquiagem a partir da minha própria percepção da cena, sobretudo das atmosferas que são instaladas pelo meu corpo ao encenar a ação.

4.5 IMPROVISAZÃO COMO PROPULSORA DOS ELEMENTOS VISUAIS E DE ATMOSFERAS

Adotei como referência para esse estudo da improvisação, como uma vertente para a construção da visualidade, o livro *Improvisação Como Espetáculo: Processo de Criação e Metodologias de Treinamento do Ator-Improvvisor*, da professora Mariana Lima Muniz. A autora, através de um estudo aprofundado do conceito de improvisação e de suas práticas, observa quanto esta prática sempre esteve presente na criação teatral:

Atualmente, a palavra improvisação é amplamente aplicada em diversos contextos, sendo, em muitos casos, usada de maneira depreciativa. Dizer, na linguagem cotidiana, que algo é improvisado é dizer que carece de preparação, que é caótico e sem rigor. Pode ser que improvisar diante de um público pareça uma prática recente, entretanto, improvisação e teatro quase sempre andaram unidos, tornando-se, em alguns momentos da história, sinônimos (MUNIZ, Mariana, 2015, p. 21).

Com base no exposto na citação, parto da compreensão de que o ator sempre inicia o seu processo criativo improvisando, deixando-se conduzir por um processo movido por escolhas. A todo instante, ele cria algo, decide por qual rumo continuará, e, em sua constante execução, há um esquecimento. Trata-se de “uma criação efêmera por excelência, pois desaparece à medida que é construída” (MUNIZ, 2015, p. 24). Mas não se trata de um esquecer total, porque mesmo o gesto ou movimento que foi experimentado permanecerá, consolidando as próximas conquistas com a improvisação.

E quanto ao ponto de partida? O ator improvisa a partir do quê? Do nada? Mariana Muniz também contribui para discutirmos essa questão:

Mas é realmente possível criar a partir do nada? Ator, espaço e público são os elementos essenciais para a existência do fato teatral, portanto, para haver teatro, necessitamos da conjunção desses três elementos. Assim, como podemos dizer que com três elementos tão poderosos partimos do nada ao improvisar? O ator é seu corpo (entendido como total, sem distinções entre corpo/mente), suas vivências, suas emoções e seus desejos, o público também o é e traz consigo essa totalidade no momento da recepção de um espetáculo. O espaço é o lugar do encontro, onde tudo é possível, principalmente porque, supostamente, ainda não há “nada”. Além desses três elementos indispensáveis ao teatro, podem ser introduzidos outros, pelo ator ou pelo público, a fim de contribuir para o surgimento de “algo”, um objeto, uma música, um cheiro etc. Assim, o nada é quase uma topografia impossível. Sempre há algo e é a partir da tranquilidade da observação do que já existe que a cena improvisada se constrói (MUNIZ, 2015, p. 24).

Na referida citação, a autora estabelece uma noção que amplia o ato de improvisar, sobretudo para o ator, já que ele é o agente ativo da ação. A partir do momento que o espaço é considerado como elemento essencial na improvisação, a visualidade se instala no raciocínio do ator e na materialidade de seu movimento. Mariana Muniz constrói com sua asserção uma argumentação que me permite refletir sobre a articulação dos elementos visuais no processo criativo do ator no momento em que ele improvisa inicialmente a cena. Se há um espaço, há luz para torná-lo visível e visual; há cenografia, porque passamos a ter um desenho de um espaço dramático que, por sua vez, possui atmosferas específicas que reverberam na enunciação da voz, nas linhas de força da cena, na caracterização do ator. A improvisação tem a cena como base de existência, quando se improvisa, imediatamente a criação provoca a imaginação de quem faz e de quem observa.

Considero a amplitude da improvisação e suas diversas abordagens, mas aqui me refiro especificamente aos primeiros experimentos do ator, quando inicia o processo criativo de uma personagem ou de uma cena. Mariana Muniz situa, no século XX, a abordagem da improvisação como estratégia de criação:

Outra vertente de pesquisa sobre a improvisação centrou-se em sua utilização na construção de cenas posteriormente fixadas em um espetáculo ou na construção de personagens, cenografias etc. Na segunda metade do século XX, a percepção da direção cênica mudou radicalmente, e alguns diretores abandonaram suas maquetes e planos de cena para conduzir seus atores em improvisações, a partir da escuta do outro e de suas reações (MUNIZ, 2015, p. 30).

Chamo atenção, nessa citação, para o momento em que a autora propõe que a improvisação pode ser um caminho para a construção da cenografia. Nesse caso, como o ator é o movimento improvisador da cena, subentende-se que essa cenografia será improvisada pelo ator no momento de sua criação. É possível expandir essa reflexão para a iluminação cênica, figurino e maquiagem. Em seguida, Mariana Lima Muniz cita Peter Brook, que reafirma a ideia de que o corpo do ator é o elemento gerador da cena, especificamente quando ele se refere à utilização da improvisação para construção de espetáculo:

Há dez anos, conseguir reunir um grupo de atores dispostos a improvisar sobre qualquer tema seria uma tarefa bastante difícil [...] Hoje descobrimos que pedir a um grupo de atores que já tenham trabalhado juntos que pratiquem cenas de tortura, brutalidade, loucura e violência é algo aterradoramente simples e aterradoramente prazeroso. A coisa se inicia, se move e se desenvolve com uma facilidade alarmante (BROOK, 1994 *apud* MUNIZ, 2015, p. 31).

Quando o ator começa sua criação na sala de ensaio, improvisa com o corpo as qualidades que estabelecem princípios de um espaço dramático, porque seu lócus de investigação é a cena. Esta, por sua vez, independentemente de sua duração, se define numa composição de atmosferas que revelam dramaturgicamente o sentido da obra. Essa ambiência que a improvisação estabelece é um campo de experimentação da visualidade para o ator. Compreendo que a atmosfera seja uma questão estético/conceitual de grande potência para a definição da cena que se quer criar. Os artistas podem oferecer estímulos e leituras a partir da improvisação do ator. Em se tratando do trabalho do iluminador, por exemplo, é possível investigar no seu processo criativo, elementos essenciais para o estabelecimento da atmosfera da cena. Eduardo Tudella propõe que

[...] a resposta do iluminador às atmosferas presentes na ideia *primeva* de cena inclui aspectos artísticos, exigindo a aplicação de conceitos ligados ao discurso visual, como cor, textura, forma, intensidade, ritmo, movimento, equilíbrio, força. Tais procedimentos podem libertar o artista do acaso, da cópia, dos efeitos mirabolantes injustificados, criando sua própria abordagem crítica do espetáculo, na contribuição do seu *design* para a cena, sem se tornar um inventor, a cada espetáculo (TUDELLA, 2017, p. 43-44).

De acordo com Tudella, na primeira ideia de cena é possível perceber aspectos atmosféricos. Assim, a improvisação oscila de acordo com o que o corpo instaura, ou seja, o espaço se modifica na medida em que o ator improvisa atmosféricamente. Portanto, quando o ator improvisa, também experimenta o

espaço dramático da cena improvisada. Ao agir diretamente na experimentação do espaço dramático da cena, o ator pode ampliar sua percepção sobre a improvisação, no sentido de compreendê-la como um processo que desencadeia não só a movimentação e o desenho do corpo, mas toda a visualidade da cena.

Na medida em que a improvisação avança na experimentação de atmosferas, os princípios para a iluminação cênica, cenografia, figurino e maquiagem se materializam, de modo que, no ato de improvisar, a visualidade também se configura como um trabalho em processo. Levando em consideração essa percepção, posso considerar que os princípios dos elementos visuais do espetáculo sempre estarão presentes na improvisação da cena, mas não posso garantir que eles sempre serão percebidos pelos improvisadores.

Considero que a improvisação seja uma ferramenta essencial para que as ideias se materializem em cena. Para a criação do ator, ela é imprescindível como um instrumento que propicia o seu espaço de experimentação, pois lhe é dada a possibilidade de rascunhar, de perceber o que seu corpo gera na criação.

Ao se instalarem os traços iniciais da cena improvisada, observo que é possível identificar os princípios para os elementos visuais do espetáculo através da problematização dramática das atmosferas que o corpo do ator instaurou na composição das imagens, isto é, dos rastros iniciais da atmosfera que se instaura.

Na Cia. de Teatro Engenharia cênica, pelo fato de termos como princípio para a criação do espetáculo a *imagem propulsora*, a improvisação se tornou a principal estratégia para o desenvolvimento da ideia em cena. Diante da argumentação apresentada, compartilharei, a seguir, algumas estratégias que considero essenciais para a poética da Cia. e para o estabelecimento de uma pesquisa improvisacional que considere a visualidade na atuação:

- a) **Invenção:** a improvisação é, em certa medida, a invenção de algo que não existe, mas também, um dispositivo para iniciar a criação de uma cena já idealizada. Levando em consideração esse segundo aspecto, é importante que as indicações para os atores iniciarem seus improvisos contemplem a investigação dos aspectos visuais relacionados ao espaço dramático. Através da ideia da atmosfera para a cena, seja ela de hostilidade, decadência, prestígio, punição, evasão ou outros, é possível instrumentalizar o ator para que suas ações físicas e sonoras possam buscar imprimir essas características.

Um detalhe que considero de extrema potência na improvisação é que, como o ator é autor da ação improvisada, ele acaba por criar os aspectos visuais através do seu corpo cênico. Mesmo que isso não seja fácil de ser compreendido, não há como desconsiderar que na sua ação está a gênese da visualidade. Cabe ao ator observar, analisar, perceber e se apropriar do que produz, no que diz respeito à atmosfera do espaço dramático que ele instaura a cada improviso.

- b) **Improvisação cenográfica:** durante a criação de uma cena, sempre haverá um determinado momento em que a presença do cenário será fundamental na sala de ensaio. Embora isso quase nunca seja possível por uma série de motivos, muitas vezes é preciso improvisar considerando o cenário, para que ações, marcações, intenções, gestos e movimentos sejam pesquisados e concretizados como cena.

Para tanto, é preciso buscar estratégias para que o ator possa criar seu movimento integrado conceitualmente aos possíveis objetos cenográficos, expandindo, assim, sua atuação. Ressalta-se que o contato com esses elementos poderá ser o próprio dispositivo para a criação da cena.

- c) **Luz e improvisação:** penso que seja uma estratégia extremamente eficiente o ator improvisar com a iluminação cênica. A presença da luz edita o espaço da improvisação, colocando o corpo do ator num campo atmosférico que influencia na concentração daquilo que experimenta. A luz passa a ser um estímulo para que o ator experimente os traços iniciais de um espaço dramático, de uma cenografia possível, de uma personagem, numa estreita relação com o espaço que evolui.

Ressalto que, num primeiro momento, a iluminação cênica é considerada na improvisação através da percepção atmosférica que a cena instala. Para isso, é necessária, antes do improviso, uma base de sentido que estimule a pesquisa do ator de modo mais consciente, pois, assim, ele saberá os caminhos que devem ser trilhados para a construção da cena. Para que a luz

seja um princípio para a improvisação, é necessária uma motivação, que levará o ator a buscar, com o seu corpo em ação, a cena desejada.

Considero que a improvisação seja um impulso inicial, que desencadeia o processo criativo e nutre o percurso que vai se construindo na medida em que o ator improvisa. Compreendo que a improvisação pode ser explorada na criação dos elementos visuais do espetáculo. O ator propicia, com o seu corpo e sua ação, a enunciação de todas as instâncias discursivas da cena. Acredito que se o ator considera tudo isso no seu processo criativo quando estiver improvisando, sem dúvida assumirá a visualidade no desenho da cena.

4.6 CONSIDERAÇÃO DA VOZ *ATMOSFÉRICA* COMO ELEMENTO VISUAL

A produção sonora sempre foi para o Teatro um instrumento propiciador do encontro entre o artista e a cena ou do público com a cena. Desde sempre, o som é utilizado para o estabelecimento de uma sensação, atmosfera, ambiência, ritual. Sua capacidade de atingir diretamente quem o ouve estabelece um espaço comum de recepção, pois o som une a todos que estão presentes no momento de sua enunciação na cena. Essa relação do som com o teatro é definida pelo professor Roberto Gill Camargo, em seu livro *Som e Cena*, quando afirma:

A busca de uma linguagem sonora especificamente teatral, englobando toda a diversidade de sons que o artista consegue produzir em cena, por si próprio ou com auxílio de um outro instrumental, tem praticamente a mesma idade do teatro. O que se sabe, de fato, é que o teatro é uma arte que utiliza vários recursos para se expressar e, que todos esses recursos, tanto os sonoros quanto os visuais (estes também advindos de outras artes, como a configuração como a pintura, escultura e arquitetura) adquirem em cena uma outra configuração e requerem, do espectador, um novo olhar e uma nova escuta, não de quem vê pintura, lê poesias ou ouve música numa sala de concerto, mas, de quem vê e ouve teatro (CAMARGO, 2001, p, 19)

Nesta tese, a ideia do som está mais voltada para as sonoridades que o ator pode desenvolver a partir de seu corpo, principalmente as influências que essas possibilidades possam ter na construção da visualidade. Portanto, a voz será o ponto central de toda a discussão a seguir. A voz não está circunscrita apenas à palavra, mas a toda capacidade sonora que o ator pode desenvolver através do movimento criador do seu corpo. Dessa forma, a voz é considerada nesta

argumentação como qualquer som que o ator venha criar atmosféricamente para a cena.⁴⁵

Nessa perspectiva, Antonin Artaud, em seu livro *Teatro e Seu Duplo*, faz apontamentos que, para a escrita desta argumentação, agregam caminhos para a compreensão da voz como um instrumento atmosférico da cena, como uma metafísica:

Fazer a metafísica da linguagem articulada é fazer com que a linguagem sirva para expressar aquilo que rotineiramente ela não expressa: é usá-la de um modo novo, excepcional e incomum; é devolver-lhe suas possibilidades de comoção física, é dividi-la e distribuí-la ativamente no espaço, é tomar as entonações de uma maneira concreta absoluta e devolver-lhes o poder que teriam de dilacerar e manifestar realmente alguma coisa, é voltar-se contra a linguagem e suas fontes rasteiramente utilitárias, poder-se-ia dizer alimentares, contra suas origens de animal acuado, é, enfim, é considerar a linguagem sob forma de *Encantamento* (ARTAUD, 2006, p. 46-47).

Antonin Artaud se preocupou com a voz no teatro muito influenciado pela sua percepção da cena pautada exclusivamente na emissão do texto e no estabelecimento de um espaço condizente com a realidade. Artaud propunha uma investigação de “entonações objetivas” que pudessem propiciar estratégias de utilização vocal para além do uso da palavra. Sua ideia apontava para a construção de uma “poesia no espaço” (ARTAUD, 2006, p. 39), que se articula através da busca por novas possibilidades de utilização da voz. Assim, essa pesquisa resultará numa atmosfera do espaço estabelecida pela sonoridade que o ator pode produzir.

Ernani Maletta, no texto intitulado *Ação Vocal e Atuação Polifônica*, apresenta sua compreensão, da qual me aproprio, de que uma ação vocal possui uma dimensão polifônica porque articula três discursos fundamentais para a cena, quais sejam:

A ação vocal, ao mesmo tempo em que é uma das instâncias discursivas da grande polifonia cênica que caracteriza o espetáculo teatral, possui, por si só, uma dimensão polifônica, tendo em vista a efetiva participação de pelo menos três discursos na sua construção. Dois desses discursos são, possivelmente, percebidos de uma maneira mais evidente: um **discurso semântico**, relativo ao significado que as palavras carregam em si, independentemente da forma como são ditas; e um **discurso musical**, que, por meio dos diversos parâmetros do som, é capaz de reforçar, alterar e até mesmo contradizer esse significado. Cabe, então, evidenciar aqui a participação ativa de um terceiro discurso fundamental para a ação vocal e

⁴⁵ Vale ressaltar que MALETTA (2016) propõe que o conceito de voz seja compreendido para além de seus aspectos sonoros, como a manifestação integral do corpo de quem a emite, independentemente da produção de um som. Apesar de sua relevância, essa discussão ultrapassa os objetivos desta tese. Portanto, neste trabalho, a voz será considerada como um fenômeno necessariamente sonoro, porém preenchido e produtor de visualidade.

que, muitas vezes, não é devidamente considerado: um **discurso plástico/visual** (MALETTA, 2009, s/n).

O referido autor nos sugere uma integração da *ação vocal* aos diversos elementos presentes na cena, evidenciando para a voz seu potencial como uma instância discursiva visual, capaz de instaurar a visualidade de uma cena. Maletta também esclarece como os elementos visuais do espetáculo interferem na *ação vocal*, contribuindo, com essa perspectiva, para o redimensionamento da voz, colocando-a, assim, como um instrumento da composição visual, de modo que sua afinação aos elementos se torna essencial para que a *ação vocal* possa ser criada.

É imprescindível ressaltar também a participação dos diversos elementos plásticos da encenação – figurinos, cenários, iluminação, entre outros –, no que se refere à sua interferência na qualidade da voz produzida. Assim, não se pode deixar de levar em consideração que esses elementos, na medida em que podem provocar alterações de postura, equilíbrio, temperatura, e até mesmo restringir o movimento de partes do corpo, inevitavelmente vão interferir na criação da voz da personagem. [...] Assim, uma amplificação dos recursos sonoros da voz, quando associados aos seus inevitáveis elementos visuais, podem construir uma *ação cênica* excessiva, estereotipada, auto-ilustrativa. Por exemplo, quando um ator utiliza um grande volume de voz em cena, e isso incomoda o espectador, quase sempre é porque o ator quis dar intensidade à sua atuação focalizando apenas o efeito sonoro de sua voz, esquecendo-se de que há outros elementos – em especial, os elementos plásticos – que também compõem a sua fala cênica (MALETTA, 2009, s/n).

A proposição de Ernani Maletta, de que a *ação vocal* está integrada ao discurso visual do espetáculo, sobretudo sua ideia de que a iluminação, cenário, figurino e maquiagem interferem qualitativamente na voz, sem dúvida é um caminho primordial para o entendimento da voz atmosférica.

O ator, ao utilizar o seu aparelho fonador para a criação cênica, busca abordá-lo de formas diferenciadas, para que seja possível a criação de uma voz capaz de transmitir um conceito sonoro de sua atuação, seja ela através de uma personagem ou não. A voz, como elemento de enunciação, é um meio que atinge com muita objetividade o alvo ao qual ela se direciona. Nesse caso, o ator, ao emitir sonoramente sua voz, pretende que aqueles que o assistem possam ouvi-la, porque ela tem como função primeira estabelecer a comunicação. Um detalhe importante nessa função é perceber a amplitude do que possa ser essa comunicação. Considero que a voz está para além da palavra, pois através da intenção sonora é possível o estabelecimento da visualidade de uma cena.

Dessa forma, compreendo a voz como um instrumento fundamental para o processo criativo do ator, principalmente no que diz respeito a apropriação desse instrumento como um caminho para o estabelecimento das atmosferas das cenas. O ator, a partir dos seus ressonadores e vibradores⁴⁶, pode alcançar uma diversidade de sonoridades que, incumbidas de intencionalidade, estabelecem com precisão elementos essenciais de uma atmosfera cênica. Ou seja, a voz, em sua efetiva ação, é construção de imagens, seja por meio da palavra ou não. O ator, ao utilizar sua capacidade vocal, sobretudo se for conduzida conceitualmente por um sentido – a atmosfera que a cena quer instalar, por exemplo –, fará com que a sua busca interna e sua investigação da voz sejam norteadas para atingir a visualidade.

Compreendo que a voz também seja um elemento visual do espetáculo, principalmente porque a percebo como algo que pode ser apreendido por todos os sentidos do ser humano, compondo, por isso, a visualidade de uma encenação. De fato, a voz não se direciona apenas aos ouvidos, a audição é apenas um meio para o estabelecimento de imagens internas, que podem evocar diversas reações e recepções por parte do espectador. A voz pode provocar uma reação do paladar, do olfato, do tato, da visão e, principalmente, da imaginação. A voz se dirige inteiramente ao espectador, invadindo o ser que a ouve e propiciando uma diversidade de caminhos para a recepção da cena. Destarte, sua ação é visual e é criada pelo ator, o que justifica a compreensão da voz, nesta tese, como um elemento visual do espetáculo que possibilita ao ator criar, através da construção de uma voz atmosférica que transmita intencionalmente as características do espaço dramático da encenação, e que defendo como um princípio para que o ator se aproprie, em seu processo criativo, da visualidade do espetáculo.

Uma estratégia técnica que considero ser eficiente para o trabalho vocal do ator, no sentido do estabelecimento de atmosferas cênicas, é, primeiramente, ele ter consciência de sua capacidade de ressonância/vibração, ou seja, a forma como ele pode utilizar todo o seu aparelho fonador para criar variações sonoras. Como

⁴⁶ Ressonadores, neste caso, são os diversos espaços corporais ocupados pela onda sonora, nos quais o fenômeno da *ressonância* provoca o aumento de sua amplitude (volume) e o surgimento dos sons *harmônicos*, que influenciam diretamente no timbre do resultado sonoro. (SADIE, 1994, p. 408). Vibradores, termo utilizado particularmente por Grotowski, são todos os espaços corporais onde ocorre uma vibração física no momento da emissão sonora. Nas palavras do mestre polonês, essa vibração pode ocorrer “até mesmo na barriga – e é por isso que não falamos de ‘ressonadores’, porque na barriga, cientificamente, um ressonador é impossível. Não existem ossos. Todavia, há uma vibração. Se se usa o vibrador da barriga, a carne vibra naquele ponto”. (GROTOWSKI, 2007, p. 153-154).

Grotowski, compreendo que a voz pode ser ressonada/vibrada em diversas partes do corpo, porém, acredito que existem três regiões que possibilitam ao ator uma gama muito expressiva de possibilidades: a região abdominal, a região do tórax, e a região da cabeça. Cada uma dessas áreas possui uma qualidade particular no que diz respeito à produção do som.

Proponho algumas estratégias que podem estabelecer noções atmosféricas, ressaltando, porém, que as qualidades que considero análogas às regiões que descreverei a seguir não são restritivas, pois parto efetivamente da experiência do espetáculo *O Inspetor Geral*, onde a *ação vocal* foi decisiva na construção da visualidade, pois, como proposta de encenação, decidimos que a voz seria um elemento visual no estabelecimento de cada cena:

- a) **Região abdominal:** área que foi muito utilizada para a produção de sons graves. Em minha opinião, uma região que deve ser investigada intensamente pelo ator, pois a compreendo como uma base fundamental para a expansão da capacidade de ampliação da projeção vocal.

Estabelecendo uma relação objetiva com um sentido visual, é uma região sonora que dialoga com qualidades ligadas ao mistério, suspense, drama, trágico, ou seja, através da produção do som grave, o ator poderá nortear sua criação vocal aliada ao sentido que se pretende alcançar com a cena. Assim, o ator, ao explorar sua voz na região abdominal, movido por uma intenção, promove imediatamente uma qualidade sonora que provoca imagens visuais para quem o ouve.

Uma estratégia que pode possibilitar a experimentação do ator, nessa área, é investigar os sons graves buscando exercitá-los em diversos tons, volumes e capacidades de projetá-los.

- b) **Região torácica:** considero ser toda a região que envolve os pulmões e as costas. Acredito que o som produzido nessa área do corpo tem, como qualidade visual, a produção sonora voltada para a suavidade e a força, pois a compreendo como uma base mais desenvolvida, devido ao fato de ser uma região muito utilizada pelo ser humano, inclusive para a comunicação com o outro.

No que diz respeito ao ator, a voz nessa região pode imprimir qualidades sonoras que dialogam com leveza, temperança, ação, e, ao mesmo tempo, peso, força, imposição, coragem, enfrentamento e garra.

Uma vez que o sentido da cena dialogue analogamente com esses exemplos, o ator pode explorar tecnicamente sua voz, deixando-se conduzir pela noção atmosférica que o som produzido pode alcançar.

- c) **Região da cabeça**⁴⁷: considero essa região complexa, porque nela há diversas possibilidades de ressonâncias/vibrações, a depender da qualidade sonora que se quer atingir. Na região frontal da face, podem-se produzir sons anasalados, metálicos e aqueles que chamarei aqui de neutros – também considerados como sons orais –, levando em consideração a região da fala cotidiana.

A voz anasalada, por si só, provoca um processo imediato de recepção que dialoga com o estabelecimento ficcional de uma situação. Em minha opinião, ela é extracotidiana, porque rompe diretamente com a noção de realidade, instalando ficcionalmente uma presença provocadora de imagens.

Os sons, aqui considerados metálicos, são possíveis quando o som é vibrado intencionalmente nas pregas vocais. Em termos de qualidade visual, o som metálico dialoga diretamente com a ideia de arranhão, ruído, explosão, máquina, destruição.

Em se tratando da voz que intitulei de neutra, compreendo-a assim por se tratar da voz articulada na face, que tem uma objetividade diferenciada das outras regiões, porque expressa uma comunicação com o espectador de uma forma natural, sem intenções ficcionais. Em minha opinião, é uma região da fala que mais se aproxima de uma comunicação cotidiana, sendo o lugar ideal

⁴⁷ Ressalto que não me refiro ao registro vocal geralmente denominado “voz de cabeça”, que se restringe as ressonâncias/vibrações próprias da parte superior da mesma.

para uma cena que tem como meta estabelecer um diálogo direto com o público no proscênio.

Em termos de qualidade visual, acredito que essa região seja análoga aos sons que remetem à manifestação, à reivindicação, questionamento, à contestação. A parte de trás da cabeça, onde fica localizada na nuca, estabelece uma sonoridade que dialoga diretamente com a impostação, que remete, por sua vez, à enunciação sonora de um coro trágico ou ao poeta trágico.

Cheguei a essas propostas de regiões a partir do trabalho que desenvolvo como ator, ao pensar criativamente as possibilidades da voz. Penso que cada corpo, com suas especificidades, articula essas regiões diferentemente, podendo encontrar outras diversas possibilidades. Para evitar que as estratégias sejam consideradas atividades mecânicas, chamo atenção para a compreensão de que a *ação vocal* é uma reunião de diversas instâncias discursivas e que, por isso, precisa refletir sentimentos, emoções. Está, assim, conectada com ação do espírito, como propõe Meran Vargens⁴⁸ no seu livro *A voz articulada pelo coração: ou a expressão vocal para o alcance da verdade cênica*:

[...] a voz do ator precisa estar preparada para soar em conflito, em tensões de oposição que espelham a situação dramática das personagens. [...] No entanto, se no exercício vocal de sua formação esses elementos forem trabalhados apenas num aspecto mecânico, forte, fraco, delicado e caudaloso, agudo, grave ou estridente, deixando isso dissociado dos estados de espírito, das necessidades de comunicação, do universo das intenções e das interações com o outro, o trabalho fica sem aplicabilidade. Muitas vezes chega a inibir a possibilidade de *deixar aflorar na voz* a personalidade e o caráter das personagens. (...) A voz e a fala na vida sempre estão acompanhadas de intenções, na maioria das vezes inconscientes ou com consciência adquirida após o ato. Logo, a voz é movida por *alguma coisa*, digo, algum *querer*. Para o ator é necessário trabalhá-la e exercitá-la na perspectiva de tocar nessa alguma coisa que a move já que no teatro a voz e a fala são acompanhadas de intenções que precisam ser conscientes para o ator. Portanto é importante saber reconhecer quando há falta de impulsos dessa ordem. Isso requer o desenvolvimento de uma capacidade de percepção. Toda a parte sonora da fala, ou seja, melódica e rítmica, está ligada aos estados de espírito, aos

⁴⁸ Professora da Escola de Teatro e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia, com quem pude dialogar ao longo de minha graduação na mesma instituição. Meran atuou no espetáculo *Doralinas e Marias*, sua participação foi fundamental no treinamento vocal do elenco, sobretudo no que diz respeito às estratégias que o ator deve buscar para que sua voz seja articulada por um movimento interno que justifique intencionalmente cada som produzido.

instintos, às reações emocionais de sobrevivência. Através da voz e da linguagem oral vamos falar de muitas maneiras de sobrevivência. Sobreviver fisicamente, sobreviver moralmente, sobreviver ideologicamente, sobreviver social e culturalmente, sobreviver subjetiva, afetiva e espiritualmente. Por isso trata-se também de um movimento de dentro para fora. Dirige-se ao meio, ao outro, mesmo quando esse outro *sou eu mesmo em meus solilóquios* (VARGENS, 2013, p. 80-81).

A voz, aqui considerada como som, é iminentemente deflagradora de atmosferas que podem ser compostas diretamente com a ação do ator e dos elementos visuais do espetáculo. Trata-se de um processo de afinação imagético entre a voz e a iluminação cênica, cenografia, figurino e maquiagem. A voz traduz o espaço dramático quando o ator incorpora, no seu som, a imagem da cena fundamentada em um processo criativo interno, que sedimenta o sentido sonoro.

Assim, o som na cena é composto pela relação que se estabelece entre o ator e as atmosferas geradas, a partir da interação entre os elementos visuais do espetáculo. A voz, no processo criativo do ator, deve ser compreendida como um instrumento instaurador do que ele deseja transmitir com o seu corpo. Diante do espectador, a voz do ator deve ressoar com qualidade cênica, com inteireza, de modo que possa provocar uma imersão em imagens, de tal forma que a palavra possua uma força extracotidiana, fabulosa, em harmonia com a cena.

Ernani Maletta, em seu artigo intitulado *A dimensão espacial e dionisíaca da voz com base nas propostas de Francesca Della Monica: resgatando liberdade expressiva e identidade vocal*, apresenta a artista e suas estratégias para trabalhar a voz. Dentre os aspectos tratados na pesquisa, destaco a noção que é estabelecida na relação que o espaço possa ter na *ação vocal*, fator que considero fundamental para uma investigação da voz que é também visualidade. Maletta, ao problematizar o espaço, em minha opinião, passa a considerar todas as instâncias discursivas que estão presentes nele:

Em suma, o movimento vocal, como gesto de relação, não deve se conter no espaço em torno ao emissor ou voltar-se para o interior dele, mas, por meio da ampliação desse espaço, deve se afastar da margem na qual o emissor se referencia e fala apenas de si mesmo, em busca da comunicação com o outro. Nesse espaço ampliado de comunicação, devem ser incluídos todos os interlocutores, não cabendo um gesto vocal que se comunica com apenas um deles e que exclui os outros. Para isso, antes de começar a dizer, a cantar, a gritar, a sussurrar..., o corpo mede distâncias, engloba alteridades, estabelece trajetórias e o transporte do gesto. Isso deve ocorrer antes do ataque sonoro e é por isso que cada ação vocal, ao mesmo tempo em que comporta alturas, intensidades e timbres, compreende também espaços, proxêmicas, inclusões e exclusões (MALETTA, 2014, p. 48).

É fundamental que haja um aprofundamento da voz na sala de ensaio, no delineio do espaço cênico, na dramaturgia da iluminação, nas linhas e texturas do cenário. O que considero relevante no trabalho vocal é exatamente o processo criativo da imagem do som que acontece internamente no corpo do ator. Um texto sem uma sedimentação imagética não convence quem o ouve.

A voz atmosférica só é possível quando o corpo inteiro se pronuncia, assumindo os elementos visuais do espetáculo, para que a sonoridade seja visual, provocadora de imagens no espectador

O som é um instrumento fabuloso para o ator, que, através das palavras e das sonoridades do seu corpo, instala espaços dramáticos repletos de imagens acústicas que influenciam determinantemente no sentido da cena e na recepção dos que a apreciam. O ator, na sala de ensaio, deve compreender o som como processo criativo, entendê-lo como uma estratégia de afirmação das ações de seu corpo. Portanto, deve burilar possibilidades até que possa chegar a uma sonoridade capaz de sedimentar visualmente a sua ação cênica.

Outra estratégia que pode ser considerada para que o ator compreenda sua voz como um elemento visual é aplicar na emissão vocal as suas percepções das atmosferas da cena. Se a cena é trágica, cômica, ou de suspense, o processo criativo da voz já deve se deixar nortear por essas indicações, o que implica diretamente numa intensa investigação que promove a ampliação das possibilidades do seu próprio aparelho fonador.

Compreendo que o papel da voz, na construção do espaço dramático, consiste na instalação da atmosfera sonora que se pretenda comunicar. É um instrumento que precisa ser desenhado com a mesma linha que é pensada a iluminação cênica, a cenografia, o figurino e a maquiagem. A ação vocal possui uma infinidade de possibilidades sonoras, por isso é necessário pensá-la como um instrumento que contribui definitivamente para a instalação de um ator conectado com a visualidade da ação. A voz se torna para o ator um meio pelo qual ele pode acessar a pesquisa dos elementos visuais no momento em que se dedica à criação cênica. As escolhas para a entonação sonora na cena já estabelecem uma perspectiva visual; portanto, o trabalho vocal do ator já é um caminho para se apropriar da visualidade em sua criação.

5 CONCLUSÃO

Em vista dos argumentos apresentados nesta tese, e com base nas produções teatrais da Cia. de Teatro Engenharia Cênica, foi possível disponibilizar, na primeira etapa deste texto, um estudo sobre a ação dos elementos visuais no processo de criação do ator. Para isso, no primeiro capítulo, focalizei inicialmente a trajetória desse grupo, a fim de compartilhar com o leitor as experiências que fundamentaram a investigação em torno do objeto de estudo desta tese. A partir da exposição dos princípios utilizados pela Cia., focou-se na ideia de que o ator é um gerador da cena. Esse caminho propiciou um espaço para um aprofundamento da questão norteadora da pesquisa aqui registrada, e possibilitou a construção de estratégias que podem colaborar para o diálogo entre atuação e visualidade.

Por meio dos aspectos observados nas problematizações conceituais, provocadas por Ernani Maletta com a noção de “artista multiperceptivo” e com a “atuação polifônica”, foi possível investigar, a partir de minhas experiências, a iluminação cênica, cenografia, figurino e maquiagem como instâncias que enriquecem a criação do ator. Argumentei, portanto, a favor da ideia de que o lugar para a efetivação dessa relação é na sala de ensaio, e que é necessário ampliar cada vez mais o diálogo entre os artistas que criam a obra, de modo que possam ser compartilhadas as ideias e, principalmente, que elas possam ser experimentadas. Diante do exposto, considero que o processo criativo do ator precisa ser em consonância com a visualidade.

Para que isso se efetive, a pesquisa demonstrou que o diálogo entre os artistas e os seus processos criativos na sala de ensaio propicia a aproximação do ator com a visualidade e, principalmente, estimula a interação, provocando descobertas que podem ampliar o resultado cênico. Nessa perspectiva, o ator assumirá, no seu processo criativo, a ação dramaturgica dos elementos visuais do espetáculo. Trata-se da compreensão de um ator que participe da criação da cena como um todo, que questione, investigue, contribua, problematize e, principalmente, se relacione com a iluminação cênica, cenografia, figurino e maquiagem.

Ainda no capítulo 1 da tese, foi possível analisar a poética da Engenharia Cênica, indicando as estratégias que são utilizadas para a construção dos seus espetáculos. Ficou o registro de sua trajetória artística e, principalmente, o compartilhamento de metodologias com a intenção de contribuir para as discussões

em torno da atuação e da visualidade. Com o estudo empreendido nos processos criativos da companhia, chegou-se a uma proposição conceitual que aborda a engenharia da cena como um complexo sistema que envolve diferentes instâncias, fator que evidencia a imprescindibilidade do diálogo entre os partícipes do processo. Diante do exposto, o ator se destacou como um elemento fundamental, que, quando entra em ação na criação, estabelece aspectos visuais já na sua movimentação, tais como a definição do espaço cênico e a transformação do mesmo para o estado dramático, onde a expressividade estabelece traços atmosféricos que podem potencializar a investigação da visualidade ainda na sala de ensaio.

Por meio dessa imersão nas coxias da sala de ensaio da companhia, foi proposta a noção de um corpo-cena, ou seja, exatamente um grau de percepção que o ator desenvolverá na medida em que burilar nas suas ações físicas a dramaturgia das instâncias discursivas presentes na cena. O corpo do ator foi defendido como um material absolutamente fundamental para o trabalho dos demais artistas. Trata-se de um corpo total, que lê a proposição do outro através de suas experiências, ou seja, toda a expressão do ator é uma soma das informações que são geradas no diálogo com a sua poética. Diante do exposto, definiu-se a compreensão de que o corpo do ator não é um lugar de depósito e reprodução de informações, mas de transformação, invenção, criação e devir.

A partir da pesquisa bibliográfica consultada para a estruturação do segundo capítulo, sobretudo a partir da análise das relações desse estudo com as produções da Cia., foi possível chegar aos seguintes aspectos conclusivos:

- a) No que diz respeito à relação entre os processos criativos da iluminação cênica e a atuação, a discussão apresentou como princípio a problematização da luz durante os ensaios. O iluminador deve criar estratégias de experimentação do seu projeto para que os demais artistas possam se apropriar conceitualmente de suas ideias. Dessa forma, a pesquisa em torno da ação dramática da luz no espetáculo propicia uma criação que se efetiva na investigação das atmosferas e demais qualidades do espaço dramático. Através desse caminho, o ator poderá acompanhar as diversas etapas de concepção de um projeto de iluminação, o que, conseqüentemente, facilitará o seu trabalho, quando as propostas forem efetivamente executadas com os equipamentos. Se na sala de ensaio o ator desenvolveu a consciência

sobre os movimentos da iluminação, os seus possíveis desenhos como focos, corredores, cores e etc., na ocasião em que ele tiver contato com os refletores, nenhuma dessas informações será algo novo ou inesperado, mas sim, um projeto que foi experimentado na sala de ensaio. Destacou-se, também, o quanto é importante para o iluminador observar as contribuições que o ator pode oferecer para a iluminação. Para isso, foi feita uma analogia com a luminescência na perspectiva de argumentar que, nas ações e no movimento do ator, há uma profusão de caminhos para a construção da iluminação.

- b) Em se tratando do estudo que foi feito sobre a cenografia, evidenciou-se que o cenário depende da presença do ator para ter sentido. Assim, a aproximação na sala de ensaio se torna uma necessidade para que seja possível a construção de uma interação que possua sentido na cena. Embora, por diversas razões, quase nunca seja possível ensaiar com o cenário propriamente dito, constatou-se que o que pode contribuir para diminuição do estreitamento entre essas instâncias na sala de ensaio é o diálogo e o interesse pelo compartilhamento dos processos. Nessa perspectiva, o projeto cenográfico problematiza a altura, o comprimento e a profundidade da área de atuação, e demonstra as possíveis interferências físicas de objetos que estarão presentes na cena. Assim, o acompanhamento dessa construção, por parte do ator, propiciará uma percepção do espaço da cena.
- c) Em vista dos argumentos apresentados sobre o figurino e a maquiagem, destacou-se, de imediato, que o corpo é o campo de ação desses elementos. Dessa forma, essas instâncias devem passar por um processo criativo que considere a movimentação e a expressividade do ator. Outro aspecto evidenciado com a pesquisa foi de que ambas devem acompanhar e evoluir na cena de acordo com o corpo e suas diversas circunstâncias estabelecidas durante toda a atuação, mostrando-se como instrumentos de trabalho para o ator uma vez que podem auxiliar na pesquisa da transformação do corpo. Muitas vezes, na construção de uma personagem, experimentar determinadas roupas e maquiagens, como estratégia de aprofundar a gestualidade, pode enriquecer a criação do ator.

O quadro, apresentado a seguir, sintetiza o resultado alcançado no terceiro capítulo, no qual que me propus a oferecer como contribuição, princípios e estratégias para a apropriação dos elementos visuais desde o início do processo criativo do ator.

Quadro 1 – Os elementos visuais do espetáculo no processo criativo do ator: princípios e estratégias

OS ELEMENTOS VISUAIS DO ESPETÁCULO NO PROCESSO CRIATIVO DO ATOR: PRINCÍPIOS E ESTRATÉGIAS	
Princípios	Estratégias
<p>Estudo do espaço cênico e das linhas de força na composição da cena</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Estabelecer o espaço cênico através de um processo criativo; • Estimular a compreensão do espaço cênico como um instrumento discursivo na construção da cena; • Problematizar todas as características desse espaço, no que se refere à altura, ao comprimento, à profundidade, aos limites e possibilidades de edição; • Articular conceitualmente as delimitações do espaço cênico, no que se refere à área de cena e a de coxias (quando houver), buscando entender os significados em cada transição por ambos os espaços; • Considerar o espaço nas improvisações dos atores durante o processo criativo; • Considerar sempre o lugar que o público ocupará no espaço cênico, e, se a proposta do espetáculo permitir, deve-se estudar as relações que podem ser possíveis entre ator e espectador; • Desenvolver partituras espaciais que possam investigar as possibilidades de diálogo do corpo com cada interferência que esse espaço possa ter, principalmente quando se trata de espaços não convencionais; • Estudar como o movimento corporal pode redesenhar e editar o espaço; • Estudar as distâncias e aproximações entre o ator e os elementos visuais do espetáculo, bem como o público, levando em consideração o estudo da proxêmica como metodologia;

	<ul style="list-style-type: none"> • Desenvolver os projetos de cenário e iluminação em escala; • Desenvolver na atuação uma prática de sempre estudar os direcionamentos de cada ação corporal no espaço; • Estabelecer uma prática que permita a criação intencional das linhas de força que são geradas na atuação, na ação dramaturgica da iluminação e no texto; • Compreender o corpo como um gerador das linhas de força na condução da cena; • Nunca esquecer que as linhas de força são imaginárias; • Desenvolver um processo contínuo do estudo das linhas de força a partir do contato do espetáculo com o público; • Evidenciar que o espaço cênico e as linhas de força são elementos que coevoluem com as demais instâncias discursivas da cena, no que diz respeito aos seus aspectos sinaléticos.
<p>Percepção da transição entre tempo real e dramático e da cenografia como envolvimento</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Estudar as atmosferas presentes na ideia da cena; • Quando houver um texto, problematizar todas as proposições de tempo e espaço relacionadas pelo autor nas rubricas; • Estudar os aspectos denotativos e conotativos da cena; • Definir possíveis atmosferas para cada cena como norte para o desenvolvimento do trabalho do ator; • Observar, nas improvisações iniciais do processo criativo, quais os aspectos presentes no movimento que deflagram caminhos para a investigação do espaço dramático; • Utilizar a sensibilidade e a imaginação como instrumentos de acesso aos aspectos atmosféricos da cena que se deseja criar; • Investigar os múltiplos espaços dramáticos que um espetáculo possa ter, considerando principalmente em cada cena o tempo em que se passa, o que acontece e quem está agindo; • Considerar que a iluminação cênica pode ser um elemento decisivo na transição entre o tempo real e dramático, no sentido de que através da cor, do desenho da luz, do tempo de duração de um movimento de cena para outra, promove uma transformação atmosférica do espaço cênico em dramático; • Considerar que o cenário só se tornará cenografia se for construído a partir do diálogo com a

	<p>atuação;</p> <ul style="list-style-type: none"> • Desenvolver uma prática de compartilhamento do projeto cenográfico na sala de ensaio que proporcione ao ator a possibilidade dele interagir com as ideias do cenógrafo; • Investigar, quando for possível, como o cenário pode interagir diretamente com o público; • Investigar as dinâmicas que um objeto cenográfico pode trazer para as transições entre cenas; • Considerar a impressão do ator, no sentido de estimulá-lo a compartilhar como ele visualiza o espaço dramático, principalmente como imagina que possa ser a cenografia da cena; • Considerar que o cenário é um elemento visual que evolui em consonância com a criação do ator; • Desenvolver como estratégia a noção de que o cenário pode ser uma extensão das emoções e sentimentos da personagem, dessa forma, sua textura, linhas e cores podem refletir o universo dramático da mesma; • Considerar que a cenografia é o resultado da orquestração que o ator promove ao interagir diretamente com os objetos presentes na cena;
<p>Incorporação da Iluminação Cênica desde o início do processo criativo</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Identificar no espaço cênico todos os lugares que precisarão ser iluminados para o desenvolvimento do estudo da visibilidade; • Considerar a iluminação como um elemento que esculpe, edita, revela, esconde e potencializa os demais elementos da cena; • Sempre promover uma pesquisa da presença da iluminação em cada cena criada; • Ensaiar a iluminação cênica; • Considerar a iluminação como um elemento ativo na construção da cena, no que diz respeito ao ensaio do tempo necessário para a transição de seus movimentos; • Observar as atmosferas que são geradas pelo corpo do ator, para investigar como ele visualiza cores, texturas e ambiências no seu processo criativo; • Desenvolver estratégias de marcações em que o ator possa ser um condutor das transições da iluminação, no sentido de que através de suas ações possam ser construídos diálogos significantes; • Desenvolver o processo coevolutivo da iluminação em consonância com o projeto de cenografia,

	<p>figurino, maquiagem e som;</p> <ul style="list-style-type: none"> • Quando for possível, uma prática muito interessante é dar aos atores a possibilidade deles próprios buscarem estratégias de iluminar sua própria cena, a partir de uma experimentação com diversos objetos que emitam luz. Isso promove uma práxis corporal integrada à iluminação.
<p>Figurino e maquiagem como determinantes da instalação conceitual do corpo</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Investigar possibilidades de figurinos, através de uma pesquisa de roupas e acessórios durante o processo criativo, que poderiam influenciar na criação e na intenção estética das ações físicas da atuação; • Investigar durante o processo criativo a maquiagem como um instrumento da atuação que influencia determinantemente na instalação conceitual do corpo; • Desenvolver um estudo circunstanciado das características da cena, das personagens e do espaço dramático para a pesquisa do projeto de figurino e maquiagem; • Integrar a iluminação e o cenário aos processos criativos do figurino e da maquiagem, para que possam ser investigadas as relações com os pigmentos, com as texturas e os contrastes presentes nas cores de cada elemento; • Estudar todas as movimentações corporais, para que possa ser possível a escolha de um material para o figurino que dialogue com todos os limites do corpo na cena; • Estudar as possibilidades da maquiagem e o figurino não serem elementos fixos, mas que possam evoluir com o espetáculo considerando as mudanças presentes em cada cena. Isso só é possível quando esses elementos estão na gênese da criação do ator, agindo ativamente na definição conceitual da cena e do corpo.
<p>Improvisação como propulsora dos elementos visuais e de atmosferas</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Estimular a compreensão de que a improvisação é um caminho que permite a criação da cena como um todo. Portanto, deve-se problematizar e considerar as presenças dos elementos visuais no que o ator sugere com sua expressão; • Utilizar a improvisação como uma estratégia de investigação dos elementos visuais, através de uma prática que permita que um objeto cenográfico possa ser um dispositivo que desencadeie um improviso, o que, conseqüentemente, estabelecerá uma cena gerada na interação entre o ator e cenário; • Utilizar a luz como dispositivo para o improviso;

	<ul style="list-style-type: none"> • Utilizar possibilidades de figurino e maquiagem como dispositivos para improvisação; • Identificar na improvisação as nuances atmosféricas que são geradas pela presença e experimentação das intenções corporais.
<p>Consideração da Voz Atmosférica como elemento visual</p>	<ul style="list-style-type: none"> • O ator deve buscar explorar os seus ressonadores e vibradores, no sentido de experimentar diversas modalidades sonoras; • Considerar que a voz não se circunscreve apenas ao uso da palavra; • Evidenciar que não há nenhuma diferença ou limite entre corpo e voz, ou seja, há uma composição; • Quando houver um texto dramático, é possível investigar em todas as falas as possibilidades atmosféricas sugeridas pelo autor. Nesse sentido, a voz deve ser considerada como um elemento visual que, assim como a cenografia, iluminação, figurino e maquiagem, também age discursivamente no estabelecimento dos significados do espaço dramático da cena; • Buscar estratégias para que, ainda na sala de ensaio, nos momentos iniciais da criação, a voz seja um elemento instaurador da atmosfera da cena, no sentido de que através dela é possível fazer com que o ator visualize espaços ou objetos que necessariamente não estejam materialmente presentes na cena; • Utilizar a voz atmosférica como um elemento que tem aspectos visuais da cenografia, da iluminação, figurino e maquiagem, porque trabalha diretamente com a construção de imagens; • Considerar a voz como um elemento visual e que, por isso, não se direciona apenas à audição, mas a todos os sentidos, uma vez que pode provocar sensações ao paladar, olfato e à visão.

Fonte: Elaborado pelo autor.

Esse quadro é fruto da necessidade que senti, a partir do desenvolvimento da pesquisa, de oferecer ao leitor exemplos de como os elementos visuais do espetáculo poderiam fazer parte do processo criativo do ator. Vale reiterar que antes de propô-los, foi necessário experimentá-los, para que a escrita pudesse corresponder a uma prática. Para isso, como vimos, foi necessária a montagem do espetáculo *O Inspetor Geral*, na qual tive participação efetiva no treinamento do elenco. Aproveitei a ocasião para aplicar os princípios expostos, e os resultados foram significativos. A prática, na sala de ensaio, das estratégias elencadas nesta tese, demonstrou que o efetivo diálogo com a visualidade faz com que o ator assuma as informações relacionadas ao espaço cênico e dramático da cena, bem como sua atmosfera, a ação da iluminação, da cenografia, do figurino e maquiagem. Destaco que os princípios propostos não se tratam de exercícios ou jogos teatrais, são apontamentos que podem ser assimilados para serem modificados de acordo com especificidade de cada processo criativo.

Os resultados aqui apresentados são significativamente importantes para mim, porque são frutos das pesquisas desenvolvidas pela Cia. de Teatro Engenharia Cênica. Trata-se de uma estratégia metodológica de criação, voltada exclusivamente para o diálogo entre a visualidade e a atuação. Durante o processo de doutoramento fui construindo cada princípio com base nos materiais de cada espetáculo, elencando exercícios e treinamentos que tivessem relação direta com o objeto de estudo desta tese. Esses princípios e estratégias se tornaram essenciais para a minha prática como professor de Teatro, e percebo que, com o registro desta pesquisa, inicio um percurso que me possibilitará o aprofundamento, a revisão e ampliação deles.

Com a finalização da presente tese, constato que há muito por se descobrir nas relações que o ator pode estabelecer com cada elemento visual da cena durante o processo criativo do espetáculo. Acredito que muitos grupos já estão desenvolvendo em suas salas de ensaio essas relações, porém, quase nunca há um compartilhamento desses princípios. Na maioria das vezes, as trocas se detêm a aspectos que não envolvem as relações entre a atuação e a visualidade.

Este estudo, na verdade, reúne os pilares que me nortearão na busca do aprofundamento das questões aqui discutidas, principalmente porque sou

artista e professor, profissões que possuem em suas premissas a pedagogia do compartilhamento. Considero que a tese de que os elementos visuais estão presentes no processo criativo do ator, que no momento se consolida pela pesquisa aqui registrada, é uma continuidade na minha poética como ator. Não encaro a proposição desta tese como algo fechado, que se possa concluir, mas trata-se de premissas que conduzirão minha prática artística e acadêmica.

Por fim, acredito que esta tese possa colaborar com aqueles que se interessarem em discutir a visualidade da cena, pela perspectiva de um ator que compreende que seu processo criativo envolve os elementos visuais do espetáculo.

REFERÊNCIAS

- APPIA, Adolphe. *A obra de arte viva*. Tradução: Redondo Jr. Lisboa: Ed. Arcádia, s/d.
- ARAÚJO, José Sávio Oliveira. *A cena ensina: uma proposta pedagógica para a formação de professores de teatro*. 2005. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Educação do Centro de Ciências Sociais Aplicadas da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2005.
- ARTAUD, Antonin. *Linguagem e vida*. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. Tradução: Mônica Stahel. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2006.
- AZEVEDO, Sônia Machado. *O papel do corpo no corpo do ator*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- BABLET, Denis. *A Luz no Teatro*. In: JUNIOR, Redondo (organização e tradução). *O Teatro e a sua estética*. Segundo volume. Lisboa: Editora Arcádia, 1964. p. 289-310.
- BERGSON, Henri. *Matéria e Memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BERTHOLD, Margot. *História mundial do teatro*. Tradução: Maria Paula V. Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- BOGART, Anne. *A preparação do diretor: sete ensaios sobre teatro*. Tradução: Anna Viana. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2011.
- BONFITTO, Matteo. *A Cinética do Invisível*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- BROOK, Peter. *O ponto de mudança: quarenta anos de experiências teatrais*. Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira. 1994.

CAMARGO, Roberto Abdelnur. *Luz e cena: processos de comunicação co-evolutivos*. 181f. 2006. Tese (doutorado). Pontifícia Universidade de São Paulo – PUC, São Paulo, 2006.

CAMARGO, Roberto Gill. *Conceito de iluminação cênica: processos coevolutivos*. Rio de Janeiro: Música e Tecnologia, 2012.

CAMARGO, Roberto Gill. *Função estética da luz*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

CAMARGO, Roberto Gill. *Som e cena*. São Paulo, TCM-Comunicação, 2001.

CHEKHOV, Michael. *Para o ator*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

CRAIG, Edward Gordon. *Da Arte do Teatro*, Lisboa, Arcádia, 1963.

CRAIG, Edward Gordon. *Rumo a um novo teatro e cena*. São Paulo: Perspectiva, 2017.

DIDEROT, Denis. *Paradoxo sobre o comediante*. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

DORT, Bernard. *O Teatro e sua realidade*. São Paulo-SP: Perspectiva, 2013.

DUBATTI, Jorge. *Introducción a los Estudios Teatrales*. México: Libros de Godot, 2011.

FERNANDES, Sílvia. *A encenação*. In: FARIA, João Roberto (direção). *História do Teatro Brasileiro*, v. 2. Do modernismo às tendências contemporâneas. São Paulo: Perspectiva, Edições SESC, 2013.

FERNANDES, Nanci. *Os grupos amadores*. In: FARIA, João Roberto (direção). *História do Teatro Brasileiro*, v. 2. Do modernismo às tendências contemporâneas. São Paulo: Perspectiva, Edições SESC, 2013.

FERREIRA, Cecília. *Cena e jogo: o imaginário na carne*. 2009. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, 2009.

FORJAZ, Cibele. *À Luz da Linguagem: A Iluminação Cênica: de Instrumento de Visibilidade à 'Scriptura do Visível' (Primeiro Recorte: do Fogo à Revolução Teatral)*. 2008. 232 f. Tese (mestrado em artes) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

GARCÍA, Santiago. *Teoría y práctica del teatro*. v. 2. Cuba: Ed. Alarcos, 2010.

GREINER, Christine. *O corpo: pistas para estudos interdisciplinares*. São Paulo: Annablume, 2005.

GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. Tradução de Aldomar Conrado. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1971.

GROTOWSKI, Jerzy; FLASZEN, Ludwik (curad.); BARBA, Eugenio (text.). *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*. São Paulo: Fondazione Pontedera Teatro/Perspectiva/SESC-SP, 2007.

GUINSBURG, Jacó. *Da cena em cena: ensaios de teatro*. [S.l: s.n.], 2007.

GUINSBURG, Jacó; FARIA João Roberto; LIMA, Mariângela Alves. *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

HALL, Edward T. *A dimensão oculta*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.

HOWARD, Pamela. *What is scenography?* 2. ed., New York: Routledge, 2009.

HOWARD, Pamela. *O que é cenografia?* São Paulo: Edições Sesc, 2015.

JONES, Robert Edmond. *A um Jovem Decorador Teatral - luz e sombra in o teatro e sua estética*. Lisboa: Editora Arcádia, 1964.

JÚNIOR, Redondo. *Panorama do teatro moderno*. Lisboa: Editora Arcádia. s/d.

JÚNIOR, Redondo. *O Teatro e a sua estética*. Lisboa: Editora Arcádia. 1964.

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

MALETTA, Ernani de Castro. *A formação do ator para uma atuação polifônica: princípios e práticas*. Tese (Doutorado). Faculdade de Educação / UFMG, Belo Horizonte, 2005.

MALETTA, Ernani de Castro. *Ação Vocal e Atuação Polifônica*. In: MERISIO, Paulo; CAMPOS, Vilma (Organizadores). *Teatro: Ensino, Teoria e Prática*. Uberlândia: Editora da Universidade Federal de Uberlândia, 2009.

MALETTA, Ernani de Castro. A dimensão espacial e dionisíaca da voz com base nas propostas de Francesca Della Monica: resgatando liberdade expressiva e identidade vocal. *Revista Urdimento*, v.1, nº22, p. 39 – 52, 2014

MALETTA, Ernani. *Atuação Polifônica: princípios e práticas*. Belo Horizonte, MG: Editora UFMG, 2016.

MANTOVANI, Anna. *Cenografia*. São Paulo: Ática, 1989.

MOURA, Luiz Renato. *A iluminação Cênica no Trabalho do Ator*. 132 f. il. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas – PPGARC, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2014.

MUNIZ, Rosane. *Vestindo os nus: o figurino em cena*. Rio de Janeiro, RJ: Editora Senac, 2004.

MUNIZ, Mariana Lima. *Improvisação como espetáculo: processo de criação e metodologias de treinamento do ator-improvisador*. Belo Horizonte, MG: Editora UFMG, 2015.

OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1987.

PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. São Paulo, SP: Ed. Martins Fontes, 2001.

PARKER, Oren W.; SMITH, Harvey K. *Scene design and stage lighting*. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1963.

PAVIS, Patrice. *Dicionário da performance e do teatro contemporâneo*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2017.

PAVIS, Patrice. *A Análise dos Espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2008.

PAVIS, Patrice. *A encenação contemporânea: origens, tendências, perspectivas*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

PICON-VALLIN, Beatrice. *A cena em ensaios*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

RAIFFER, Cecília. *Três Pontos Sem Ponto Final: Coletânea de Dramaturgias*. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2016.

RAMOS, Adriana Vaz. *O design de aparência de atores e a comunicação em cena*. São Paulo, SP: Editora Senac, 2013.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 1998.

SARRAZAC, Jean-Pierre (Org.) *Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo*. São Paulo: Cosacnaify, 2012.

SERRONI, J. C. *Cenografia brasileira: notas de um cenógrafo*. São Paulo: Edições Sesc, 2013.

SILVA, Cibele Celestino. *Da Força ao Tensor: evolução do conceito físico e representação matemática do campo eletromagnético*. 2002. 250 p. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Física Gleb Wataghin, Campinas, SP, 2002.

SILVA, Renata Cardoso da. *O Mambembe: uma experiência de criação de maquiagem na formação de atores*. 2008. 172f. :il. Dissertação (Mestrado) – Escola de Teatro. Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008.

SOUZA, Newton. *A roda, a engrenagem e a moeda: vanguarda e espaço cênico no teatro de Victor Garcia no Brasil*. São Paulo: Unesp, 2003.

STANISLAVSKI, Constantin. *A construção da personagem*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

STANISLAVSKI, Constantin. *Manual do ator*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SVOBODA, Josef. *Uma experiência Checoslovaca*. In: JUNIOR, Redondo. (org. e trad). *O Teatro e a sua estética*. Segundo volume. Editora Arcádia, Lisboa, 1964. p. 261-268.

THUDIUM, Laura. *Stage Makeup: the actor's complete step-by-step guide to today's techniques and materials*. Nova Iorque: Watson-Guptill, 1999.

TUDELLA, Eduardo Augusto da Silva. *Práxis cênica como articulação de visualidade: a luz na gênese do espetáculo*. 631 f, il., 2013. Tese (Doutorado) - Escola de Teatro. Universidade Federal da Bahia, Salvador.

TUDELA, Eduardo Augusto da Silva. *A luz na gênese do espetáculo*. Salvador – BA: EDUFBA, 2017.

VIANA, Fausto. *O Traje de Cena como Documento*. São Paulo: Estação das Letras e das Cores, 2015.

VIANA, Fausto; MUNIZ; Rosane. *Diário de pesquisadores: trajede cena*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2012. p. 185-200.

ANEXO A – Programas dos espetáculos com ficha técnica da Companhia de Teatro Engenharia Cênica

ESPETÁCULO *Irremediável* (2007):

Ficha técnica

Encenação e texto: Cecília Raiffer

Elenco: Jander Alcântara e Luiz Renato

Iluminação: Luiz Renato

Assistente de ensaio, produção e palco: Juliana T. Marques

Sonoplastia, operação de som cênica, programação visual:

Daniel Glaydson Ribeiro

Operação cênica de luz: Maicon Rocha

Costureira: Zilma Carvalho

Fotografia e documentação

áudio-visual: Hudson Costa



Espectáculo *Doralinas e Marias* (2009)

Ficha técnica

Texto e direção: Cecília Raiffer

Elenco: Adriana Amorim (Sofia),
Daniele França (Alice), Luiz Renato
(Manoel) e Meran Vargens
(Doralina)

Cenário: Zuarde Júnior

Figurino: Rino Carvalho

Iluminação: Luiz Renato

**Assistência e operação de
iluminação:** Marcos Fernandes

Direção Musical: Luciano Salvador
Bahia

Direção Coreográfica: Betti
Grebler

Direção de vídeo e fotografia:
Zélia Uchôa

Editor de vídeo: Marcos Fiais

Operador de som: Alam Félix

Cenotécnicos: Agnaldo Queiroz e
Michele Maia

Contra-regra: Michele Maia

Costureira: Angélica Paixão

Preparação vocal: Meran Vargens

Preparação corporal: Betti Grebler

Realização: Companhia de Teatro
Engenharia Cênica



Espectáculo *O Menino Fotógrafo* (2011)

Ficha Técnica

Encenação e Texto: Cecília Raiffer

Elenco: Alana Moraes (Amanda), Edceu Barboza (Manoel), Elizieldon Dantas (Sampro), Joaquina Carlos (Inês), Luiz Renato (Ulisses), Rita Cidade (Alva) e Zizi Telécio (Víbia)

Iluminação: Luiz Renato

Sonoplastia, figurino e maquiagem: Edceu Barboza

Execução do figurino: Marlen Criações

Instalação Cenográfica: Francisco dos Santos, Cia. de Teatro Engenharia Cênica e Grupo Ninho de Teatro

Operação de iluminação: Lucivânia Lima

Produção e realização: Companhia de teatro Engenharia Cênica e Grupo Ninho de Teatro

Cia. Engenharia Cênica / Grupo Ninho de Teatro
APRESENTAM

O Menino Fotógrafo

direção / Cecília Raiffer

Rita Cidade Luiz Renato Alana Moraes



Elizieldon Dantas Joaquina Carlos Zizi Telécio Edceu Barboza

LOCAL / Casa Ninho
DATA / 13, 14 e 20, 21 / 01 / 2012
HORA / 20h.

INGRESSOS R\$ 10, / 5,

Espectáculo *O Evanescente Caminho* (2013)

Ficha técnica

Encenação e Texto: Cecília Raiffer

Elenco: Amanda Oliveira (Cortesã, Beatriz, Item Corrompido), Lorenna Gonçalves (Juíza, Loba), Lucivânia Lima (Condessa, Onça), Luiz Renato (Poeta, Virgílio), Nilson Matos (Condenado, Dante Alighieri), Raimundo Lopes (Bobo, Leão, Profeta)

Sonoplastia e operação de som:

Emanoel Siebra

Iluminação: Luiz Renato, Cecília Raiffer e Danilo Brito

Figurino e maquiagem: Carla Hemmanuela

Operação de iluminação: Cecília Raiffer

Cenografia: Raimundo Lopes

Costureira: Ana Maria Muniz e

Elisângela Nepomuceno dos Santos

Fotografia: Jamal Corleone

Projeto Gráfico: Felipe Kariri

Web designer: Alisson Santos

Realização: Grupo de Pesquisa

LaCrirCe – Laboratório de Criação e

Recepção Cênica URCA/CNPq e

Companhia de Teatro Engenharia Cênica



Espectáculo *O Inspetor Geral* (2018)

Ficha Técnica (composta por professores, estudantes e egressos do curso de Teatro da URCA)

Texto: Nikolai Gógol

Encenação: Cecília Raiffer

Adaptação: Cecília Raiffer e Luiz Renato Moura

Figurino, Maquiagem e Designer

Gráfico: Edceu Barboza

Iluminação: Luiz Renato

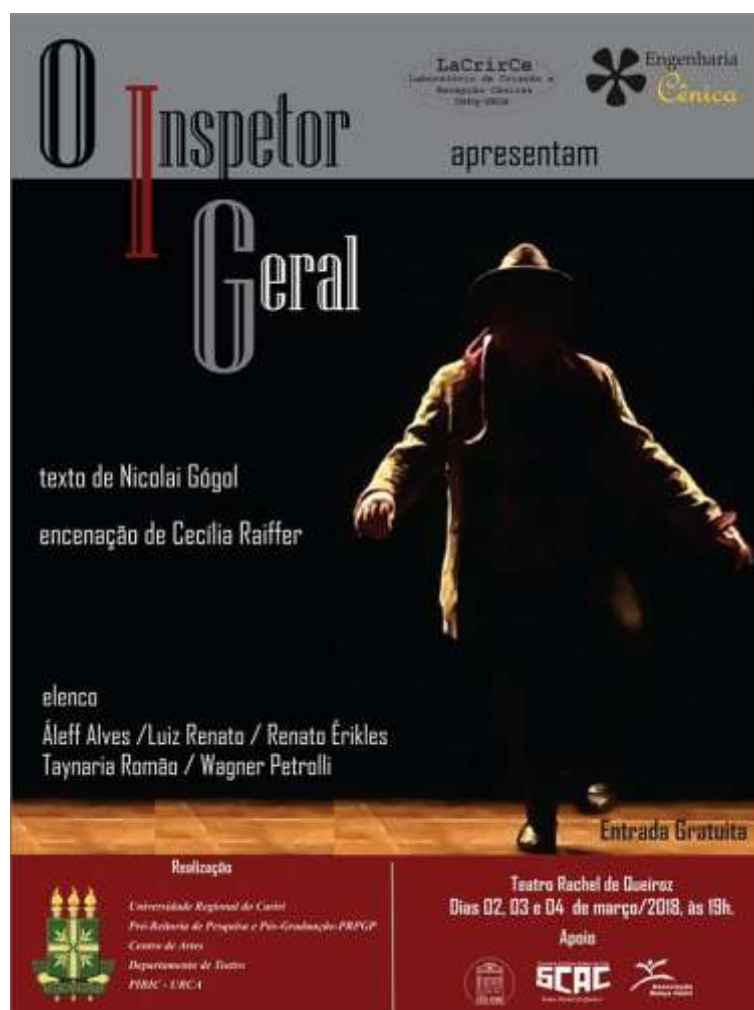
Realização: Universidade Regional do Cariri (URCA), PRPGP/URCA, CARtes, Departamento de Teatro.

Produção: Laboratório de Criação e

Recepção Cênicas (LaCrirCe) e Companhia de Teatro Engenharia Cênica.

Assistência técnica e bolsistas voluntários: Jamerina Sousa e Rodrigo Matias

Elenco Taynaria Romão (Inspetor Geral), Áleff Alves (Governador), Luiz Renato (Chefe Do Correio, Juiz, Criado Do Inspetor), Renato Érikles (Diretor Do Hospital, Filha Do Governador, Fazendeiro Bob), Wagner Petrolli (Diretor Da Escola, Esposa Do Governador, Fazendeiro Dob).



ANEXO B – Logomarcas da Companhia de Teatro Engenharia Cênica e do Grupo de Pesquisa Laboratório de Criação e Recepção Cênicas – LaCrirce

