

Oswaldo Antonio Anzolin *

Experimento Macunaíma

Cenografia e Percepção Visual

Macunaíma Experiment

Scenography and Visual Perception

RESUMO

Esta reflexão parte da experiência com a cenografia em espetáculo experimental produzido em um projeto de extensão da Universidade Federal da Paraíba. A cenografia aqui é conceituada e aplicada como atividade teatral, parte importante da cena, seja ela dramática ou performativa, superando a ideia de decoração ou de coadjuvante na contextualização espacial e temporal. O corpo expressivo do ator, o espaço quase totalmente desprovido de objetos inanimados e a inversão de lugares entre atores e cenário, são colocados em questão no universo da prática cenográfica. Então, o objetivo deste artigo é apresentar o resultado de um experimento cênico que privilegiou a visualidade da cena, com metodologia calcada empiricamente na relação entre um trabalho prático e teorias da percepção visual, com ênfase nos estudos de Rudolf Arnheim acerca da psicologia da Gestalt. A conclusão deste trabalho não aponta para um método artístico, mas apresenta uma poética que exige a comunhão entre expressão artística e as necessidades materiais da cena.

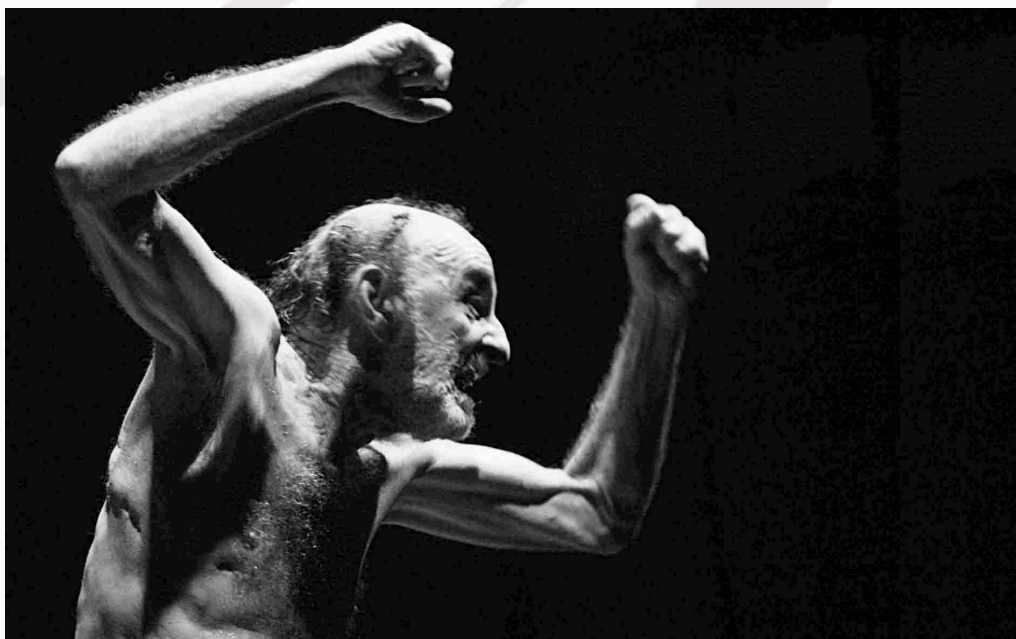
Palavras-chave: percepção visual; cenografia; criação teatral.

ABSTRACT

This reflection is based on the experience with scenography in an experimental show produced in an extension project of the Federal University of Paraíba. Scenography here is conceptualized and applied as a theatrical activity, an important part of the scene, be it dramatic or performative, surpassing the idea of decoration or of supporting in spatial and temporal contextualization. The expressive body of the actor, the space almost totally devoid of inanimate objects and the inversion of places between actors and scenery, are put in question in the universe of the scenographic practice. The aim of this article is to present the result of a scenic experiment that focused on the visuality of the scene, with methodology empirically based on the relationship between practical work and theories of visual perception, with emphasis on Rudolf Arnheim's studies on Gestalt psychology. The conclusion of this work does not point to an artistic method, but presents a poetic that requires the communion between artistic expression and the material needs of the scene.

Mots-clés: visual perception; scenography; theatrical creation.

As luzes se acendem focando um tapete, um círculo recortado em tecido e pintado com manchas desuniformes em tinta metálica. Sobre o tapete apenas um homem e um tambor. O homem vestindo uma calça de brim azul e uma sapatilha preta, desgastada pelo uso. Cabelos grisalhos, longas barbas, pelos brancos no peito nu, e muitas rugas que denunciam mais de sete décadas de vida. Encena-se uma peça que conta o drama de vários personagens, mas o ponto de vista é o de um urubu. O tambor ora no chão, ao centro da cena, ora nas mãos do ator produzindo ritmo e som. A posição do tambor e um foco de luz, que se reveza com a luz geral sobre o tapete, são as mudanças que se podem ver na cena para além da movimentação e expressão do ator. O espetáculo é *Esparrela*, de Fernando Teixeira, com minha cenografia. Dou início ao artigo com esta narrativa para suscitar a reflexão acerca das necessidades cenográficas de um espetáculo.



1 - Fernando Teixeira no espetáculo *Esparrela* de 2009 (Foto de divulgação)

Conforme Luigi Pareyson (2005, p.18) “à atividade artística é indispensável uma poética, explícita ou implícita, já que o artista pode passar sem um conceito de arte mas não sem um ideal, expresso ou inexpresso, de arte”. A poética do meu trabalho sempre se pautou por três pressupostos: as necessidades materiais para a realização da cena proposta pelo texto ou pela improvisação, incluindo-se aqui, caso haja necessidade, a caracterização de lugar e tempo; a beleza do espetáculo¹, como expressão do sensível e não como ingênuo juízo de gosto; e as possibilidades de leitura visual da cenografia, complementando ou criticando o texto escrito com seus significados, pois segundo Arnheim:

[...] a linha mais simples expressa um significado visível e é, portanto, simbólica. Ela não oferece abstrações intelectuais, porque não há nada mais concreto do que cor, forma e movimento. Ela não se limita à vida interior do homem, nem ao inconsciente, porque para a arte a distinção entre o mundo exterior e interior do homem, entre o consciente e o inconsciente, é artificial (Arnheim, 2005, p.453).

Nessa perspectiva, todo trabalho artístico deve ter significados que podem ser lidos, pois a percepção humana permite a configuração e interpretação das imagens, algumas vezes de modo consciente, outras vezes inconscientemente.

A concepção da cenografia de *Esparrela* também se pautou nesses pressupostos e muitas possibilidades foram ponderadas, entretanto as ideias iniciais são pensadas sem censura prévia, sem condições preestabelecidas. Neste momento, não importa o custo

financeiro, as necessidades e possibilidades físicas do ator, a viabilidade dos materiais e técnicas para construção da cenografia, e nenhuma outra questão prática da concepção cenográfica. Se a criação se mostra interessante, as condições vão se estabelecendo e tudo vai se adaptando, mas em geral as primeiras ideias são descartadas sem problemas, pois *tentativa* e *erro* faz parte do processo de criação. A primeira ideia para *Esparela* foi a construção de uma estrutura metálica, pesada, em que o ator ficaria suspenso, amarrado pelos pés, simulando um voo do pássaro em alguns momentos, e simbolizando o seu aprisionamento em outros. Bolsas de areia, com pequenos furos vazantes, serviriam de contrapeso para o ator suspenso, e a medida que fossem se esvaziando, o ator iria descendo cronometricamente até que, ao final do espetáculo, chegasse ao chão. Essa ideia inicial foi rejeitada, pois era uma exigência física elevada para o ator. Então, os ensaios foram acontecendo e novas ideias foram surgindo e sendo descartadas sucessivamente por diferentes motivos.

Outra pessoa foi convidada para criar o traje de cena e, do mesmo modo, apresentou várias ideias, que variaram de algo quase realista à trapos representando o carácter do urubu. Mas nada dentre essas ideias iniciais se mostraram capazes de contemplar as necessidades de cena e, ao mesmo tempo, agregar alguma significação e expressividade coerente com a proposta.

Não por falta de opções criativas, ou falta de dinheiro para custear outra coisa, mas a definição material da cena foi pela própria

roupa de ensaio, escolhida ao acaso nas gavetas do ator, e um círculo de lona pintada, delimitando o espaço e fazendo alusão à uma lata quente e amassada que, na história, servia ao treinamento do urubu para dançar ao som de um pífano. Poderiam até dizer que nós, cenógrafo e o figurinista, não fizemos de maneira satisfatória os nossos trabalhos neste caso, já que pouco material foi acrescentado ao espetáculo. Mas não seria verdade. O espetáculo resultou em uma sutileza impressionante, exemplo de um teatro arrebatador sem necessidade de excesso de elementos. Não foram poucos os espectadores que afirmaram ver o urubu em cena, imaginando em detalhes seu bico, penas e garras. Na imaginação do público estavam a estrada, a gaiola, o açude, a feira, as pedras do caminho e o céu da liberdade. Essa experiência não se consegue em qualquer espetáculo e não depende somente do cenógrafo, mas cabe a ele reconhecer o caminho, e nesse caso não há dúvidas que a escolha foi coerente, produto de muita observação, pesquisa, discussões e experimentações, confirmando as palavras de Pareyson:

Na verdadeira arte, a inspiração nunca é tão determinante que reduza a atividade do artista a mera obediência, e o trabalho nunca é tão custoso que suprima toda espontaneidade; e o que caracteriza o processo artístico é a adequação entre espera e descoberta, entre tentativa e êxito, quer esta adequação seja lenta e difícil, quer fácil e imediata (2005, p.195).

Creio que idealizar coerentemente uma cenografia significa ter “compreendido e sentido que não se representa diante de um

cenário, mas dentro de um espaço construído para a ação do ator na situação” (Lecoq, 2010, p.229).

A quantidade de elementos empregados não valida ou invalida uma cenografia, mesmo o palco nu pode ser uma cenografia apropriada, mas para isso precisa suportar as necessidades da cena, ter sentido e contribuir esteticamente. Vemos em muitos espetáculos o ator sem nenhum aporte material, alguns são coerentes, mas outros evidenciam somente a falta de recursos para produção. A ideia de reduzir custos com uma cenografia de palco nu, ou a diminuição de elementos no espaço cênico para ressaltar o trabalho do ator, se vem antes de qualquer incursão no trabalho, provavelmente resultará em fracasso enquanto obra de arte, ainda que seja financeiramente lucrativo, e até agrade uma parcela do público.

É preciso pensarmos na relação entre cada elemento colocado em cena e entender o espaço na circunstância do espetáculo teatral, como em toda arte visual. Arnheim (2005) chama a atenção para o fato que há uma diferença básica entre a visão que o artista deve ter e o modo cotidiano de ver. Segundo ele, comumente usamos nossa visão para identificar objetos e somos propensos a negligenciar o espaço circundante. É comum que o artista inexperiente se desaponte ao perceber que algo, que não foi notado previamente, desvia a atenção da figura que pretendia pôr em evidência. Portanto, “um pintor [ou um cenógrafo] não pode ignorar os interstícios entre as figuras porque as relações entre elas

só podem ser entendidas se os espaços que as separam forem tão cuidadosamente definidos como as próprias figuras” (Arnheim, 2005, p. 226).

De um modo simplista, pela razão etimológica, poderíamos definir “cenografia” como *escrita da cena*, ou *desenho da cena*, ou ainda como *projeto da cena*. Mas o que é *cena*? A terminologia da palavra *cena* passou por várias mudanças de sentido desde sua primeira acepção. Segundo Pavis (1999, p. 42), originou-se como “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”. No senso comum, *cena* pode ser um acontecimento qualquer e, com o advento do cinema, passou a definir cada uma das situações no desenvolvimento de um enredo. Deste modo, dizer que cenografia demarca a cena não diz muito, pois pode ser entendido desde como a planta baixa dos cenários de uma peça, até como a marcação de suas ações.

Quando Pamela Howard (2015) pede à alguns dos mais conhecidos cenógrafos do mundo uma definição de cenografia, eles partem de suas poéticas para responder a isto, e as respostas são diversas em palavras e similares na conceituação. Falam principalmente da relação entre o espaço tangível e a narrativa do espetáculo, ou da imaginação transformada em algo concreto e sensível. A própria autora, ao final de seu livro, arrisca uma definição: “É a síntese sem emendas do espaço, texto, pesquisa, arte, atores, diretores e espectadores” (Howard, 2015, p.263). Sem

a contextualização, essa definição parece não contemplar satisfatoriamente a cenografia, pois poder-se-ia definir assim, subjetivamente, vários outros elementos teatrais, tais como o espetáculo em si. Contudo ao completar as lacunas é possível expandir a conceituação: cenografia seria então a conciliação, sobretudo visual, da materialidade do espaço, com as proposições de um texto, descobertas da pesquisa, necessidades dos atores, exigências do diretor, possibilidades de oferta aos espectadores, e ainda com a sensibilidade artística do próprio cenógrafo. Sem dúvida “a cenografia marca bem seu desejo de ser uma escritura no espaço tridimensional (ao qual seria mesmo preciso acrescentar a dimensão temporal)” (Pavis, 1999, p.45).

Essa dimensão temporal, indicada por Pavis, somada à ideia de Howard, contraria os argumentos de Elcio Rossini (2012), quando afirma que “Apesar de se constatar que a cenografia tem um papel importante no contexto dos museus, sobre esse termo recaem alguns equívocos e preconceitos ligados a uma ideia estanque e ultrapassada que limita cenografia à representação, à simulação e à teatralidade”. Ao falar de preconceito, Rossini desconsidera a origem da cenografia, não no contexto histórico, que é amplamente tratado por ele, mas no contexto da Linguagem. É certo que as fronteiras estão borradas, que no momento atual “o teatro não escapa a tais flutuações de limites, longe disso, prova que os limites do campo teatral flutuaram no decorrer dos anos, adotando as trocas da própria prática” (Feral, 2015, p.56), entretanto se

admitirmos uma conceituação tão ampla, as especificações serão desconsideradas e o senso comum poderia vir a ser a regra, ao confundir cenário com cenografia. Rossini argumenta que a cenografia também empresta termos comuns das artes visuais para a discussão das próprias questões, cita como exemplo o *site specific*, termo cedido das artes visuais e usado para designar as cenografias de espetáculos em espaços não convencionais, únicos por sua carga sensorial e semântica, no entanto, nesse caso, se faz o aproveitamento do que já existe e não há a intensão de conceituar de modo diferente aquilo que já está definido em sua área. Então não se trata de preconceito, pois o conceito que liga a cenografia à teatralidade não é uma ideia estanque, como Rossini afirma, pois, a teatralidade inclusive estimula seu uso em outras linguagens, já que “a noção de teatralidade excede os limites do teatro porquê não é uma propriedade que os sujeitos ou as coisas possam adquirir [...]. Acima de tudo, é resultado de uma dinâmica perceptiva do olhar que une algo que é olhado (sujeito ou objeto) e aquele que olha” (Féral, 2015, p.107). É comum e acertado o uso do termo cenografia em outras linguagens artísticas, tais como em apresentações musicais ou exposições de artes visuais, mas não o fazem com a plenitude do que se estabelece como cenografia no teatro. Para o nosso uso, no estudo teatral, é importante resguardar suas características ligadas à encenação e à presença humana, porque sem essa distinção a cenografia acabaria por ser uma arte autônoma disputando valor com outros elementos da cena, ao invés de se

somar como um elemento necessário ao espetáculo. Penso que há diferenças notáveis na cenografia empregada em sua base de origem, o teatro, na adaptação às outras linguagens, pois nesses casos ela não é indispensável. No espetáculo teatral cada elemento visual em cena, ou ausência de alguns, é compreendido como uma intenção e produz sentido, interfere na expressão visual e pode ter valor utilitário em cena. Essa percepção é provocada pela teatralidade que por sua vez é estimulada pela presença do ator em cena.

Se o referencial humano permanecer, pode faltar cenários, trajes de cena, maquiagem, texto, iluminação, outros elementos que comumente constituam um espetáculo teatral, e ainda haverá teatro e cenografia. De acordo com Josette Féral (2015), o referencial humano usualmente é um ator, mas pode ser uma marionete ou um objeto cotidiano, contanto que seja posto em situações poéticas, transformando-se em figura de linguagem. Seja como personagem ou performer, em diálogos ou narrativas, essa referência do humano em cena apresenta estruturas simbólicas, formadas por seus desejos e tendências sensíveis. Os espectadores se reconhecem nessas estruturas codificadas, com a manifestação de realidades possíveis, que dizem respeito à imaginação, ao desejo oculto de ser outro, de ter outras qualidades. Josette Féral ainda afirma que:

A teatralidade está nesse processo do qual o ator é o foco, que faz com que ele sinta, nos momentos de imobilismo das estruturas simbólicas, a ameaça sempre presente de retorno ao sujeito. [...] O lugar privilegiado desse confronto da alteridade é o corpo do ator, um

corpo em jogo, em cena, corpo pulsional e simbólico em que a histeria fricciona a maestria. O corpo é, a um só tempo, o lugar do conhecimento e da mestria. Um corpo constantemente ameaçado por certa insuficiência, falhas, dificuldades de ser. Porque, aqui, o corpo é imperfeito por definição, conhece seus limites. Feito de matéria, é vulnerável e surpreende quando se supera (Féral, 2015, p.92).

O estudo da cenografia e essa concepção de que a presença humana é fundamental para o teatro, me levou a reflexão sobre a possibilidade do corpo humano como única presença material na cena. Diferente de *Esparrela* em que não se buscou outros elementos na cena, me propus a experimentar uma cenografia repleta de elementos, mas que todos eles fossem materializados por meio do corpo humano. Nesse intuito, em 2010, dei início ao projeto de extensão que se chamou *Teatro Pedagógico da UFPB* e posteriormente passou a ser conhecido por *Grupo Teatral Boiuna Luna*, ao migrar do Departamento de Metodologia da Educação (DME), para o Departamento de Artes Cênicas (DAC) da mesma universidade.

Havia a necessidade de se encontrar uma poética específica para esse trabalho, um caminho que pudesse organizar a produção artística experimental, pois a regulação e a avaliação da produção artística, segundo Pareyson, “são indispensáveis ao nascimento e à vida da arte, porque nem o artista consegue produzir arte sem uma poética declarada ou implícita, nem o leitor consegue avaliar a obra sem um método de leitura mais ou menos consciente” (2005, p. 10).

A acepção comum de uma produção teatral, no que tange ao seu aspecto visual, concorda com os argumentos de Anne Übersfeld:

O objeto é presença concreta, não tanto uma figura icônica deste ou daquele aspecto do referente extracênico, quanto o próprio referente, não imagem do mundo, mas mundo concreto. É o caso do corpo do ator e de todo o trabalho que ele produz: ele representa (move-se, dança, mostra) e uma parte considerável do teatro reside no mostrar/representar do corpo, expresso ou não pelo texto teatral. Há igualmente um jogo com o objeto mostrado, exibido, construído ou destruído, objeto de ostentação, de representação ou de produção. O objeto é, no teatro, objeto lúdico (2005, p.122).

Sem discordar dessa acepção, entretanto invertendo o lugar do objeto com o do ator, em grupo, buscamos criar uma poética própria, trabalhando com o corpo do ator adequando uma prática circense e esportiva, e experimentando a criação de imagens baseadas nas conceituações da percepção visual de Rudolf Arnheim.

O experimento Macunaíma precisou de mais de dois anos para ser apresentado como um espetáculo minimamente completo. Iniciamos os trabalhos com estudantes do Curso de Teatro e, como também lecionava para o Curso de Pedagogia, pude divulgar detalhadamente a proposta aos estudantes e vários se juntaram a nós na formação do grupo. Aos poucos, a proposta de uma forma teatral dedicada a visualidade, com pouco ênfase no texto falado, atraiu mais estudantes de outras áreas. O trabalho físico precisou ser intenso, partimos de minha experiência esportiva com Judô e do

pouco conhecimento em acrobacias circenses, contando com alguns estudantes que também tinham essa experiência.

A proposta era, por meio da poética que se esboçava, fazer uma crítica ao egoísmo presente no modo de agir de pessoas que buscam satisfazer suas vaidades, sem se importar com a coletividade. O protagonista de *Macunaíma, um herói sem nenhum caráter*, de Mário de Andrade nos pareceu uma escolha adequada para servir de modelo arquetípico na criação de cenas/imagens. Mário de Andrade, já no subtítulo *o herói sem nenhum caráter*, indicava a completa ausência de caráter de Macunaíma e se referia a ele como o herói de nossa gente, ou seja, representante de um povo também carente de caráter. Ainda que o autor tenha divulgado posteriormente que *sem nenhum caráter* queria dizer: *sem nenhuma característica marcante*, o duplo sentido estava fixado.

As Jandaias, aves que o autor citou ao final do texto como suas interlocutoras na história, serviram à encenação contando a história sem palavras, narradoras mimodramáticas representadas por vinte atores e atrizes, vestindo trajes colantes em diversos tons de verde. A concepção cenográfica final contava com esse grupo em cena durante todo tempo, um ciclorama refletia a iluminação e um boneco representando o “herói de nossa gente”. O boneco Macunaíma era alternadamente manipulado em cena por três dos atores por vez.

A opção pela visualidade conduziu o processo de montagem pelo caminho da criação de cenas/imagens. Buscamos representar a ação narrada no texto de forma a ser percebida pelo espectador sem a inevitabilidade das palavras. As imagens não foram concebidas com minúcias nos detalhes, confiando que:

Ver significa captar algumas características proeminentes dos objetos - o azul do céu, a curva do pescoço do cisne, a retangularidade do livro, o brilho de um pedaço de metal, a retitude do cigarro. Um simples linhas e pontos são de imediato reconhecidos como 'um rosto', não apenas pelos civilizados ocidentais, que podem ser suspeitos por estarem de acordo com o propósito dessa 'linguagem de signos', mas também por bebês, selvagens e animais. (Arnheim, 2005, p.36).

O trabalho físico com os atores foi inspirado na proposta de Jacques Lecoq, com acrobacias dramáticas, começando por quedas e por rolamento frontal, técnicas trazidas do Judô, passando por outras técnicas para chegar a construção de formas piramidais, "tentando liberar o ator, o quanto possível, da gravidade. Trabalhamos, ao mesmo tempo, a flexibilidade, a força, o equilíbrio (nas mãos, na cabeça, nos ombros), a leveza (todos os saltos), sem nunca esquecer, ainda aqui, a justificativa dramática do movimento" (Lecoq, 2010, p.115). Desse trabalho físico, passamos para o que Lecoq chamou de figuração mímica, que consiste em representar objetos, arquiteturas, elementos decorativos de cena somente pela expressão corporal. "Não se trata aqui de representar, sozinho, palavras ou objetos, mas de expressar coletivamente imagens. [...]"

Todas as imagens poderão ser sugeridas pelos atores em movimento, num jogo silencioso” (Lecoq, 2010, p.159).



2 - Cena de *Macunaíma* de 2012 (Foto do acervo pessoal)

Não tão silencioso no nosso caso, pois as Jandaias revoavam produzindo muito barulho, mas pousavam mudando as cenas/imagens. Os atunes se juntavam formando objetos cenográficos diversos: árvores, cachoeira, moitas de mato, redes de dormir, panelas gigantes, arco e flecha, rochas, tudo que se fizesse necessário para a cena/imagem proposta. As personagens, conforme apareciam no enredo, eram compostas por vários atores de uma só vez. A mãe de Macunaíma, por exemplo, aparecia na figura formada por dois atores para representar cada perna, segurando ao alto uma atriz em pé e outra, simulando a barriga grávida, com cabeça para baixo e os cabelos como se fossem longos pelos púbicos. Desta figura nascia Macunaíma, deslizando entre os atores na imagem de um parto. A concepção de luz impedia que o público visse em detalhes as imagens, mas contávamos com a afirmação de Rudolf Arnheim acerca da visão

como uma atividade criadora do espectador. “A percepção realiza ao nível sensório o que no domínio do raciocínio se conhece como entendimento” (2005, p.39). A iluminação era concentrada ao fundo, no ciclorama, e o que se via era sobretudo as silhuetas, em um jogo entre as dimensionalidades. Novamente amparados em Arnheim:

O princípio básico de percepção em profundidade provém da lei da simplicidade e indica que um padrão parecerá tridimensional quando pode ser visto como a projeção de uma situação tridimensional que é estruturalmente mais simples que uma bidimensional. [...] Enquanto os contornos se tocam ou se cruzam, mas não se interrompem reciprocamente, o efeito espacial é nulo ou fraco. Contudo, quando um dos componentes realmente corta uma parte do outro, [...] a necessidade perceptiva de ver uma sobreposição torna-se forçada porque serve para completar a configuração incompleta. (2005, p. 237).

Para os espectadores, muitas das cenas/imagens apresentadas não eram intelectualmente entendidas, observam imagens abstratas que a suas próprias leituras se encarregam de dar significado. O que acontece é comparável ao descrito por Ismael Scheffler acerca do Método Mimodinâmico de Lecoq, em um exemplo sobre a dinâmica da imagem do fogo:

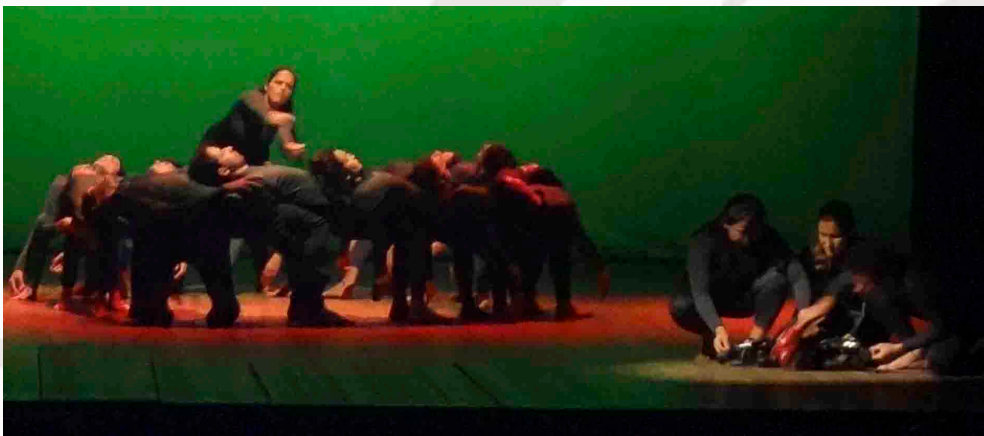
O corpo pode até ilustrar estas dinâmicas, num primeiro momento tentando ser idêntico ao fogo. Mas na medida em que desta imagem capta apenas os movimentos mais característicos, está abstraindo aquela imagem. Imagem esta que necessariamente o artista não precisa ter ao vivo diante de seus olhos, pois ele pode resgatar de suas referências vividas. Ao captar determinados elementos das labaredas ou do touro (linhas, ritmo, amplitude e nível

espaciais, concentrações de força, etc), o artista revela a dinâmica e pode, daí então, perceber a existência de um drama da matéria e poetizá-lo (Scheffler, 2013, p.335).

Segundo Scheffler (2013, p.337), para Lecoq a abstração e a realidade são ligadas, e isso é fundamental para que o espectador seja tocado pela abstração. Scheffler se vale de Donis A. Dondis (2003) para explicar que, nesse caso, o processo de abstração destaca os traços distintivos e abandona detalhes, pois reduz a imagem aos traços mais essenciais e característicos daquilo a ser representado. Esta percepção, também descrita por Rudolf Arnheim, é básica na psicologia da Gestalt, o *princípio da simplicidade*, que garante que qualquer padrão visual será percebido com a configuração mais simples possível. Por meio deste princípio é possível entender por que certas formas ou cores se juntam ou se separam sob nossa visão, por que muitas coisas parecem diferentes do que são realmente, questões de completude, de solidez, de transparência, movimento, entre outras coisas. Arnheim apresenta a simplicidade “como a experiência subjetiva e julgamento de um observador que não sente nenhuma dificuldade em entender o que se lhe apresenta (2005, p.47). A simplicidade pode nos satisfazer enquanto espectadores, entretanto é preciso lembrar que a construção da obra de arte é complexa, mesmo quando parece simples. Portanto a simplicidade é relativa. Para Arnheim a simplicidade relativa implica em outro princípio, o da *parcimônia*.

O princípio da parcimônia é esteticamente válido uma vez que o artista não deve ir além do necessário para o seu propósito. Ele segue o exemplo da natureza que, nas palavras de Isaac Newton, 'não faz nada em vão, e quanto menos servir mais será em vão; pois a natureza contenta-se com a simplicidade e não ostenta a pompa das coisas supérfluas' (Arnheim, 2005, p.51).

Em resumo, para o espectador, a distância, a iluminação, o tempo de exposição, entre outros fatores, modificam os estímulos recebidos pela visão e a percepção é liberada para criar a forma mais simples possível dentro dos parâmetros existentes, entretanto é preciso oferecer condições para que a criação do espectador seja compatível com a concepção do artista.



3 - Cena de Macunaíma de 2012 (Foto do acervo pessoal)

Em Macunaíma, quase todas as cenas/imagens apresentavam o boneco simbolizando o referencial humano e os atores e atrizes se expressavam como elementos cenográficos transitoriamente inertes. De acordo com Arnheim, neste caso, considerando a narrativa, podemos usar o termo *simbolização* como sinônimo de *expressão*. Então, as configurações criadas por meio do

corpo humano em situação acrobática, por serem baseadas na narrativa, serviram para expressar, ou simbolizar, formas de fácil apreensão por qualquer espectador. Conteúdo universal em imagens originais. Contudo, a compreensão totalmente analógica não era a única proposta. Muitas vezes estimulamos o relacionamento de ideias concretas e imagens abstratas, assim como imagens concretas e ideias abstratas, em acordo com as indicações de Arnheim. Referências que dependem de conhecimento prévio do espectador, ou que seguem as premissas da psicanálise freudiana que “trata o simbolismo como uma relação entre objetos igualmente concretos, por exemplo, uma adaga e o órgão genital masculino ereto” (Arnheim, 2005, p.449), representam para este autor a diminuição do sentido artístico da obra.

Dentre as muitas perambulações de Macunaíma, no decorrer da fábula, procuramos representar algumas de diferentes modos. Em uma delas, o boneco Macunaíma não se movimenta no espaço, é o espaço que se movimenta e cria a ilusão de sua caminhada. Isso acontece porque nessa proposta, a cenografia está viva, enquanto a personagem é composta de matéria inerte. Em seu estudo, Scheffler (2013, p.322) pondera sobre a importância dada por Lecoq ao equilíbrio e ao ponto fixo que “é o que dá a referência, o contraste em relação a um ponto que se move. É o ponto fixo que dá noção de espaço e de tempo ao ponto que se move. Se não há um ponto fixo, o movimento do ponto movente não é percebido”. Normalmente o ponto fixo é o objeto no espaço,

nesse caso invertemos os papéis e mantivemos a importância da relação entre o ponto fixo e o que se move, mas o ponto fixo estava na personagem. Übersfeld (2005, p.107) afirma que o espaço cênico pode ser a transposição de uma poética textual, sendo que “todo o trabalho da encenação consiste em encontrar os equivalentes espaciais das grandes Figuras de retórica e, antes de tudo, da metáfora e da metonímia”. Na narrativa marioandradiana o espaço é vivo. Macunaíma percorre centenas de quilômetros em instantes, portanto na imaginação do leitor é possível que não seja o personagem que viaja, e sim o espaço que se transforma em um novo cenário a cada momento. Em nosso trabalho, os manipuladores movimentavam as partes do corpo do boneco, simulando uma caminhada da direita para a esquerda em um ponto fixo do palco, sem deslocamento, enquanto os outros atores e atrizes, em fila ao fundo da cena/imagem, representavam árvores caminhando da esquerda para direita, imóveis da cintura para cima e com o mínimo de movimento aparente para o deslocamento. Ao chegar na extremidade do palco, passavam rapidamente por uma área escura e retomavam a fila.

A arte visual é formada por pontos de atração que equilibram o conjunto e dentre as propriedades visuais, o *movimento* é a que exerce maior poder de atração da atenção. Provavelmente isso tenha uma relação psicológica com a necessidade ancestral que temos de nos proteger no caso da aproximação do perigo, e como, de acordo com Arnheim, nossa

visão se desenvolveu como instrumento de sobrevivência, o movimento é prontamente percebido. O fato de conseguirmos criar a impressão de movimento em um ponto fixo, enquanto era o espaço ao redor que realmente se movia, possivelmente se deve ao que é comentado por Arnheim ao descrever uma situação análoga nas cenas de filmes cinematográfico, em que é preciso captar sua estrutura completamente, como se faz com uma pintura. A estrutura precisa ser vista na sua completude e não como sequência temporal, pois a “obra toda deve estar simultaneamente presente na mente se quisermos entender seu desenvolvimento, sua coerência, as inter-relações de suas partes” (Arnheim, 2005, p.367).

As conjecturas que aqui apresento, fazendo menção constante à Rudolf Arnheim, são assimilações de estudos predominantemente realizados com as artes visuais e, mais especificamente com pinturas. O próprio Arnheim afirma que a interação de espaço e força nas artes cênicas são interpretadas com ênfase diferente da pintura, pois:

O espaço de um teatro ou cenário para dança é definido pelas forças motoras que neles se encontram. A expansão torna-se real quando o bailarino percorre este espaço, a distância é criada pelos atores que se afastam um do outro; e a qualidade particular da localização central surge quando as forças corporificadas se esforçam para atingi-lo, repousam nele, e a partir dele têm o predomínio. (Arnheim, 2005, p.371).

Mesmo considerando a diferença, o Teatro é também uma arte visual e a psicologia da Gestalt, da qual Arnheim e também

Dondis são signatários, representa uma possibilidade de análise visual do trabalho teatral. Por meio da compreensão da percepção visual, podemos dar sentido aos nossos trabalhos enquanto construção de significados, e não como mera comunicação de uma significação já existente. Anne Übersfeld demonstra que tudo aquilo que apresentamos em cena é percebido pelo espectador como uma questão a ser apreendida:

Um simples *stimulus* visual, uma cor por exemplo, adquire sentido por sua relação paradigmática (reduplicação ou oposição) ou sintagmática (relação com outros signos na sequência da representação), ou por seu simbolismo. Aqui também, as oposições signo-*stimulus*, índice-ícone, são sempre superadas pelo próprio funcionamento da representação: o traço distintivo do teatro é o de saltar a barreira das oposições (Übersfeld, 2005, p.13).

Nesse caso, os esclarecimentos de Übersfeld são bastante acertados, entretanto sua apreciação se aproxima do espetáculo pelo viés da semiótica e, como afirma Pavis (1999, p.12), “o problema com a semiótica é que, ao tratar o teatro como um sistema de códigos, ela disseca necessariamente a impressão perceptual que o teatro dá ao espectador”. A conveniência de se considerar o trabalho teatral por meio da Gestalt é que nela há a compreensão que o todo é diferente da soma das partes. “Não se percebe nenhum objeto como único ou isolado. Ver algo implica em determinar-lhe um lugar no todo: uma localização no espaço, uma posição na escala de tamanho, clareza ou distância” (Arnheim, 2005, p.12).

Nessa perspectiva, não é possível conceber um método de escrita e leitura para o espetáculo teatral e sua visualidade, como conhecemos para as peças, seja na ortografia ou mesmo nas ações dramáticas. Os significados não são preexistentes e se alteram em contraste com outros elementos e suas acepções. A percepção se dá, caso a caso, impregnada por nossos conhecimentos anteriores, mas baseada em estímulos recentes e originais. Alberto Manguel completa o raciocínio:

Quando lemos imagens — de qualquer tipo, sejam pintadas, esculpidas, fotografadas, edificadas ou encenadas —, atribuímos a elas o caráter temporal da narrativa. Ampliamos o que é limitado por uma moldura para um antes e um depois e, por meio da arte de narrar histórias (sejam de amor ou de ódio), conferimos à imagem imutável uma vida infinita e inesgotável (2001, p. 27).

Para além do fator histórico, as imagens não são somente significadas, elas são também criadas pelo espectador, de acordo com o estímulo oferecido. “Memória e imaginação não se deixam dissociar. Uma e outra trabalham para seu aprofundamento mútuo. Uma e outra constituem, na ordem dos valores, a comunhão da lembrança e da imagem” (Bachelard, 1978 p. 200).

Esta reflexão assinala uma forma teatral dedicada à visualidade, que se expõe como ideal artístico e não como método. Mostra uma possibilidade de produção que pretende uma criação para ser apreciada visualmente, buscando a comunhão entre expressão artística e as necessidades práticas da cena. Como

exemplo apresentei algumas ideias particulares sobre o trabalho com o corpo do ator na criação de imagens, tentando que o espectador seja tocado pela abstração. Aponto a cenografia como o elemento primordial do espetáculo teatral que se oferece para ser visto como obra de arte, ocupando um espaço físico e imaginário, podendo dialogar com um texto preexistente, mas também pode ser a origem de uma dramaturgia, que necessita de trabalho de pesquisa e supre as necessidades técnicas sem descuidar da expressividade. Para não deixar de ser teatro, falo de uma cenografia que construa significados com a presença humana, e não seja somente um instrumento de comunicação.

As referências às características da visualidade demonstradas por Arnheim tem como intenção a reflexão acerca da comunicação entre artistas e espectadores. Não se pretende que a criação espontânea – do artista ou do espectador – seja substituída por conhecimentos metódicos, pelo contrário, espera-se que a criação seja estimulada pela consciência de uma totalidade diferente da soma das partes, de que qualquer imagem produz significado, e que os princípios da simplicidade e da parcimônia afetam a comunicação. “Se os instrumentos aqui providos matam a experiência ao invés de enriquecê-la, algo deve estar errado. A armadilha deve ser evitada’ (Arnheim, 2005, p. xx).

REFERÊNCIAS

- ARNHEIM, Rudolf. **Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora**. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2005.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo, Abril Cultural, 1978.
- DONDIS, Donis A. **Sintaxe da linguagem visual**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- FÉRAL, Josette. **Além dos limites: teoria e prática do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- HOWARD, Pamela. **O que é cenografia?** São Paulo: Edições Sesc, 2015.
- LECOQ, Jacques. **O corpo poético: uma pedagogia da criação teatral**. São Paulo: SESC SP, 2010.
- MANGUEI, Alberto. **Lendo imagens: uma história de amor e ódio**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- ROSSINI, Elcio. **Cenografia no teatro e nos espaços expositivos: uma abordagem além da representação**. Transinformação, Campinas: 2012. vol.24 no.3 08 Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/tinf/v24n3/a01v24n3.pdf>. Acesso em: 26/01/2019.
- SCHEFFLER, Ismael. **O laboratório de estudo do movimento e o percurso de formação de Jacques Lecoq**. Florianópolis: Tese (doutorado) – Universidade do Estado de Santa Catarina, 2013.

ÜBERSFELD, Anne. **Para ler o teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

NOTAS

ⁱ Faço referência aqui às palavras de Luigi Pareyson: “A beleza artística, por sua vez, é sempre sensível, e é exatamente a presença de um elemento sensível o que torna possível a especificação da arte” (2005, 154).

***Oswaldo Antonio Anzolin** é professor adjunto do Departamento de Artes Cênicas da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), mestre em Artes Cênicas pela Universidade Estadual Paulista (UNESP) e graduado na mesma área. Tem experiência na área de Educação e Artes, com ênfase em Teatro, atuando principalmente nos seguintes temas: encenação, interpretação de origem popular, teatro de animação, cenografia, máscaras, teatro na educação e ensino de artes. Profissional de teatro, desde 1992 participou de diversos espetáculos como ator, encenador e cenógrafo. Coordenador do curso de Licenciatura em Teatro e ex-coordenador do Bacharelado em Teatro (2014/2015), participou da elaboração dos Projetos Pedagógicos dos Cursos de Bacharelado e Licenciatura em Teatro. Desde 2010 coordena o Projeto de Extensão Teatro Pedagógico e o Laboratório de Experimentos com Objetos (LEXO), atuando também como diretor artístico do Grupo Teatral Boiúna Luna.

Artigo Submetido em: 13/08/2018

Aprovado em: 31/12/2018