

Alexandre Silva Nunes*

*D*ireção de Arte em Campo Expandido

Autonomia Criativa na Composição de Dramaturgias Plástico-Visuais

*E*xpanded Field Production Design

Composition of Plastic-Visual Dramaturgies with Creative Autonomy

RESUMO

O artigo se propõe a discutir a noção de autonomia criativa no campo da direção de arte, abrindo-se para uma perspectiva plural, calcada no princípio de policentrismo da cena contemporânea. Sugere, em sintonia com a opção de alguns artistas contemporâneos, a possibilidade de uso da denominação direção de arte para além de quaisquer fronteiras poéticas, na afirmação da vigência de um locus artístico específico. Para isso, constrói um percurso de reflexão teórica embasado na análise de dados históricos referenciais para a contemporaneidade, dando especial atenção ao nascimento do teatro moderno e suas repercussões nos dias atuais.

Palavras-chave: direção de arte; teatro moderno; cinematografia; encenação.

ABSTRACT

The paper aims discuss the notion of creative autonomy in the field of production design, opening up to a plural perspective, based on the polycentrism principle of the contemporary scene. It suggests, attuned with the option of some contemporary artists, the possibility of using the production design expression to beyond any poetic borders, in stating of the existence of a specific artistic locus. For this, make a route of theoretical reflection based on analysis of historical reference data for the contemporary, paying special attention to the modern theater origin and his repercussions today.

Keywords: production design; modern theater; cinematography; staging.

Introdução

Este artigo pretende discutir a direção de arte na perspectiva de campo expandido, como *lócus* autônomo de pesquisas e práticas artísticas, no contexto amplo das artes da cena. Sua meta é alargar e refletir sobre as fronteiras da área, e fornecer alguns subsídios reflexivos a ela, tendo em vista a carência ainda grande de discussões teóricas sobre o assunto. A denominação direção de arte é adotada, em sintonia com as escolhas realizadas na Universidade Federal de Goiás, quando da criação de um curso de bacharelado dedicado especificamente à formação na área. Como toda escolha, esta trouxe uma série de implicações, problemáticas e consequências. É a riqueza destas implicações, problemas e consequências que se quer explorar, com seu potencial de abertura a outros horizontes.

Inicialmente, gostaria de ponderar sobre as questões semânticas, observando como elas permitem pôr em questão a relevância dos próprios conceitos que me proponho a discutir. Essa problemática semântica pode ser observada na ausência, até o momento, de qualquer consenso acerca da denominação menos ou mais adequada para o campo em questão, no Brasil. Daí sua sintonia com a proposição do presente dossiê: *Cenografia, Direção de Arte e Design de Cena*, o que sinaliza convivência plural entre diferenças. A ausência de consenso semântico não é possivelmente, e apenas, uma constatação de partida, mas também de chegada: o crescimento das perspectivas plurais de abordagem, não parece

sinalizar horizonte para qualquer consenso futuro, senão o da própria diversidadeⁱ. Há diversidade de escolhas semânticas e, apesar de adotarmos nossa própria perspectiva, entendemos essa diversidade como riqueza, que converge com a prerrogativa pela qual a Academia tanto preza: desenvolvimento do conhecimento pelo diálogo/embate entre visões distintas. Essa escolha aqui assumida é, portanto, uma escolha não excludente, que se afirma na certeza da convivência com outras, cabendo aí a oportunidade dialética dos embates. Diversidade que potencializa o valor singular de cada perspectiva, conforme a coerência da diferença que adote.

A língua inglesa possui uma grande quantidade de denominações, estabelecendo distinções e subdivisões no campo da direção de arte. Assim, temos, por exemplo, a denominação *stage design*, utilizada especificamente para se fazer referência à produção de cenários de espetáculos teatrais; a expressão *set design*, para designar a produção de cenários no âmbito cinematográfico; a expressão *costume design*, para designar a produção de figurinos; a expressão *production design*, para designar o que no Brasil chamamos de direção de arte (mas apenas em contexto cinematográfico, já que no caso teatral opta-se pelo termo *scenography*). Já a expressão *art direction*, que em tradução direta poderia ser entendida por direção de arte, passou a se aplicar mais ao campo do design publicitário, para se estabelecer distinções entre a cinematografia e a publicidade.

Em Portugal, tem-se adotado a expressão *design de cena*, de modo similar ao modo como a expressão vem sendo aplicada em algumas universidades brasileiras. Já a Quadrienal de Pragaⁱⁱ passou a adotar a expressão *Performance Design and Space*, numa tentativa de conciliação de toda multiplicidade de visões que a área comporta. Essa diversidade expressa duas coisas: 1) a dificuldade internacional em se trabalhar com uma única designação, capaz de congrega a diversidade de perspectivas; 2) a riqueza de ideias e experiências que a área comporta.

Outro ponto importante desta breve introdução diz respeito à noção de autonomia, sinalizada no título e nas primeiras linhas do artigo. Esta noção mostra-se importante ao processo de afirmação da singularidade específica da direção de arte, cujos ofícios foram outrora tratados como aportes, epifenômenos dependentes, nas abordagens tradicionalistas. Estaremos portanto longe da visão dramática tradicional (e por séculos hegemônica) embora as englobando, porque entendemos que uma abertura significa, politicamente, uma posição de inclusão de novas perspectivas, que não deve implicar em exclusões. Longe das quimeras vanguardistas, não se pretende apontar uma escolha ou lançar o manifesto de um caminho a ser seguido, mas apenas mostrar e refletir sobre os percursos do caminho especificamente seguido.

Também a noção de autonomia, que será melhor aprofundada ao longo do artigo, merece um esclarecimento inicial, observando-se que ela não será empregada como vetor de negação

das conexões e relações de interdependência. Tratar-se-á, portanto, da postulação de um princípio de autonomia baseado na equiparação entre diferentes dimensões. Autonomia e interdependência em relação de reconhecimento mútuo para com outras autonomias: encenação, atuação, literatura. Essa posição toca inevitavelmente no problema da expansão das noções de dramaturgia, para além das linguagens verbais: escritas do corpo, do espaço, da relação, da imagem, em entrecruzamentos contínuos e abertos.

Estes são alguns dos assuntos a serem levantados e pensados aqui. Para isso, iniciarei minha abordagem com apontamentos baseados em dados históricos específicos, que servirão menos aos propósitos de uma possível historiografia que aos de uma discussão estética/poética da direção de arte.

Rastro Histórico

Ao propor o início dessas reflexões com base numa *re-visão* sobre aspectos históricos das artes da cena, assumo que essa reflexão constitui uma construção, uma proposição de olhar, uma forma de correlacionar dados organizados por outros autores para estabelecer um modo específico de ler rastros históricos, visando objetivos próprios e específicos. Todo ato de narrar histórias é um ato motivado, conforme os intentos de quem os narra, o que não se pretende negar aqui: há motivações próprias na abordagem proposta, embora essas motivações prezem pelo respeito aos dados

utilizados, sem se pretender quaisquer falsificações, senão mudanças de perspectiva.

Gostaria de evocar, inicialmente, um dos pais do cinema e da noção de montagem modernos. Não para tomar o campo cinematográfico como referência de partida e, de certo modo, até pelo motivo contrário. Num ensaio referencial no campo da montagem cinematográfica, Serguei Eisenstein fez uma afirmação provocativa, que considero relevante no presente contexto. Segundo ele, o país portador do melhor cinema no mundo, na época da escrita do ensaio, seria precisamente um cujo cinema não era minimamente expressivo: o Japão. Isso porque a cultura japonesa, em sua ótica, estaria permeada de elementos extremamente importantes ao processo de montagem cinematográfica, os quais seriam especialmente observáveis na escrita ideogramática japonesa e em outros aspectos e atividades daquela cultura, ainda que a própria cinematografia japonesa não tivesse consciência disso. Diz expressamente Eisenstein:

O cinema japonês está otimamente provido de empresas produtoras, atores e argumento. Mas o cinema japonês não tem a menor consciência da montagem. Não obstante, o princípio da montagem pode ser identificado como elemento básico da cultura figurativa japonesa. Escrita - porque sua escrita é antes de tudo figural. O hieróglifo. (EISENSTEIN, 1994, p. 149-150)

Naturalmente Eisenstein fala de outra realidade da cinematografia japonesa, que não a de hoje. O ensaio por ele escrito foi publicado originalmente em 1929ⁱⁱⁱ e faz uma distinção

entre o que poderia ser denominado de cinema, enquanto indústria, e cinematografia, enquanto linguagem artística. Este ensaio foi habilmente incluído por Haroldo de Campos, numa série de textos que abordam o problema que a escrita ideogramática levanta para as discussões sobre a poética e suas possibilidades. No caso específico do texto de Eisenstein, encontramos vários benefícios para o pensamento cênico contemporâneo, sendo o principal deles, sua contribuição para as reformulações atuais do conceito de dramaturgia. O cineasta russo gostava de afirmar que a montagem cinematográfica não se dá por adição, mas por combinação e conflito entre imagens distintas, capazes de gerar novas imagens ou noções, que não estariam contidas propriamente em nenhuma das imagens em combinação/conflito que as originaram. Prossegue ele:

A questão é que a cópula (talvez fosse melhor dizer a combinação) de dois hieróglifos da série mais simples não deve ser considerada como uma soma deles e sim como seu produto, isto é, como um valor de outra dimensão, de outro grau; cada um deles, separadamente, corresponde a um objeto, a um fato, mas sua combinação corresponde a um *conceito*. Do amálgama de hieróglifos isolados saiu o ideograma. A combinação de dois elementos suscetíveis de serem "pintados" permite a representação de algo que não pode ser graficamente retratado. (Ibid, p. 151)

Estas reflexões de Eisenstein, como disse, possuem um grande valor para as discussões atuais sobre dramaturgia, o qual será melhor avaliado mais à frente. Por ora, gostaria de me fixar na primeira curiosidade de sua afirmação, que será importante no

contexto de discussão das origens da direção de arte e de sua autonomia criativa. Com sua introdução provocativa ao tema, ou seja, discutindo cinematografia a partir de uma referência originalmente não concernente ao campo cinematográfico, senão ao campo linguístico, Eisenstein advoga que uma determinada coisa pode existir antes mesmo de sua criação formal, e sem que se tenha consciência efetiva dela. Ou seja, que o pensamento cinematográfico japonês era muito mais rico e estava muito além da própria cinematografia japonesa da época, constituindo a vigência de um pensamento de montagem revolucionário, mesmo que inconsciente. Deste modo, ele não apenas demonstra, mas faz uso efetivo de algo que já existia, antes de ser formalmente inventado ou estruturado; e que as invenções são, muitas vezes, credoras de outras ou consequência de uma simples mudança de olhar sobre algo que já está presente, mas não consciente.

E quando promove conscientização do modo cinematográfico de pensar da língua japonesa, ele inaugura um modo mais complexo de se pensar e praticar a montagem cinematográfica. A potência não realizada do cinema japonês de então, sendo capaz de potencializar o pensamento e a prática cinematográfica mundial. Mas porque quero enfatizar isso, nesse breve passeio histórico? Trata-se de um problema relativo ao tema das origens.

As discussões atuais sobre a direção de arte se associam à noção histórica de que ela é, originalmente, uma formulação do

campo cinematográfico, que posteriormente ocorreu o aproveitamento dessa noção para outros campos, sendo um deles o teatro, ou as artes da cena, de modo geral. Assim, observa-se contemporaneamente o uso da expressão direção de arte na ficha técnica de alguns espetáculos, e a compreensão ou explicação desse uso é geralmente estabelecida com referências ao conceito estabelecido no âmbito do cinema moderno.

Vera Hamburger, numa rápida apresentação dos conceitos e referenciais de origem da direção de arte, assim apresenta o tópico, num livro dedicado a refletir sobre os desenvolvimentos da direção de arte no cinema brasileiro:

O cinema norte-americano inaugurou a função do diretor de arte, ou *production designer*, em 1939, no filme *E o vento levou*, de David O. Selznick. O trabalho realizado por William Cameron Menzies, que desenhou quadro a quadro a produção a ser realizada, descrevendo nos mínimos detalhes todos os elementos que comporiam os enquadramentos, levou seu produtor à definição da nova função na produção cinematográfica: o *production designer*, nacionalmente difundido como diretor de arte. (HAMBURGER, 2014, p. 18)

Este é portanto o fato histórico que, na síntese de Vera Hamburger, delimita o nascimento do que denominamos no Brasil de direção de arte. Sua visão não é particular, pelo contrário, está em sintonia com a concepção geral que se tem do assunto, de modo que sempre encontraremos a explicação dessa função e dessa denominação associadas ao cinema. Seu uso posterior, no contexto das artes da cena, também é devedor dessa concepção e

encontra respaldo no uso que o cinema passou a fazer da expressão: unidade plástico-visual da cena. Estamos aqui diante de um fato histórico inquestionável e importante para situar qualquer pesquisador do assunto. Mas gostaria de problematizar a questão, para aprofundarmos o tema e verificarmos nele aspectos pertinentes quanto ao problema profundo das origens. A questão das origens sempre ocupou especial destaque nas investigações que venho desenvolvendo, menos por seu valor histórico e mais por suas consequências conceituais e poéticas, dado que todo problema sobre origens repercute sobre o problema da *essência*^{iv} de uma determinada coisa. É neste sentido que aproveito para reproduzir algumas outras definições da mesma autora, que se tornou referência no assunto:

O que une uma equipe de produção de cinema é a criação de um universo visual, rítmico e sonoro especial, que ofereça ao espectador a vivência de uma narrativa. Instrumento essencial da composição do espetáculo, a direção de arte atua sobre um dos componentes centrais de construção da linguagem cinematográfica: seu aspecto visual. (Ibid., p. 18 – sublinhado meu)

Nestas palavras iniciais, Hamburger apresenta os elementos básicos da concepção do que vem a ser a direção de arte, concentrando-se em sua qualidade de linguagem visual. Mas gostaria de chamar a atenção ao seu uso do termo espetáculo, numa sentença dedicada à discussão da direção de arte no contexto cinematográfico. É claro que o termo espetáculo possui amplas possibilidades de aplicação, que se estendem inclusive ao campo

sociológico. Por outro lado, seu uso no contexto artístico quase sempre nos remete ao ambiente das artes da cena ao vivo. Sobre este assunto, é importante também observar que um outro estudo da autora sobre o tema desenvolveu-se com base em experiências realizadas num laboratório cênico da Universidade de São Paulo, cujas características eram as da experiência direta (ao vivo) da cena (cf. HAMBURGER, 2014b). A experiência da autora demonstra abertura para a compreensão da direção de arte, para além do âmbito cinematográfico, o que coincide com a perspectiva que temos buscado adotar na Universidade Federal de Goiás. Mas será importante continuar mais um pouco com ela, para dar seguimento às reflexões aqui propostas:

Cenógrafos, figurinistas, maquiadores e profissionais dos efeitos especiais que, até então, criavam e produziam seus trabalhos articulados diretamente pelo diretor e/ou produtor passaram a seguir a orientação do diretor de arte, numa abordagem especializada e global da espacialidade e visualidade da obra. (Ibid., p. 19)

Temos então que a origem da função opera agregando o campo da plasticidade da cena e desassociando-o da regência direta do diretor e/ou produtor. Chegamos aqui a um ponto em que se faz necessária uma digressão focada no nascimento e estruturação do sentido e funções da direção numa produção cênica, sendo necessário pequeno recuo no tempo, que permitirá iniciar a articulação da noção de autonomia já mencionada. Essa digressão diz respeito a um capítulo da história do teatro de

especial relevância para o pensamento atual, quando as ideias até então hegemônicas passaram por uma intensa crise que implicou em grandes mudanças nos modos do pensar, refletir e fazer cênicos: o nascimento do teatro moderno. Embora se trate aqui de um dado histórico, gostaria de observar que a totalidade das transformações que essa mudança provocou ainda se encontra em curso, havendo uma implicação em particular que merece mais atenção, no contexto do presente estudo. Vou dividir a transformação operada pelo nascimento do teatro moderno em três aspectos principais, aos quais atribuirei o status de *autonomia*, ou seja, três autonomias distintas, que necessitam ser pensadas atualmente com base num princípio de emancipação, sem que isso implique na anulação da interdependência entre elas: 1) a autonomia da encenação, 2) a autonomia da atuação, 3) a autonomia da direção de arte. Três autonomias que se emancipam em relação à concepção tradicional de dramaturgia como supremacia e, também, entre si.

1. Sobre a Autonomia Criativa da Encenação

A ideia de uma autonomia da encenação surge com a noção de *mise-en-scène* francesa, a partir da qual o diretor atinge o status pelo qual se tornou conhecido nos tempos atuais. Esse status se estabelece especificamente quando o diretor passa a assumir um protagonismo de autor em suas montagens, em suas releituras das obras clássicas. De acordo com esse princípio, os espetáculos passavam a interessar mais pelo que o diretor trazia enquanto

novidade de sua leitura das obras clássicas, que propriamente por aquilo que os textos em si poetizavam. Jean-Jacques Roubine sintetiza essa transição como uma passagem de status "do 'poeta' ao diretor" (ROUBINE, 2003, p. 138). Mas ele não pretende sobrevalorizar a figura do diretor, em detrimento da do autor dramático, buscando equacionar uma noção de "dupla soberania" (Ibid., p. 147). Substituiria aqui essa ideia de soberania, pela de autonomia, já sinalizada anteriormente, e gostaria de multiplicá-la para além da dualidade autor-diretor, porque o aspecto mais relevante desse acontecimento não é o problema hierárquico, senão a origem de uma conscientização crescente sobre a especificidade da linguagem cênica.

Na medida em que as discussões cênicas se concentraram, em séculos anteriores, nas formas da escrita da literatura dramática, o nascimento do teatro moderno (e com ele, a autonomia do diretor) obrigou os artistas e pesquisadores de teatro a reencontrarem as características específicas da linguagem cênica naquilo que efetivamente o teatro leva ao espectador, ou seja, na encenação, e não naquilo que a literatura sugere, distante da realidade concreta da cena. Como observou Luiz Fernando Ramos, em seus recorrentes estudos acerca do que na Grécia denominava-se *opsis*, ou seja, espetacularidade,

O teatro da segunda metade do século XX, a partir de Artaud e Brecht, mas principalmente com Beckett e Kantor, não fez outra coisa senão atualizar esta potencial autonomia do espetáculo frente ao drama. (RAMOS, 2015, p. 30)

Mas antes de aprofundar a discussão sobre o potencial do espetáculo, ou seja, do cênico em si, é preciso pontuar um outro aspecto importante relativo à autonomia da encenação. É que, como corolário da emancipação do diretor em relação ao autor, tem origem uma outra transformação. Como sabemos, a partir de fins do século XIX e início do século XX, irrompeu um forte interesse pelo trabalho do ator e pelos métodos relativos a sua preparação. E é mais precisamente em função desse interesse e dos trabalhos que eles originaram que viemos a tomar conhecimento da maior parte dos encenadores que marcaram e ainda marcam o pensamento atual sobre teatro. Os trabalhos e/ou teorias de nomes desde Louis Jouvet, Constantin Stanislavski e Vsevolod Meyerhold, passando por Antonin Artaud, Bertolt Brecht e Jerzy Grotowski, até Eugênio Barba, Peter Brook, Antunes Filho ou Otávio Burnier se tornaram relevantes na mesma medida em que pautaram de modo capital o problema do trabalho do ator. Então se em sua emancipação o diretor rivalizou, inicialmente, com a figura do autor, diria que, na consolidação de sua autonomia, ele disparou o problema de um outro aspecto de extrema relevância, que o nascimento do teatro moderno suscitou: a autonomia do ator.

2. Sobre a Autonomia Criativa da Atuação

Sem discutir os problemas relativos ao trabalho do ator, seria improvável que grande parte dos nomes mais significativos da encenação tivessem atingido o prestígio que atingiram. Estamos,

portanto, diante de uma mudança de enfoque de grandes proporções, que abrandou o foco das discussões teatrais que se apoiavam nos problemas de uma literatura que mimetiza o teatro, para discutir a teatralidade num contexto que lhe é mais específico. E não há dúvidas de que a emancipação do teatro, enquanto campo de pesquisa autônomo, na universidade (fora dos departamentos de Letras) deve especial crédito a tais discussões e experimentações. O ator foi, inegavelmente, o fiel da balança que, no século XX, pesou a favor do reconhecimento do teatro enquanto campo do conhecimento específico, com problemas e discussões específicos, que impunham a criação de um ramo específico da semiologia/semiótica e demandavam teorias e metodologias respaldadas por outros princípios de investigação, para além dos da construção da narrativa dramática.

Essa importância dada à atuação teve como consequência o nascimento de uma noção, que se tornou mais ou menos popular, segundo a qual, o ator constituiria a centralidade^v do fenômeno cênico. Essa noção não é casual, mas pode ser lida nas entrelinhas das formulações de alguns dos principais encenadores de referência nos estudos teatrais do século XX. Mas se ela teve origem com o foco na importância dos encenadores, é também como consequência disso que a atuação tende a ganhar mais autonomia, podendo vir a se emancipar em relação ao encenador. Desde fins do século XX, proliferaram as novas técnicas, metodologias, cursos e workshops voltados para a preparação do ator, tendo como

resultante a emergência de trabalhos que se originam a partir de demandas criadas por atores, muitos deles passando a se autodirigir, ou eles próprios convidando diretores para dirigi-los, em espetáculos capazes de atender às suas expectativas artísticas.

A fórmula lapidar de Grotowski, originária de sua aplicação do método da via negativa, sob inspiração da filosofia apofática^{vi}, é um importante símbolo dessa emancipação. Ao identificar ator e espectador como os únicos elementos essenciais para a ocorrência de um fenômeno teatral, Grotowski (1992) centraliza na figura do ator o eixo de sustentação da cena. Naturalmente, ele parte dos fundamentos básicos da estética, que preconizam a necessidade de vigência do espectador na ratificação da experiência artística, para erguer uma síntese do fenômeno cênico; com repercussões que atingem a contemporaneidade. Segundo essa fórmula, tudo no teatro depende, deriva ou é agenciado por aquilo que o ator faz em cena, o que chega a retirar da própria direção, bem como do texto dramático, a primazia criativa. Analisada de modo rápido, essa síntese parece criar um outro problema, que é o de destituir o teatro de todos os seus demais componentes. Mas não é exatamente assim que acontece, como veremos.

Outra fórmula, que se tornou recorrente no âmbito dos estudos teatrais contemporâneos, veio a ser conhecida com a denominação de *tríade essencial*, e visa também descortinar as características elementares do fenômeno cênico. Com muitas semelhanças em relação à síntese de Grotowski, essa procura

identificar a singularidade do teatro recorrendo a uma reflexão sobre seus constituintes básicos, que, nesta visão, seriam três, como bem esclareceu o pesquisador brasileiro Jacó Guinsburg: "vale considerar, de início, que o espetáculo teatral se consubstancia em ato pela conjugação, em dado espaço, de três fatores principais - ator, texto e público" (GUINSBURG, 2001, p. 9).

A correlação entre a noção da tríade essencial e a fórmula de Grotowski vem me interessando há certo tempo, servindo de referência para muitas reflexões que tenho proposto, tanto no âmbito do ensino (de teatro e de direção de arte), quanto no contexto de pesquisa (NUNES, 2012). É que essa correlação, apoiada especialmente na abordagem de Guinsburg, colabora com uma compreensão mais profunda da fórmula do encenador polonês, estruturando pontes de diálogo significativas entre as teorias e poéticas da direção, da atuação e da direção de arte. Para explicitar melhor essa ideia e abrir as discussões sobre a terceira autonomia que me propus a apresentar, será importante continuarmos seguindo a lógica do pensamento de Guinsburg:

O texto tem sido tradicionalmente, sobretudo no teatro dramático de base literária, uma pré-condição, um dado prévio provido pela literatura, de qualquer realização de um "teatro" em cena. Entretanto, mesmo em termos atuais, isto é, levando em conta as propostas de chegar-se à "peça", ou a uma tessitura qualquer que faça as vezes desta, através e como resultado do próprio processo de criação cênica, pode-se manter o "texto" como fator constituinte da representação teatral. Isso porque, independentemente de como foi elaborado e de seu valor específico no conjunto, a disposição das partes no roteiro a ser seguido, a fixação de traços e esboços ou figuras de

personagens e a ordenação dos elementos verbais, dialógicos e ambientais, sempre levarão a um gênero de estrutura e discurso cênicos que terá, esquemática ou plenamente, o caráter de "peça", "texto", ou coisa equivalente, no contexto do espetáculo, colocando-se como seu antecedente, ainda que seja o último elemento a ser definido no processo de produção e por mais aberta que seja a encenação ao entrelaçamento do improvisado e do aleatório" (Ibid., p. 9 – sublinhado meu)

Essa passagem de Guinsburg consegue sintetizar, assim como todo o ensaio *O Teatro no Gesto*, uma gama extensa de teorias em curtíssimo espaço. O autor atravessa diversas discussões, colocando o problema do texto no teatro num lugar que parece resolver grande parte das querelas sobre o assunto. Nesse sentido, é importante lembrar que a emergência da autonomia da encenação se apresentou diretamente relacionada à mesma questão, quando se levanta a proposição da prevalência do *pôr em cena* do teatro, em relação à mimese teatral que a literatura dramática produz. E nesta síntese de um exercício de inclusão, Guinsburg encontra lugar para tudo: da tradição literária às experiências de "chegar ao texto", passando pela performatividade e pelas noções atuais para além do drama, a ideia de texto (neste caso sob uma perspectiva aberta) estará presente. E o lugar exato dessa presença não será outro senão aquele apontado anteriormente por Grotowski. Vejamos como a sequência do pensamento de Guinsburg, pode nos devolver à fórmula do teatro pobre:

A segunda relação importante no espetáculo é a do ator com o público. Fundada na presença física de ambos, emissor e destinatário, gera a especificidade da comunicação teatral, que é a da informação "quente", ao vivo, num comércio direto, corpóreo e sensível entre a veiculação e a captação. (Ibid., p. 10)

Sem mencionar nomes, mas numa alusão subliminar ao princípio estabelecido pelo método negativo de Grotowski, Jacó Guinsburg aponta aqui o *lugar* exato onde se manifesta a vigência do texto, nos fazendo perceber que a fórmula do encenador polonês, baseada numa dualidade elementar, na verdade oculta um *terceiro incluído*, traduzida por ele na noção de finalidade: "teatro é encontro" (GROTOWSKI, 1992, p. 47). Então aquilo que Grotowski denomina como encontro, Guinsburg, utilizando os termos próprios da semiótica, delimita como o campo do texto, o fator através do qual ocorre a troca de informações entre emissor e destinatário. Na perspectiva aberta que o pesquisador brasileiro coloca a questão, esse texto é o flanco no qual podemos então abrir categoricamente as discussões sobre a terceira autonomia mencionada.

3. Sobre a Autonomia Criativa da Direção de Arte

Que texto seria esse cujo substrato tradicional é a literatura, mas que, no contexto semiótico e a partir das transformações instauradas pela *mise-en-scène* moderna, assume diferentes formas? Guinsburg, no ensaio em questão, fala sobre o gesto e nos leva a tomar consciência da carga relacional que o gesto possui, não apenas no teatro como também no dia-a-dia cotidiano. Falamos e

respondemos conscientemente com gestos, em diversas circunstâncias, assim como transmitimos diversas ideias inconscientes, pelo nosso comportamento. Daí todo o interesse de Grotowski em explorar o campo da psicologia somática, investindo num estudo capaz de fabricar ações físicas com o potencial próprio dos sintomas (GROTOWSKI, 2019), e dos arquétipos vestidos em instintos (cf. GROTOWSKI, 1992 e JUNG, 2000).

Mas o universo da complexidade textual não se limitaria a isso. A era da imagem que vivenciamos e o desenvolvimento da semiótica demonstraram o quanto a cidade, a arquitetura das casas e prédios, aquilo que vestimos e usamos, assim como o modo como se organizam os elementos televisivos, agem continuamente como *gestus*^{vii}: informam, conformam, revoltam e também conduzem os textos verbais que emitimos na sala de estar, nos cafés, nos parques, escolas. O desenho e a arquitetura da vida cotidiana estão constantemente estabelecendo e mediando relações, encontros. E não será diferente no caso das artes da cena. Muito mais do que funcionar como elemento decorativo, a direção de arte age, correlaciona, como uma espécie de terceiro velado. Ela não comunica e altera apenas a percepção e a leitura do espectador, mas também do ator. Sua comunicação é tanto mais profunda quanto se oculta, parecendo às vezes inexistir. Como no caso da experiência do *teatro pobre* de Grotowski, que em sua aparente inexistência revela-se extremamente potente, no contexto da atmosfera poética que concretiza. Assim como aquilo que se oculta

na verbalização é sempre mais potente do que aquilo que se manifesta.

Ao colocar a direção de arte como a *terceira* autonomia criativa suscitada pelo nascimento do teatro moderno, quero apenas denotar-lhe um caráter de conscientização temporal. Ela é a terceira no sentido exato de que a consciência sobre ela foi (e ainda está sendo) a mais lenta. Gianni Ratto (1999), em seu *Antitratado de Cenografia*, disse que prefere pensar o trabalho do cenógrafo como o de um artesão. E há nessa declaração uma beleza que nossa loucura hierárquica se demora a compreender. Seria necessário relembrar os questionamentos acerca da subdivisão clássica entre arte e artesanato, ou entre o *folk* plebeu e a arte sublime, num exercício de desconstrução cultural, para compreendermos o alcance da afirmação.

Esse extenso campo da direção de arte foi o que mais obteve resistência na afirmação de sua autonomia. Comumente associada a ofícios *menos nobres*, como os de marcenaria e costura, ela atravessou a virada do século ainda tendo sua autonomia questionada, sob a égide de uma subordinação, seja à literatura, seja à direção, seja à atuação, seja a tudo isso ao mesmo tempo. Parece lógico que qualquer um desses campos possua interdependência, no contexto de uma arte que se funda no encontro de saberes, mas é curioso que a direção de arte seja a que mais encontrou dificuldades na afirmação de seu poder de fala.

Mas se historicamente a denominação *direção de arte* só tem origem a partir de 1939, no contexto cinematográfico, em que sentido poderia ser lícito estar falando sobre ela em época anterior e ainda no âmbito teatral? Esse é um ponto importante na questão que estou propondo levantar aqui. A imagem de referência é aquela evocada no início do artigo, quando Eisenstein fala da revolução cinematográfica de um cinema ainda não realizado, mas capaz de inspirar uma profunda transformação nos modos de ver e pensar a cinematografia. Para dar seguimento a esse pensamento, teríamos que distinguir entre a coisa e a palavra ou expressão que a designa. Pois seria inadequado pensar que as coisas só existem quando as nomeamos.

A experiência mostra que determinadas coisas podem ser tratadas por nomes diferentes e inclusive ser pensadas a partir de diversos aspectos, recebendo mais de uma denominação. É assim, por exemplo, que a noção unificada de corpo, na sociedade grega antiga, só vem a ocorrer num momento histórico pós-homérico, embora seja absurdo pensar que o corpo não existia na época de Homero. É que nesse período a corporeidade possuía uma diversidade de formas de expressão, sendo compreendida a partir de sua pluralidade de possibilidades, de modo que a ideia de corpo surgia sempre em função da referência ao órgão ou membro que estivesse em questão. Assim, quando uma parte do corpo em específico era mencionada, a própria noção de corpo (como totalidade) também se fazia presente, como na experiência

holográfica: a especificidade de cada parte contém e remete ao todo em que se insere.

A palavra *soma* já existia, mas como não era natural pensar na diversidade corporal de forma unificada, o termo só era utilizado para se fazer referência ao cadáver, ou seja, quando não existia mais a vitalidade e as especificidades dos diversos órgãos e membros, e aquela pluralidade podia ser concebida enquanto coisa, corpo morto^{viii}. (cf. SNELL, 2012 e REALE, 2002) E essa descoberta moderna muito colaborou com a revisão contemporânea de nossas ideias sobre o corpo, sobre a dialética de relações entre sua dimensão de unidade e sua dimensão de diversidade, em recíproca e contínua reversão.

Podemos concordar portanto que o campo de atuação da direção de arte, em sua pungência diversificada, porém coerentemente reunida, já existia antes que a denominação surgisse, em 1939, com a primeira experiência cinematográfica na qual a expressão foi aplicada. A principal novidade, no entanto, não é a consciência sobre o discurso visual do espetáculo, senão a necessidade de designar um profissional em específico para estudar e trabalhar com essa diversidade de modo integrado, dispensando o diretor da função. Voltando à citação de Vera Hamburger:

Cenógrafos, figurinistas, maquiadores e profissionais dos efeitos especiais que, até então, criavam e produziam seus trabalhos articulados diretamente pelo diretor e/ou produtor passaram a seguir a orientação do diretor de arte, numa abordagem especializada e global da

espacialidade e visualidade da obra. (HAMBURGER, 2014, p. 19)

Recapitemos a discussão sobre o nascimento do teatro moderno e o papel da *mise-en-scène*. Quando Roubine (2003) observa um movimento que retira da literatura dramática a soberania até então a ela atribuída, para se enfatizar a preponderância de um princípio de encenação, podemos perceber que não se trata simplesmente de uma simples disputa hierárquica, mas da instauração original do problema da singularidade cênica, posteriormente responsável pela criação de um campo específico de investigação, que pode abarcar mas essencialmente se diferencia do campo da literatura. Nesse contexto, todos os corpos da cena falam e têm preponderância. Trata-se de um *corpus*, no sentido latino do termo, em sua complexidade e diversidade. O teatro como um fazer sintetizado na noção de *pôr em cena*, encenar, manipular e orquestrar matérias e temporalidades, requer estudos específicos, que envolvem muitas poéticas diferentes: sonoras, corporais, verbais, plástico-visuais.

Mas a tradição moderna também criou novos problemas. A noção de centralidade do ator que, num primeiro momento, parecia libertar a especificidade cênica das discussões literárias, desenvolveu uma falsa noção de que a atuação condensava toda a complexidade expressiva da cena^{ix}. O que dificultou o processo de autonomia criativa da direção de arte, embora ela já estivesse dada. Por outro lado, a emergência cada vez maior de pesquisadores

nesse campo plástico-visual gerou uma demanda capaz de pôr em questão uma revisão das implicações complexas que a noção de encenação, em sua amplitude, trouxe à tona, e a experiência cinematográfica, nesse contexto, teve o mérito de jogar luz sobre algo que ainda se mantinha à sombra. Naturalmente, poderíamos citar diversos cenógrafos e iluminadores que protagonizaram importantes criações, em pleno século XX, mas poucos deles conseguiram ter sua importância devidamente registrada, sendo comumente ofuscados pelos diretores com os quais trabalharam. É na atualidade que essa dívida vem sendo adequadamente paga, quando a totalidade das implicações que a revolução moderna proporcionou atinge maior grau de esclarecimento.

Direção de Arte em Campo Expandido

Escrevi "campo expandido", no subtítulo acima, mas poderia também ter escrito "para além das fronteiras". Porque a especificidade da Direção de Arte é o que permite pensar nela para além das fronteiras do teatro, da dança, da performance ou do audiovisual. Ainda que tenhamos clareza das diferenças vigentes entre cada contexto de trabalho, é possível e necessário termos clareza, antes, daquilo que constitui a essência de determinado campo do conhecimento. A ideia de que o emprego da expressão só se mostra válido numa ou noutra circunstância pode reconduzir-nos para um lugar de subalternidade, que ameaça a noção de autonomia criativa, fundamental ao desenvolvimento da área.

A ideia de compartimentação retiraria da direção de arte sua própria capacidade de se pensar em cada circunstância específica, outorgando a autoridade de seu *modus operandi* a outros campos: a direção de arte do cinema, a direção de arte (ou outra terminologia) do teatro, e assim por diante. Pensar a direção de arte enquanto campo específico e com autonomia criativa, é reconhecer que esse campo possui singularidade, independente das diferenças poéticas que o próprio campo pode comportar. É, portanto, a delimitação da especificidade de sua linguagem que permite pensá-la em campo expandido, para além das fronteiras. Numa analogia, podemos observar que não é comum considerar que a atuação necessite de denominações diferentes, quando se refere ao contexto do teatro ou do cinema. Assim como não é comum considerar que um ator de teatro seja inapto para o cinema e vice-versa, ainda que haja especificidades relativas a cada contexto.

Para nos distanciarmos da perspectiva dualista, podemos ampliar a analogia, situando-a numa perspectiva plural: um ator precisa igualmente compreender as diferenças essenciais que existem entre trabalhar no âmbito de uma poética naturalista, épica, surrealista, pós-dramática, multimidiática. Ainda que um ator, ao longo de sua carreira, acabe optando mais por uma ou outra poética, ele não perde de vista o contexto próprio da especificidade de conhecimento que seu escopo profissional abarca, e que o correlaciona a outro ator, que fez escolhas diferentes, na perspectiva ampla do campo da representação cênica. Então a perspectiva de

autonomia da direção de arte necessita, cada vez mais, de olhares capazes de identificar e compreender as características fundamentais dessa área de pesquisa que a tornam um campo próprio e específico. Qual o seu *modus operandi*, como procede sua escrita? O que não muda, para além dos contextos poéticos de trabalho? Se sabemos o que não muda, podemos identificar com mais segurança o que muda, no que se refere à diversidade de possibilidades cênicas em que ela opera. Identidade entre diferenças.

Retomemos o pensamento de Eisenstein, para responder a essas questões. Sua discussão acerca do potencial revolucionário do pensamento ideogramático, para a definição da montagem cinematográfica, revela aspectos importantes na discussão atual acerca do discurso cênico. Eisenstein se apoia na distinção entre uma linguagem escrita baseada na transcrição do discurso oral (matriz ocidental) e outra baseada no desenho esquemático dos objetos que pretende simbolizar (matriz oriental). São dois princípios totalmente diferentes: escrever o que se verbaliza e escrever (desenhar) o que se vê, que dão origem a dois modos também distintos de pensamento. Mas o cerne da questão não para aí. Como ocorreria para essa matriz de escrita icônica expressar ideias subjetivas ou conceitos? É quando entra o princípio de montagem: a correlação entre duas ou mais imagens (hieróglifos) de objetos concretos permitiria produzir tais ideias. Assim apresenta o autor o

modo como esse problema é resolvido na escrita ideogramática, com referências a um estudo de Jean Pierre Abel Rémusat:

um cão + uma boca = "latir";
uma boca + uma criança = "gritar";
uma boca + um pássaro = "cantar";
uma faca + um coração = "tristeza", e assim por diante.
Mas, isto é... montagem! (EISENSTEIN, 1994, p. 150)

Este exemplo é significativo para dar uma ideia do que o cineasta russo entendia por montagem. Muito diferente da lógica do encadeamento linear de informações que se somam, uma a uma, constituindo uma linha contínua de pensamento (como a que me esforço em constituir aqui, com todas as dificuldades que o formato nos coloca), esse princípio instaura a possibilidade da emergência de novas ideias, como resultante do atrito entre uma ou mais informações. Foi assim que Eisenstein defendeu um conceito de montagem que, ao invés de se basear na metáfora da construção de um muro, se baseia na metáfora da colisão entre tijolos. O muro se constrói pela colocação linear de um tijolo após o outro, em sequência (encadeamento) imprescindível, sem a qual não é possível erguê-lo. Essa era a teoria de seu amigo, Pudóvkin, com o qual desenvolveu longos debates. Em lugar dessa ideia, ele sugeria que o princípio de montagem se baseasse no ideograma japonês, ou seja, "da colisão de dois fatores determinados, surge um conceito", (Ibid, p. 158) que não está propriamente contido em nenhum dos fatores, por si.

Notemos que esse princípio de montagem nos acorda para o fato de que ela é também uma forma de construção dramatúrgica, o que abre portas para se renovar inclusive o princípio literário de conexão entre ideias, no processo de criação cênica. Pois foi para fins literários de criação poética que Haroldo de Campos selecionou o presente ensaio de Eisenstein. É uma forma de se pensar literatura, a partir de paradigmas ideogramáticos, que desafiam a lógica hipotática na qual a cultura ocidental está imersa. Mas se, para a literatura, o exercício se mostra desafiador (porque põe em xeque séculos de estruturação de um pensamento regido por conexões de subordinação sintática), para um campo do conhecimento que se estrutura essencialmente por imagens e matérias concretas, não ocorre o mesmo.

A noção de montagem de Eisenstein é um dos melhores referenciais para se discutir o *modus operandi* da direção de arte. Segundo esse princípio, trata-se menos de vestir coerentemente uma cena e mais de assumir uma autonomia de fala, ou seja, um outro tipo de escrita, uma dramaturgia específica. Descobrir aquilo que apenas o desenho da performance e o espaço são capazes de dizer, em sua semiótica específica de conjugação e criação de novas ideias. Muitas delas intraduzíveis para o pensamento verbal.

Um trabalho de direção de arte pode apenas vestir a cena, mantendo a coerência sócio-histórica e de caráter das *personas*. Ser fiel e justa em seu modo de organizar os elementos, conforme as demandas da direção e da atuação, na conveniência que lhe for

demandada. Mas esse não é o aspecto mais agudo do ofício. Segundo o poeta e crítico Ezra Pound, uma arte se define melhor quanto mais se identifica aquilo que só ela é capaz de dizer, ou seja, aquilo que se torna o mais intraduzível possível para outra (POUND, 1989). Isso quer dizer que o trabalho da direção de arte começa propriamente na identificação das lacunas de um espetáculo, das ideias ocultas que lhe cercam e que não podem ser expressas pela fala, pelo gesto ou pela música. E continua na criação de metáforas que ainda não foram pensadas por nenhuma outra linguagem, mas que podem ser estabelecidas pela contribuição que esse *modus operandi* específico pode dar. A isso, dou a designação aqui de autonomia criativa da direção de arte.

Algumas Considerações em Conclusão

Este texto foi escrito como resultado de reflexões geradas a partir da criação do curso de bacharelado em Direção de Arte, em 2010, na Universidade Federal de Goiás. Mas as questões que a criação do curso levantou são ainda anteriores, datando dos idos de 2007, quando tomamos a decisão de instituí-lo. A ideia de sua criação veio da necessidade que constatamos de ampliar os estudos relativos ao campo das artes da cena. A realidade do dia a dia acadêmico nos dava a sensação de que a concentração dos estudos da área nos campos da atuação e direção era demasiado limitada. Sentíamos falta de laboratórios e estudos específicos que dessem amplitude aos estudos cênicos. Por mais que a noção de estrutura

essencial da cena parecesse coerente, na prática artística tínhamos clareza de que essa estrutura essencial resguardava maior complexidade. A espetacularidade é permeada de um número grande de saberes e linguagens em entrecruzamento contínuo.

Ao adotarmos a denominação direção de arte, para abarcar numa só formação todo o campo das visualidades e plásticas da cena, sabíamos das implicações cinematográficas da expressão, assim como da crescente expansão de seu uso para o campo teatral. Essa expansão também pareceu-nos significativa, porque abria a possibilidade de questionarmos as fronteiras tradicionais entre as noções de cena ao vivo (teatro) e cena mediada (audiovisual). Esse questionamento não é nada novo e vem sendo continuamente enriquecido, quanto mais se altera o panorama contemporâneo, em função das novas mídias e transformações tecnológicas. Há alguns anos atrás, o pesquisador brasileiro Renato Cohen se ocupou da questão, problematizando-a de diversas formas, com base em experiências que punham em relevo o problema da mediação:

O aspecto ontológico da cena teatral – a presença, o confronto vivo – é colocado de forma ambígua na cena contemporânea através de operações de mediação, simulação e edição. (...) Seguindo o paradigma de Derrida “absence of presence” e os mecanismos de simulação/simulacro denunciados por Baudrillard, com réplicas/replicantes, duplos que se metamorfoseiam e superam seus originais, numa recuperação de figurações românticas (o androide) e das idéias de Kleist e Gordon Craig (teatro das *sur-marionettes*), a cena contemporânea exacerba o *Verfremdungseffekt*, o estranhamento cênico, num movimento que, em vez de eliminar o teatro, o eleva

aos domínios do *Zeitgeist* contemporâneo, pleno de vozes mediatizadas, amplificadas (a voz da mídia) e dos paradoxismos de virtualidade e realidade, figurações concretas e imaginárias. (COHEN, 1998, p. 100)

Naturalmente, há diferenças entre o uso de tecnologias de mediação na cena contemporânea e o formato dramático da cinematografia tradicional. Mas é igualmente evidente a diferença entre o uso de tecnologias da mediação na cena contemporânea e o formato dramático do teatro tradicional. Novamente nos encontramos diante de uma questão de diferenças poéticas, e não de diferenças ontológicas. E a abertura de compreensão da direção de arte, com base numa perspectiva expandida da cena contemporânea, abre-nos também para a percepção de que o próprio campo do audiovisual não pode ser compreendido a partir de referenciais restritivos. As experiências denominadas de videoarte, videodança e videoperformance não são matéria exatamente nova e estão aí para demonstrar que os entrecruzamentos *além-fronteira* possuem demanda crescente.

Essa abertura também revela que a compreensão da direção de arte em campo expandido (*além-fronteiras*) também precisa incorporar a noção de que a autonomia do pensamento-imagem do campo é capaz de se revelar também em sua potência de autoria. Não pensá-la *em função de*, mas numa perspectiva, diria, rizomática, na qual as correlações entre diferentes campos podem se dar em horizontalidade. Hans-Thies Lehmann exemplificou de modo didático essa ideia, numa conferência realizada na

Universidade Federal de Goiás, também em 2010, e publicada neste periódico:

Para imaginar melhor a questão, podemos usar a metáfora da explosão de uma estrela, e as fotografias dos astrônomos, a alguns milhares de anos depois da explosão, que nos permitem ver os fragmentos. Algo similar ocorre com o teatro dramático, estamos vendo todos os pedaços e fragmentos dele: o corpo, a voz, o espaço, o movimento, o tempo, a duração, a velocidade, a gestualidade, a mímica, os figurinos. Todos os elementos que antigamente formavam a totalidade do teatro dramático, agora estão liberados e podem alcançar e realizar novas conexões. Um determinado tipo de teatro trabalha apenas com espaço e corpo, um outro apenas com gestualidade e música, e assim por diante. É uma situação de criatividade extraordinária. (LEHMANN, 2015, p. 7)

Na esteira da abordagem de Lehmann, podemos pensar a direção de arte numa perspectiva renovada que transcende o *tópos* tradicional, capaz de aprisioná-la na *totalidade dramática* e na pressuposição de uma subordinação hierárquica. Uma experiência cênica pode ser desenvolvida tomando qualquer dos *fragmentos estelares* da cena como vetor de referência e em combinações das mais variadas. Isso significa que a superação da hierarquia do autor não para na instauração de uma nova hierarquia, mas na perspectiva de que o substrato ontológico da cena não necessita de hierarquias, ou pode ter hierarquias móveis. A isso dou o nome de policentrismo da cena contemporânea, ou seja, uma perspectiva segundo a qual qualquer elemento ou vários elementos criativos podem ocupar centralidade numa mesma experiência criativa. Esse policentrismo

constitui portanto um princípio fundamental, porque altera radicalmente a perspectiva cênica. Com ele, podemos sair definitivamente do *monoteísmo*, seja literário, *diretorial* ou *atoral*, e entrarmos numa atmosfera de *politeísmo* aberto. O espaço, o corpo, o texto ou qualquer outro elemento como ponto de partida ou referencial de criação. Os diversos saberes da cena em relação de centralidade relativa.

Em termos sociais, há o significado metafórico da abertura à diversidade, às diferentes abordagens, ao convívio entre alteridades. E não haverá problemas em atribuir soberania a uma ou outra autonomia, em circunstâncias específicas, desde que isso não implique na noção de uma soberania constituinte. Na atualidade, cresce a urgência de pressupostos inclusivos, que comportem a diversidade. Não resta mais espaço para autoridades tradicionais ou pretensões de redenção vanguardista. Minha ideia é a de que as discussões atuais não devem implicar na negação das formas que no passado se constituíram hegemônicas, senão no reconhecimento de que estas formas não podem mais ser compreendidas como axioma. E a percepção de uma realidade policêntrica, segundo a qual as diversas autonomias criativas podem estabelecer modos diversificados de criação, demarca um novo princípio. Abrangente e inclusivo.

REFERÊNCIAS

COHEN, Renato. **Work in progress na cena contemporânea: criação, encenação e recepção**. São Paulo: Perspectiva, 1998.

EISENSTEIN, Sierguéi. **O princípio cinematográfico e o ideograma**. In: CAMPOS, Haroldo. *Ideograma: lógica, poesia, linguagem*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla. **O teatro laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969: textos e materiais de Jerzy Grotowski e Ludwik Flaszen com um escrito de Eugenio Barba**. São Paulo: Perspectiva; SESC; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera Teatro, 2007.

GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um teatro pobre**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

GROTOWSKI, Jerzy. **Sobre o método das ações físicas**. De uma palestra proferida por Grotowski no Festival de Teatro de Santo Arcangelo (Itália), em junho de 1988. Disponível em: http://www.grupotempo.com.br/tex_grot.html. Acessado em 19 de junho de 2019, às 20:00.

GUINSBURG, Jacó. **Da cena em cena: ensaios de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

HAMBURGER, Vera. **Arte em cena: a direção de arte no cinema brasileiro**. São Paulo: Editora Senac São Paulo; São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2014.

HAMBURGER, Vera Império. **O desenho do espaço cênico: da experiência vivencial à forma**. Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo, 2014b.

JUNG, Carl Gustav. **A natureza da psique**. Petrópolis: Vozes, 2000.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro além do drama**: o pós e o pré-dramático. Conferência. Revista Arte da Cena, v.1, n.2, p. 14-18, março/2015.

NUNES, Alexandre Silva. **Ator & alma**: a morte como método. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual de Campinas, 2005.

NUNES, Alexandre Silva. **Ator, sator, satori**: labor e torpor na arte de personificar. Goiânia: UFG, 2012.

POUND, Ezra. **Abc da literatura**. São Paulo: Cultrix, 1989.

RAMOS, Luiz Fernando. **Mimesis performativa**: a margem de investigação possível. São Paulo: Annablume, 2015.

RATTO, Gianni. **Antitratado de cenografia**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2001.

REALE, Giovanni. **Corpo, alma e saúde**: o conceito de homem de Homero a Platão. São Paulo: Paulus, 2002.

ROUBINE, Jean-Jacques. **Introdução às grandes teorias do teatro**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

SNELL, Bruno. **A cultura grega e as origens do pensamento europeu**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

NOTAS

¹ Faço aqui menção à manifestação do professor José Sávio Oliveira de Araújo, por ocasião do II Seminário de Design Cênico, na UTFPR, ocorrido no período de 31 de maio a 03 de junho de 2017. A questão da terminologia foi bastante debatida nas duas edições do evento e, na ocasião em questão, o professor José Savio propôs um encaminhamento consensual, segundo o qual a plenária tinha clareza da vigência de uma pluralidade de perspectivas.

ⁱⁱ A Quadrienal de Praga foi fundada e é organizada, desde 1967, pelo Ministério da Cultura da República Tcheca, sendo realizada pelo Instituto de Artes e Teatro de Praga, constituindo o maior evento internacional da área. Até 2011, era denominada “*International Exposition of Scenography and Theatre Architecture*”, passando desde então a assumir a denominação “*Prague Quadrennial: Performance Design and Space*”. Essa mudança semântica diz muito sobre as mudanças de pensamento pelas quais a área vem passando.

ⁱⁱⁱ No livro organizado por Haroldo de Campos, que estou usando, ele é intitulado *O Princípio Cinematográfico e o Ideograma*. O mesmo ensaio foi incluído como capítulo do livro *A Forma do Filme* (EISENSTEIN, 2002), sob o título definitivo *Fora de Quadro*. A edição brasileira deste livro informa que o texto foi originalmente publicado como posfácio a um ensaio de Nikolai Kaufman, sobre o cinema japonês. Posteriormente foi publicado numa revista francesa com o título *O Princípio Cinematográfico e a Cultura Japonesa*, e na primeira edição do livro *A Forma do Filme*, em 1949, recebeu o título que Haroldo de Campos adotou. (cf. EISENSTEIN, 2002, p. 48). Estamos usando aqui a tradução de Heloysa de Lima Dantas, publicada no mencionado livro, organizado por Haroldo de Campos (1994).

^{iv} O termo essência é utilizado aqui sem qualquer pretensão filosófica, senão para fazer referência à definição de uma coisa específica, qual seja, a direção de arte.

^v Não postulo essa ideia aqui, como se verá mais à frente. Apenas faço o registro de um pensamento que atingiu certa hegemonia. Minha posição atual é contra o princípio de uma centralidade, numa perspectiva, diria, policêntrica.

^{vi} A influência da filosofia apofática em Grotowski, bem como diversos outros de seus aportes teóricos, foi bem esclarecida por Ludwik Flaszen, no artigo *De Mistério a Mistério: Algumas Considerações em Abertura*, publicado na coletânea por ele organizada, junto a Carla Pollastrelli (FLASZEN e POLLASTRELLI, 2007). Dediquei certa atenção ao assunto em minha pesquisa de doutorado, posteriormente publicada na forma de livro (NUNES, 2012).

^{vii} Faço uso metafórico da noção brechtiana de *gestus*, buscando evidenciar que esses elementos carregam sempre valores simbólicos sociais, comumente inconscientes, mas passíveis de leitura capaz de os evidenciar.

^{viii} Esse assunto foi por mim aprofundado na dissertação de mestrado que desenvolvi na UNICAMP (NUNES, 2005).

^{ix} Dependendo de como interpretemos o substantivo atuação, a afirmação estará correta, mas para isso será preciso não vincular o substantivo ao ator enquanto sujeito, ou estratificar a noção de ator, adotando o substantivo *actante*, numa perspectiva aberta.

***Alexandre Silva Nunes** é doutor em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia – UFBA (2010), mestre em Artes pela Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP (2005) e licenciado em Artes Cênicas pela Universidade Federal de Pernambuco – UFPE (2000). É professor associado da Universidade Federal de Goiás – UFG, atuando nos cursos de Mestrado em Artes da Cena, Bacharelado em Direção de Arte, Licenciatura em Teatro e Bacharelado em Artes Cênicas. É vice-diretor da Escola de Música e Artes Cênicas, coordenador do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena, líder do grupo de pesquisa ÍMAN – Imagem, Mito e Imaginário nas Artes da Cena (CNPq), diretor do *Laboratori Teatro* e coordenador do Laboratório de Estudos do Espetáculo e Artes da Cena – LACENA (EMAC/UFG). É autor do livro *Ator, Sator Satori: Labor e Torpor na Arte de Personificar* (2012), premiado no concurso *Expressão Acadêmica* e publicado pela Editora UFG. Foi membro do Conselho Deliberativo da Fundação Rádio e Televisão Educativa e Cultural – RTVE, no biênio 2014-2015, e membro da diretoria da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas – ABRACE, no biênio 2015-2016.

Artigo submetido em: 24/06/2019

Aprovado em: 23/07/2019