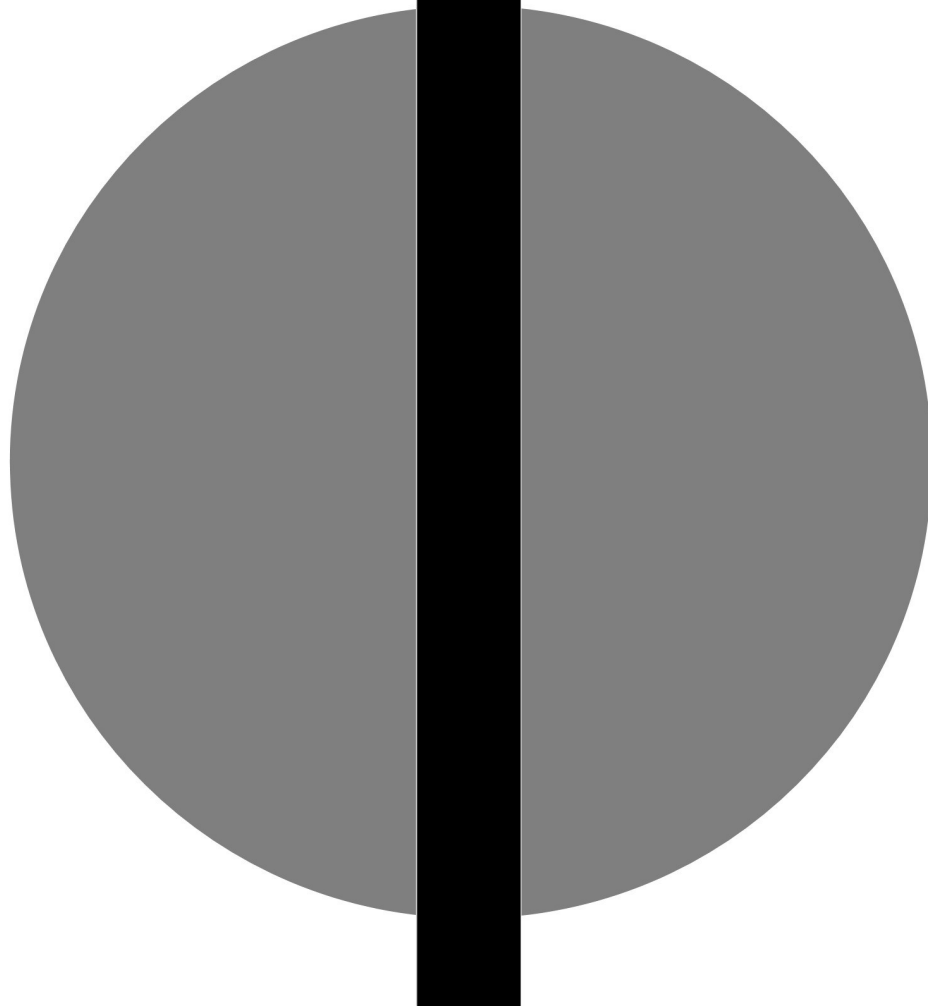


O ESPAÇO RELACIONAL

NO TEATRO DO SÉCULO XX

ENTRELAÇAMENTOS COM AS ARTES VISUAIS E A FILOSOFIA



PAULO VINÍCIUS ALVES

Editora Do Autor

EQUIPE

Revisão gramatical e Normalização:

O autor utilizou a ferramenta ChatGPT-5.3 para revisão gramatical, ortográfica e aprimoramento da fluidez textual. Após a utilização da ferramenta, o autor revisou e editou o conteúdo, assumindo total responsabilidade pelo texto final.

Projeto gráfico e Diagramação:

Beatriz Aud Alves

Ilustrações:

Paulo Vinícius

O autor utilizou a ferramenta Gerador de Imagens do ChatGPT-5.3 para a inserção das figuras humanas nas composições, utilizando diferentes prompts para o desenvolvimento das posições desejadas.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Alves, Paulo Vinícius

O espaço relacional no teatro do Século XX [livro eletrônico] : entrelaçamentos com as artes visuais e a filosofia / Paulo Vinícius Alves. -- Curitiba, PR : Ed. do Autor, 2026.

PDF

ISBN 978-65-02-09452-5

1. Arte 2. Artes visuais 3. Cenografia
4. Dramaturgia 5. Filosofia 6. Teatro brasileiro
I. Título.

26-358646.0

CDD-792

Índices para catálogo sistemático:

1. Teatro : Artes da representação 792

Maria Alice Ferreira - Bibliotecária - CRB-8/7964



www.figurinoecena.ato.br

figurinoecena@gmail.com

CURITIBA / PR

2026

DEDICATÓRIA

Ensinar é um gesto que me atravessa diariamente.

A convivência com estudantes, artistas em formação, presenças inquietas, olhares ainda em processo de descoberta, lembra-me que pesquisar e produzir não bastam. É preciso revelar, demonstrar, justificar. É preciso afirmar, com clareza e insistência, que podemos (e devemos) lutar por aquilo que desejamos: os nossos sonhos.

O ofício, tantas vezes, assemelha-se a uma travessia incerta sobre uma lâmina fina de gelo. Avança-se sabendo que a superfície pode ceder, que abaixo há profundidade, instabilidade, risco. Permanecer exige atenção e coragem. Continuar exige escolha. E, ainda assim, seguimos.

Sigo porque há amor no gesto.

Sigo porque há determinação no passo.

Sigo porque acredito.

Este livro nasce dessa convicção.

Ele é dedicado às/aos estudantes: que estiveram, que estão e que ainda estarão no espaço compartilhado da sala de aula.

Cada encontro transforma o processo de ensino-aprendizagem.

Cada turma reinscreve o sentido de permanecer.

Dedico este livro à alegria de trabalhar com teatro e cenografia, ao amor pela educação e ao orgulho de ser artista e professor: ato de resistência e de esperança.

AGRADECIMENTOS

Nenhuma travessia se realiza na solidão.

Se este trabalho encontrou forma,

foi porque muitas presenças,

visíveis e invisíveis,

o sustentaram.

Ericson Sávio Falabretti;

Amabilis de Jesus;

Jelson Oliveira;

Beatriz Aud Alves;

Ângela Stadler;

Amigas/os;

Família e

Bubel.

Muito obrigado!

PRÓLOGO

Compartilho este livro reconhecendo sua condição de desdobramento.

Ele nasce de uma dissertação de mestrado, mas não se limita a reproduzi-la.

Retorna a ela como quem revisita um espaço já habitado, não para repeti-lo, mas para atravessá-lo novamente sob outra luz.

Se, na pesquisa acadêmica, a escrita exigia delimitações mais rigorosas, aqui permito que o pensamento respire em outra cadência. Faço recortes. Não abandono o rigor; apenas altero a distância. Aproximo-me.

Este texto é continuidade e deslocamento. Continuidade porque mantém a mesma inquietação que me moveu desde o início: compreender o espaço cênico como lugar de relação. Deslocamento porque, ao ser publicado em formato digital, como e-book, ele se reinscreve em outra espacialidade. A leitura deixa de estar circunscrita ao objeto físico e passa a acontecer em telas, em superfícies luminosas, em ambientes diversos. O espaço do livro é também relacional.

Pergunto-me, então, se este próprio gesto editorial não confirma aquilo que sustento ao longo da obra: o espaço nunca é neutro. Ele condiciona modos de aproximação, ritmos de leitura, regimes de atenção. O/A leitor/a, agora, habita o texto de maneira distinta. Talvez leia em silêncio absoluto, talvez entre ruídos urbanos, talvez interrompa e retome. Cada contexto reorganiza a experiência. Assim como no teatro, a obra não se completa sem quem a atravessa.

Ao longo destas páginas, retorno constantemente à fenomenologia de Maurice Merleau-Ponty como horizonte de pensamento. Não como método rígido, mas como atitude. A ideia de que o sujeito não está diante do mundo como observador distante, mas implicado nele, atravessa toda a reflexão aqui desenvolvida. Habitar não é ocupar; é envolver-se. É estar em relação.

Se este livro insiste na noção de espaço relacional, é porque compreendo que o teatro, assim como as artes visuais e a filosofia, nunca existiu fora desse entrelaçamento. Ao revisitar experiências do século XX, não busco uma cronologia fechada, mas camadas. Não proponho rupturas definitivas, mas inflexões. O passado retorna, transforma-se, reinscreve-se. A historicidade não é linha reta; é tecido.

Este prólogo não pretende explicar o que será dito, mas situar o gesto.

Trata-se de um texto que nasceu da prática, atravessado pela cenografia, pela experiência concreta do espaço, pelo desenho de volumes, pela escuta do silêncio da plateia. Ao mesmo tempo, é um texto que se deixa afetar pela filosofia e pelas artes visuais, reconhecendo que nenhuma linguagem se desenvolve isoladamente.

Ao transformar parte da dissertação em livro digital, reafirmo também um desejo de partilha. A pesquisa, antes restrita a um circuito acadêmico específico, amplia agora seu campo de circulação. Mas essa ampliação não altera sua essência: ela continua a depender de quem a lê. Cada leitura será uma nova encenação silenciosa destas ideias. Cada leitor/a reorganizará o percurso, destacará trechos, criará conexões próprias. O texto, como a cena, só se realiza na duração da experiência.

Se há algo que sustenta este trabalho do início ao fim, é a convicção de que o espaço só existe plenamente quando é vivido. No teatro, ele se concretiza na relação entre atores e espectadores/as. No livro, ele se atualiza na relação entre escrita e leitura. Em ambos os casos, há um encontro. E é nesse encontro que algo acontece.

Assim, convido-te a habitar estas páginas como quem atravessa um espaço cênico: atento/a às distâncias, às aproximações, às camadas invisíveis que sustentam o visível.

Que a leitura não seja apenas compreensão conceitual, mas experiência.

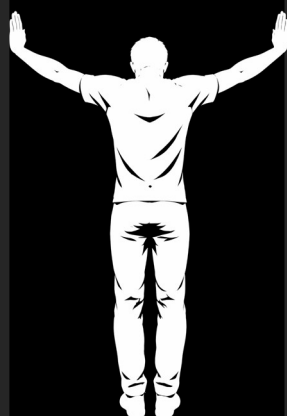
Que o texto se torne, também aqui, um campo de forças.

Porque, enquanto houver alguém disposto/a a entrar em relação, o espaço, seja ele teatral ou textual, continuará a se realizar.

Paulo Vinícius

PROGRAMA

ABERTURA	6
NIVEIS DE RELAÇÃO E DIFERENTES CAMADAS DE IMERSÃO EXPERIMENTADAS NO SÉCULO XX	11
A caixa cênica como ponto de partida para a reflexão relacional	12
Outras experiências dentro e fora da caixa cênica	15
Espaços íntimos de relação criados através da aproximação da plateia	18
O distanciamento da plateia com a utilização de grandes espaços	20
Fronteiras misturadas com o/a espectador/a no centro da ação cênica	22
A ocupação de outras espacialidades não convencionais	25
O teatro fora do teatro	28
AS RELAÇÕES TRANSDISCIPLINARES ENTRE TEATRO, ARTES VISUAIS E FILOSOFIA	30
EPÍLOGO	48
REFERÊNCIAS	54



ABERTURA

Início este percurso com uma intenção clara: analisar o espaço cênico como lugar de relação entre cena e espectador/a, contendo proposições cenográficas, relações espaciais propiciando aproximações e distanciamentos, relações cenográficas. Olho para o passado e tenho como horizonte algumas experiências marcantes do século XX. Não me interessa aqui uma catalogação histórica exaustiva, nem a construção de uma linha evolutiva que organize os fatos como se o teatro caminhasse em direção a um ápice. O que busco é outra coisa: compreender, a partir de uma abordagem fenomenológica, como as relações espaciais no teatro se configuram, se transformam e, sobretudo, se retomam.

Pergunto-me: poderíamos opor à visão positivista da mudança, aquela que entende a história como sucessão de superações, uma outra perspectiva, na qual as encenações do século XX fossem desdobramentos do que já foi feito? Retomadas? Reinscrições da tradição sob novas condições? Olhando para os registros, inclino-me a pensar que não há rupturas estanques. O que há são inflexões, deslocamentos, reconfigurações.

Dessa maneira, não vejo uma concepção de espaço cênico substituindo a outra como se cada nova forma eliminasse a anterior. Vejo camadas. Vejo um passado que retorna para construir o presente, alternadamente. A historicidade, nesse sentido, não é linha reta, mas tecido, e o teatro é um dos seus entrelaçamentos mais visíveis. Ao organizar os trabalhos aqui citados, escolho agrupá-los não por cronologia, mas por níveis de relação estabelecidos com espectadores/as. A ideia de relação é o fio condutor. É ela que orienta os agrupamentos. Ainda assim, não pretendo esgotar a produção artística do período, tarefa impossível e indesejável. Interessa-me trazer representantes significativos, pensando o espaço do espetáculo a partir de sua intensidade relacional.

Lembro-te, querido/a leitor/a, conforme anunciado já no título deste trabalho, o recorte feito nesta fase da pesquisa se debruçou sobre algumas experiências ocorridas no século XX, tanto no Teatro, como nas Artes Cênicas e na Filosofia.

Sob a abordagem fenomenológica, movimento regente desta pesquisa, a relação do sujeito do conhecimento com o espaço não é externa, nem objetiva. O sujeito não está diante do espaço como quem observa um objeto distante. Ele habita o espaço. Essa palavra, habitar, torna-se central.

Diferentemente do pensamento cartesiano, que separava consciência e corpo, a fenomenologia compreende que o sujeito produz relações de proximidade, de envolvimento, de pertencimento.

Habitar pode significar pertencer a um lugar, como se pertence a uma casa. Pode também significar ocupar um espaço próprio, protegido, delimitado. Mas, num sentido mais amplo, refletindo a partir do que pensou Bollnow, ao comentar o filósofo francês Maurice Merleau-Ponty, habitar torna-se palavra-chave para compreender nossa relação com o mundo: não habitamos apenas a casa, mas o mundo, o espaço, o tempo e até mesmo o ser (BOLLNOW, 2008). Habitar é estar implicado.

Perceber, nesse contexto, é ter o mundo através do corpo e o corpo através do mundo. Não há percepção desencarnada. Quando transponho essa reflexão para o teatro, compreendo que o corpo aqui é o corpo do/a espectador/a. É ele quem habita o espaço cênico, ainda que permaneça sentado. É ele quem produz, com sua presença, a espessura do acontecimento.

Assim como a experiência perceptiva se faz e se refaz sobre um solo prévio de relações, natureza, cultura, tempo, memória, a vivência do espaço cênico reencontra esse tecido primordial. A encenação não surge no vazio. Ela se sutura a partir de encontros: corpos, luzes, vozes, arquiteturas, olhares. Cada elemento é fio. Cada presença, uma tensão.

A cena teatral supõe sempre um mundo anterior a ela. Um mundo histórico, simbólico, cultural. Mas esse mundo prévio só se revela plenamente na duração da encenação. Ele se torna visível no aqui-agora do espetáculo. É na experiência espaço-temporal do teatro que esse solo ganha forma sensível.

O espaço cênico, portanto, não é apenas o lugar onde algo acontece. Ele é o lugar onde algo se torna perceptível. Ele é a condição de aparecimento de uma relação. E essa relação não é abstrata, é corporal, situada, temporal. Ao longo do século XX, muitas experiências tensionaram essa relação, aproximando ou afastando espectadores/as, dissolvendo fronteiras, reorganizando distâncias. Mas todas, de algum modo, reencontraram essa condição primordial: o teatro só existe quando alguém o habita. Quando o/a espectador/a, com seu corpo, aceita entrar nesse campo de forças com o/a atuante e, ao fazê-lo, transforma-o.

É nesse sentido que penso o espaço cênico não como estrutura fixa, mas como acontecimento relacional. Um espaço que não se define apenas pela forma, mas pelo modo como é vivido. Um espaço que se constrói na medida em que é habitado.

É sob essa perspectiva, a da relação, que volto meu olhar para o século XX e passo a mapear algumas proposições acerca do uso do espaço cênico, entendido aqui como uma disposição espaço-temporal viva. Não busco exemplos que componham uma linha evolutiva, mas experiências que tensionem a relação entre cena e espectadores/as. A forma como a plateia é disposta, a maneira como cada encenação considera, ou fragiliza, essa presença, torna-se critério fundamental das escolhas que faço.

Esse percurso me situa no desenvolvimento da própria pesquisa, sobretudo quando avanço para o conceito de espaço relacional. Percebo que, ao analisar diferentes configurações espaciais no século XX, não posso esquecer que herdamos um vasto desenvolvimento tecnológico e arquitetônico. O edifício teatral, a cenotecnia, as maquinarias inventadas ao longo da história, nada disso desaparece. Ao contrário, constitui o solo sobre o qual operamos.

Muitas práticas do século XX, vistas como inovadoras, são também formas de revisitar escolhas antigas. O espaço cênico moderno dialoga com múltiplos momentos da história do teatro, resgatando tradições que remontam, por exemplo, ao espaço grego, berço do teatro ocidental. Foi ali que surgiram recursos mecânicos e soluções arquitetônicas que ainda ecoam em nossas práticas. Do teatro romano ao medieval, do elisabetano ao barroco, do naturalismo às experimentações contemporâneas, acumulamos camadas de invenções que continuam a operar, mesmo quando não as reconhecemos explicitamente.

O espaço cênico do século XX, portanto, não nasce do zero. Ele se constrói a partir dessas heranças, às vezes afirmando-as, às vezes tensionando-as, às vezes negando-as para, paradoxalmente, reafirmá-las sob outra forma.

Compreendo o espaço cênico como o lugar onde a cena acontece. Mas essa definição só ganha espessura quando considerada à luz da poética de cada espetáculo e da relação estabelecida com os/as espectadores/as. Sob certo aspecto, posso abordá-lo como espaço físico e arquitetural: estruturas, planos, profundidades, distâncias percorridas por atuentes. Aqui falamos do edifício teatral, da sua topografia, das possibilidades de aproximação ou distanciamento que ele oferece.

Mas, numa abordagem fenomenológica, o que realmente me interessa são as distâncias vividas, as profundidades percebidas, os ângulos que organizam o olhar do/a espectador/a. A profundidade não é apenas medida; é experiência. Como lembra Gullar ao comentar as construções tridimensionais de Kazimir Malevich, Vladimir Tatlin e Alexander Rodchenko, a busca por uma tridimensionalidade não representativa afirma a autonomia do espaço (GULLAR, 2009). Essa reflexão atravessa também o

teatro: o espaço pode deixar de ser mera ilustração e tornar-se presença.

Num teatro convencional de topografia à italiana, com a clássica divisão frontal entre palco e plateia, posso compreender o espaço cênico de duas maneiras. Se a ação se limita à caixa cênica, o espaço parece circunscrito ao interior dessa moldura. Mas, se o espetáculo ocupa também o auditório, poltronas, escadas, corredores, balcões, o espaço cênico se expande. A relação extrapola o proscênio e envolve os/as espectadores/as em sua própria área de conforto.

Já nos espaços alternativos, galpões, salas pretas, edifícios não convencionais, o espaço cênico tende a coincidir com o todo arquitetônico. Cena e espectadores/as misturam-se. A plateia pode ser organizada em arquibancadas móveis, corredores, disposições circulares, ou simplesmente não ter lugar fixo. Às vezes, atuentes e espectadores/as compartilham o mesmo chão, sem fronteiras claramente definidas.

Essas configurações costumam intensificar a relação. Contudo, insisto: a disposição espacial não garante, por si só, a eficácia do encontro. Mesmo no espaço mais experimental, é a poética da encenação que ativará, ou não, a potência relacional. Um espaço radicalmente aberto pode resultar numa experiência estéril se não houver uma dramaturgia que convoque o/a espectador/a. E um palco frontal pode tornar-se profundamente relacional quando a encenação compreende espectadores/as como parte do acontecimento.

Além dos edifícios teatrais, a história nos mostra inúmeros espaços de representação: praças públicas, igrejas, galpões, hospitais desativados, presídios, ruas. Essas escolhas não são invenções exclusivas do século XX. Desde a Antiguidade, o teatro se reinventa ao ocupar novos lugares. Cada espaço carrega sua memória e impõe suas condições de relação.

Aproximar essas encenações sob o aspecto da relação, dialoga com a noção de retomada. Assim como as obras de arte no museu são vistas à luz de um horizonte histórico que nunca se fecha, as experiências espaciais do teatro também se iluminam mutuamente. Cada nova configuração relê as anteriores.

Não proponho recortes que limitem a observação, como se estivesse organizando uma vitrine estanque. Ao contrário, desejo estimular a expansão do conceito de espaço cênico por meio dessa abordagem relacional. Cada exemplo citado deve funcionar como abertura, não como conclusão.

Em cada uma das experiências do século XX abordadas aqui, o/a espectador/a se relaciona de modo distinto: mais próximo ou mais distante, mais imerso/a ou mais contemplativo/a. Ele/a exercita diferentes regimes de olhar, diferentes modos de presença. Contudo, em todos os casos, há algo que permanece: o/a espectadora é

fundante do evento teatral.

O espaço pode mudar de forma, de escala, de tecnologia. Pode deslocar-se da frontalidade à imersão total. Mas enquanto houver teatro, haverá alguém habitando esse espaço. E é no ato de habitar, na relação viva entre corpos, que o espaço cênico se realiza.

**NIVEIS DE RELAÇÃO E
DIFERENTES CAMADAS
DE IMERSÃO
EXPERIMENTADAS
NO SÉCULO XX**



A caixa cênica como ponto de partida para a reflexão relacional

Quando penso nas diferentes maneiras de nos relacionarmos com o evento teatral, parto sempre do corpo. É ele a unidade de medida. É o corpo que sente a distância, que percebe a profundidade, que negocia o silêncio, que aceita ou recusa a convocação da cena. Por isso, elegi a caixa cênica do teatro à italiana como ponto de partida para as reflexões fenomenológicas sobre o espaço cênico.

Mesmo diante de tantas outras possibilidades espaciais, sempre retornamos a ela. A caixa cênica é como um organismo persistente na história do teatro. Surgida no Renascimento, estruturada como edifício fechado de topografia frontal, palco diante da plateia, ela se desenvolveu ao longo dos séculos, sofisticando seus recursos no período barroco e tornando-se terreno fértil para as recriações naturalistas do final do século XIX e início do XX. Ali, o teatro empenhava-se em reproduzir a realidade cotidiana com detalhamento quase obsessivo.

A caixa cênica, tal como a conhecemos, com movimentações verticais e horizontais de cenários, urdimento, bastidores, porão técnico, elevadores, só foi plenamente integrada ao teatro à italiana no século XVIII. Em 1778, o Teatro **Alla Scala**, em Milão, projetado por Giuseppe Piermarini, consolidou esse modelo técnico. Curiosamente, muitos termos utilizados na maquinaria foram emprestados da tecnologia naval: manobras, roldanas, contrapesos. A cena como embarcação. O palco como convés. A ficção como travessia.

Esse formato arquitetônico prevê a construção de uma infinidade de acontecimentos ficcionais. O urdimento sustenta céus, tempestades, voos. O porão abriga elevações súbitas, desaparecimentos, abismos. O fosso da orquestra, as quarteladas móveis, os sistemas hidráulicos, tudo opera para expandir a ilusão.

É nesse terreno que floresce o naturalismo cênico, marco incontornável da história do teatro. Nesse contexto surge a figura que a tradição consagrou como o primeiro encenador moderno: André Antoine. Sua importância não reside apenas na prática, mas na assinatura. Como observa Roubine, é com Antoine que a encenação passa a ter autoria reconhecida, como a assinatura de um pintor em sua tela (ROUBINE, 1998). Ele não apenas montava espetáculos; sistematizava concepções, teorizava a arte da encenação.

A partir daí, o encenador deixa de ser apenas aquele que organiza marcações e resolve questões técnicas. Ele assume uma visão global do espetáculo: atores, espaço, luz, som, relação com os/as espectadores/as.

Essa emergência da encenação como campo autoral atravessará todas as proposições espaciais do século XX. As escolhas espaciais passam a ser também escolhas de pensamento.

Antoine, em sua fase mais radical, fazia do palco uma reprodução minuciosa da vida. Conforme relata Berthold, ele apresentava aposentos com portas praticáveis, tetos sustentados por vigas reais, troncos de árvores naturais, reboco verdadeiro descascando das paredes (BERTHOLD, 2006). O gesto mais célebre, pendurar postas de carne crua em ganchos de açougueiro, não foi um delírio estético, mas um impulso diante da ausência de cenografia adequada. Ainda assim, o gesto sintetiza sua busca: trazer a materialidade do mundo para dentro da cena.

Ao integrar objetos reais, com marcas do tempo e do uso, Antoine produzia o que chamamos de uma teatralidade do real. Não era apenas uma reprodução visual; era a tentativa de inscrever no palco a densidade do vivido.

Mas seu interesse não se limitava à cenografia. Ele explorava o espaço como campo expressivo do/a atuante. Sua prática abarcava aquilo que hoje distribuiríamos entre diretor, cenógrafo, iluminador, preparador de elenco. Nesse sentido, sua abordagem se aproxima da noção de percepção como visão global de uma estrutura, onde os elementos não se somam mecanicamente, mas constituem um mesmo entrelaçamento.

O naturalismo também instituiu a convenção da quarta parede. Antoine cunhou o termo para designar a parede imaginária que separa palco e plateia. Atuentes deveriam agir como se a plateia não estivesse ali. Muitas vezes falava de costas, ignorando frontalmente o/a espectador/a (BERTHOLD, 2006). O cenário deveria ser construído com quatro paredes reais; a quarta seria removida apenas para que o/a espectador/a pudesse espiar (VASCONCELLOS, 1987).

Mesmo quando ignorado/a, o/a espectador/a nunca deixa de estar presente. A simples observação já é uma forma de relação. Observar é formular, é projetar, é perceber. Em termos fenomenológicos, observar é vivenciar. Mesmo na topografia frontal, mesmo no silêncio disciplinado do teatro italiano, há uma intensa atividade interna. Cada espectador/a reorganiza o espetáculo a partir de seu estado de espírito, de sua memória, de seu horizonte.

O naturalismo buscava representar o real com todos os recursos disponíveis. Contudo, ao tentar fixar o real, acabou por limitar certas possibilidades expressivas. A crença na passividade do/a espectador/a, tão difundida na primeira metade do século XX, está profundamente ligada à soberania do palco italiano. A frontalidade, o conforto, a estabilidade acústica e visual, tudo parecia reforçar a ideia de um público que recebe informações já processadas.

Como afirma Roubine, o teatro à italiana oferece as melhores condições de visibilidade, acústica e transformação cênica, permitindo desde a ilusão naturalista até a magia feérica (ROUBINE, 1998). Comparadas a ele, outras fórmulas pareciam precárias ou experimentais demais.

Mas será que o/a espectador/a foi realmente passivo/a?

Do ponto de vista fenomenológico, olhar já é modificar. Contemplar uma paisagem altera a paisagem em nós. Assistir a uma peça também a transforma. O mundo não é senão aquilo que percebo. Portanto, reforçar o mito do/a espectador/a passivo/a é ignorar a própria natureza da experiência.

Mesmo quando o espetáculo pressupõe silêncio e imobilidade, essa condição já foi construída relacionalmente. Antes mesmo da estreia, a encenação já imaginou um tipo de espectadores/as. Se a obra é fechada em si, ela pressupõe um/a espectador/a silencioso/a. Esse/a espectador/a, ainda que anônimo/a, é co-criador/a da poética apresentada. A relação foi forjada na própria concepção do espaço.

A literatura teatral muitas vezes falhou ao não perceber que o espaço cênico sempre foi relacional. O invisível, essa atmosfera que liga palco e plateia, é o verdadeiro campo de forças do teatro. É ali que algo acontece.

Interessa-me, portanto, fazer da fenomenologia um instrumento operatório para repensar a teoria do teatro. Tornar visível o invisível. Reconhecer que ver uma peça é sempre encontrar mais do que aquilo que o/a encenador/a colocou em cena.

O espaço cênico nunca é neutro. Ele já prevê um tipo de encontro. E o/a espectador/a, sentado/a, em pé, silencioso/a ou atravessando a cena, nunca é passivo/a. Ele/a é corpo em relação. E enquanto houver relação, haverá teatro.

Outras experiências dentro e fora da caixa cênica

No Brasil, uma nova e mais elaborada maneira de construir cenários começava a se afirmar no início do século XX. A cenografia passava a exigir habilidades arquitetônicas mais complexas, e os grandes dispositivos espaciais impactavam diretamente a recepção do/a espectador/a. Sempre me interessei por isso: a escala modifica o corpo que vê. Um cenário monumental reorganiza a respiração da plateia.

Nesse horizonte de transformação, é impossível não reconhecer o avanço decisivo de Adolphe Appia. Ele desloca o centro da cenografia do painel pintado para o espaço tridimensional. A luz deixa de ser mera iluminação e passa a ser matéria construtiva. Como observa Berthold, Appia atribui à luz a tarefa de lançar sombras, criar profundidade, produzir distância, modelar volumes (BERTHOLD, 2006). Blocos, cubos, rampas, planos inclinados, suas formas arquitetônicas transformam o palco em “cena interior”, organizada em três dimensões, articulada por pontos de luz.

Compartilho dos admiradores que veem em Appia o primeiro grande arquiteto cênico do século XX. Ele rompe com o ilusionismo bidimensional e inaugura uma cenografia que não representa o espaço: constrói-o. A cena deixa de ser pintura e passa a ser arquitetura habitável.

Compartilhando muitas dessas inquietações, o inglês Edward Gordon Craig também compreende que a iluminação elétrica abre uma revolução possível. Roubine observa que a eletricidade introduz uma dialética entre material e imaterial, estabilidade e mobilidade, opacidade e irisação (ROUBINE, 1998). Pela primeira vez, a técnica permite imaginar uma encenação liberta das amarras tradicionais.

Craig propõe cenografias compostas por praticáveis, escadas e rampas que poderiam funcionar como continuação do espaço da audiência. Ele suaviza as fronteiras entre auditório e palco, mas não abandona a frontalidade. Ao contrário: faz dela um princípio estético. A imobilidade do/a espectador/a torna-se condição para a contemplação da grandiosidade arquitetônica. Para Craig, a encenação é obra total, quase liturgia da beleza, um jogo de formas, volumes, luz e sombra.

Sua invenção dos “Screens”, biombos móveis que permitiam a fluidez espacial, foi considerada por ele tão revolucionária que o levou a anunciar a criação de um “quinto palco”, depois do anfiteatro grego, do espaço medieval, dos tabladros da *Commedia Dell’arte* e do palco italiano (ROUBINE, 1998). A mobilidade dos planos tornava o palco cinético, transformável, instável.

Quando Konstantin Stanislavski monta **Hamlet**, em 1911, com cenografia de Craig, esses Screens reorganizam o espaço diante do público.

Não há cortinas fechando atos; o espaço se reconfigura diante dos olhos da plateia. Craig não se via apenas como simbolista da luz, mas como arquiteto da cena (BERTHOLD, 2006). Ele mascarava a caixa cênica tradicional com novas arquiteturas, oferecendo ao público um espaço transformado, ainda que reconhecível.

Percebo que, nesse momento, muitos encenadores tentam tensionar a estrutura estática do teatro italiano. A cenografia torna-se instrumento privilegiado dessa aproximação entre palco e plateia.

Em 1913, Jacques Copeau, sem abandonar a frontalidade, cria estratégias para aproximar palco e auditório: instala uma escada que conecta os dois planos e modula a luz também na direção da plateia, tentando dissolver a separação imposta pela ribalta (ROUBINE, 1998). A plateia passa a ser considerada parte do espaço cênico, ainda que permaneça sentada, observando.

No Brasil, essas inquietações também ecoam. As montagens das primeiras décadas do século XX investiam nos cenários de gabinete, interiores minuciosamente construídos, mas a década de 1920 traz inovações com o **Teatro de Revista**, influenciado pela França e por Portugal. Em 1929, por exemplo, a introdução da passarela baixa em **Guerra do mosquito**, de Marques Porto e Luiz Peixoto, aproximava a estrela Margarida Max de seu público (FARIA, 2012). A cena avançava sobre a plateia, instaurando uma comunicação mais direta.

O **Teatro de Revista**, com sua estrutura musical, fragmentada e humorada, já nascia relacional. Ele extrapolava a boca de cena, dialogava frontalmente com o/a espectador/a, permitia reconhecimento imediato. Ali, o público não era apenas testemunha: era cúmplice.

Em 1935, na Alemanha, Bertolt Brecht radicaliza outra via. Ele rejeita o ilusionismo e denuncia a relação alucinatória do palco fechado. Esvazia o cenário do supérfluo, transforma o palco em área de jogo, expõe a teatralidade. Cartazes substituem objetos. O efeito de distanciamento, descrito por Pavis como gesto político de desalienação (PAVIS, 2005), convoca o/a espectador/a a pensar criticamente.

Brecht resgata o “aparte” elisabetano e rompe com a quarta parede. A comunicação direta com a plateia suspende a ficção e recoloca o espetáculo no tempo presente.

Mais adiante, já na cena pós-dramática, alguns criadores retornam à frontalidade, mas sob outro prisma, quase cinematográfico. A diretora de arte Daniela Thomas afirma ver a boca de cena como enquadramento, como plano filmado. Em 1986, a companhia **Ópera Seca**, dirigida por Gerald Thomas, encena **Eletra com Creta** com cenografia que divide o palco em corredores laterais formados por telas transparentes.

A cena também passa a ocupar o auditório, acontecendo no meio dos/as espectadores/as. Mas aqui me faço uma pergunta que atravessa minha prática artística: basta deslocar a cena para o meio do público para transformar a relação? Estar fisicamente próximo garante intimidade? A história mostra que não. Há espetáculos encenados entre as cadeiras da plateia que mantêm intacta a quarta parede invisível. O/a espectador/a pode sentir o calor do/a atuante, mas permanecer ausente da trama. A proximidade física não assegura compartilhamento. A intensidade do aqui e agora não nasce apenas da geografia.

O que realmente muda quando saímos da caixa cênica e ocupamos o auditório? O/a espectador/a, mesmo sentado/a, pode perceber de outra maneira? Como compreender isso fenomenologicamente?

Corpo e espaço não são entidades separadas; constituem uma reciprocidade. Não há espaço sem corpo que o perceba. Não há espetáculo sem espectador/a que o viva. Assim, espectador/a e espetáculo não se opõem: pertencem ao mesmo tecido. O teatro, ao longo da história, nem sempre reconheceu essa unidade. Em certos momentos foi ousado; em outros, acomodou-se. Mas a fenomenologia nos desperta para infinitas possibilidades criativas.

Se o corpo é condição do espaço, então toda cenografia é, antes de tudo, uma proposição de experiência corporal. Não desenho apenas volumes; desenho modos de estar. Não organizo apenas planos; organizo relações.

Talvez o verdadeiro deslocamento não seja sair da caixa cênica, mas deslocar a consciência da relação. Tornar visível o que sempre esteve ali: o espaço como acontecimento vivido entre corpos.

Espaços íntimos de relação criados através da aproximação da plateia

No início do século XX, o teatro abre-se para novas descobertas. A intimidade espacial com o/a espectador/a torna-se uma busca estética consciente. Já não bastava representar o espaço corporal; era preciso vivê-lo. O movimento deixou de ser apenas pensado, ele precisou ser experimentado. O espaço não era cenário: era acontecimento.

Em 1906, em São Petersburgo, Vsevolod Meyerhold monta **Espectros**, de Henrik Ibsen, texto apresentado originalmente em 1889 na *Freie Bühne*, em Paris. Nessa montagem, Meyerhold introduz traços antinaturalistas, começando pela supressão das cortinas na boca de cena do palco italiano (BERTHOLD, 2006). O gesto é simples, mas simbólico: desvela a maquinaria, expõe o dispositivo, enfraquece a ilusão.

Percebo que, nesse momento histórico, todas as proposições instauradas no espaço de representação eram assimiladas com curiosidade pelo público. O/A espectador/a do início do século XX vivia um tempo de deslocamentos. O palco já não era um lugar fixo de contemplação; tornava-se campo de experimentação.

Ainda em 1906, Max Reinhardt cria um espaço intimista que ficaria conhecido como *Kammerspiele*. O próprio nome, “pequena câmara de jogos”, indica a intenção de estreitar a relação entre palco e plateia. Ali, a proximidade física alterava o regime de percepção. O auditório, revestido em tons escuros, com cadeiras confortáveis, lembrava uma sala de estar. A cena aproximava-se do cotidiano sensível do/a espectador/a. Para a inauguração da sala, Reinhardt leva novamente **Espectros**, com cenários do pintor norueguês Edvard Munch (BERTHOLD, 2006). O espaço íntimo não era apenas uma solução arquitetônica; era uma proposição poética. Essa experiência influenciaria diretamente o **Teatro Íntimo** de August Strindberg, em Estocolmo. O espaço reduzido tornava-se laboratório de intensidades.

Vejo nessas iniciativas uma tentativa clara de transformar o corpo do/a espectador(a) em presença mais sensível. A intimidade espacial não significa apenas proximidade física, mas alteração do modo de estar.

No Brasil, décadas depois, encontramos outro gesto decisivo: o **Teatro de Arena**. Em 1958, monta **Eles Não Usam Black-Tie**, de Gianfrancesco Guarnieri, com direção de José Renato. A encenação desloca o foco para o centro da arena quadrada, com espectadores/as dispostos/as nos quatro lados. A simplicidade da montagem, despojada de recursos cenográficos impactantes, era compensada pela intensidade da

proximidade. A topografia da arena impunha outra ética do olhar. Os/As atuantes não tinham para onde fugir: estavam cercados/as, não se escondiam na penumbra frontal: estavam implicados/as no acontecimento. Magaldi observa que José Renato alcança ali uma maturidade marcada pelo despojamento, libertando-se da tentação de efeitos e invenções ostensivas (MAGALDI, 1984). Na arena, o pitoresco seria falso. A cor local não poderia ser simulada com facilidade. O espaço exigia verdade.

Essa proximidade, com corpos que compartilham o mesmo ar, a mesma temperatura, confere ao teatro um caráter íntimo que reaparece em diferentes momentos do século XX. O modelo da arena, assim como o da sala íntima, resgata algo antigo e, ao mesmo tempo, reinventa. Não se trata de ruptura absoluta, mas de retomada transformada.

Percebo que o teatro avança quase sempre assim: retorna para ir adiante. Recupera topografias passadas, o círculo, a proximidade, a ausência de hierarquia frontal, e as reinscreve em novas circunstâncias históricas. Cada novo formato carrega traços do anterior, mas acrescenta camadas de consciência.

Do ponto de vista fenomenológico, essa transformação espacial altera o campo de percepção. O corpo do/a espectador/a, colocado a poucos metros, às vezes centímetros do/a atuante, experimenta outra qualidade de presença. Mas é importante reconhecer: proximidade não garante relação. Ela cria condições.

A intimidade espacial é, portanto, uma estratégia e não um fim. O que me interessa, como cenógrafo, é compreender como cada disposição espacial convoca um tipo de corpo, um tipo de olhar, um tipo de escuta.

O século XX nos mostrou que não há forma definitiva. A arena, a sala íntima, o palco italiano reinventado, todos são modos de relação. E talvez a grande lição desse percurso seja esta: o teatro nunca abandona completamente o que já foi. Ele reativa, desloca, transforma. A cada retomada, experimenta um novo jeito de se aproximar do/a espectador/a, não apenas no espaço, mas na experiência.

O distanciamento da plateia com a utilização de grandes espaços

O ponto de vista nunca é neutro, aprendi isso desenhando espaços e observando corpos. A posição do/a espectador/a diante da cena, frontal, lateral, elevado/a, imerso/a, errante, produz ganhos e perdas na qualidade da relação com o teatro que se pretende fazer. Cada perspectiva organiza um modo de perceber. Cada distância molda um tipo de envolvimento. Ao escolher um dispositivo espacial, eu estou escolhendo também um modo de olhar.

O teatro, ao longo da história, não permaneceu confinado ao edifício. Na Idade Média, ocupou as ruas; na Grécia antiga, estruturou-se ao ar livre, diante da paisagem e da comunidade reunida. O século XX retoma essas práticas e as reinscreve sob novas urgências. Quando o teatro sai do prédio, não muda apenas a arquitetura, muda o pacto. O/A espectador/a deixa de ser aquele/a que se senta para ver; passa a ser aquele/a que atravessa, que se desloca, que se arrisca.

Max Reinhardt é uma referência incontornável quando penso essa ampliação de escala. Se na *Kammerspiele* ele investe na intimidade, em outros momentos escolhe a grandiosidade. Ao alugar o *Zirkus Schumann* para encenar **Édipo Rei**, de Sófocles, ele cria uma cenografia marcada por uma escadaria monumental, ocupada por uma multidão de figurantes que se movem como massa viva. O/A espectador/a, diante dessa arquitetura humana, é lançado/a a um olhar distanciado, quase épico. A experiência se dá pela vastidão.

Em Londres, ao montar **O Milagre**, de Karl Vollmöller, Reinhardt reconstrói a espacialidade de uma catedral gótica: vitrais, arcos ogivais, colunas que conduzem o olhar para o alto. O público é conduzido na penumbra, atravessando um trajeto que reativa uma atmosfera medieval mística. Aqui, a imersão não nasce da proximidade com o/a atuante, mas da totalidade do ambiente. O espaço envolve antes mesmo que a ação comece.

Contudo, percebo um paradoxo: se o percurso espacial pode intensificar os sentidos e criar novas relações, a grandiloquência também pode dispersar. A escala monumental pode distrair, fragmentar a atenção, enfraquecer a concentração. A eficácia da relação não depende do tamanho do espaço, mas da precisão com que ele convoca o olhar e o corpo.

Em 1969, Luca Ronconi radicaliza essa ruptura com o teatro à italiana ao encenar **Orlando Furioso**. O espetáculo se organiza em carros móveis que atravessam o espaço entre os/as espectadores/as.

Como no teatro medieval, as cenas acontecem simultaneamente em diferentes pontos. Não há mais um lugar fixo. O público precisa escolher para onde olhar, para onde se mover. Roubine descreve essa experiência como desorientação e desconforto (ROUBINE, 1998). O espetáculo nunca está onde se espera. Surge ao longe, acima das cabeças, ao nível do chão, em vários pontos ao mesmo tempo. Os carrinhos passam raspando. O som invade. Os/As atuentes intervêm fisicamente e orientam deslocamentos. O/A espectador/a é acossado/a. O espaço deixa de oferecer zonas especializadas e passa a exigir decisão constante.

Dois anos depois, em 1971, Ariane Mnouchkine cria **1789** para grandes plateias, avançando nesse mesmo sentido. Em um galpão no subúrbio parisiense, cinco áreas de representação são conectadas por passarelas. Aтуantes e espectadores/as compartilham o mesmo espaço. O público acompanha o espetáculo em pé, deslocando-se ao longo da duração da peça (ROUBINE, 1998). A cena se distribui. A atenção também.

Em tais propostas, cada espectador/a constrói sua própria trajetória. Escolhe um ponto de vista, aproxima-se ou se afasta, permanece no centro ou busca as bordas. Uma escolha que determina a experiência. Duas pessoas podem assistir ao mesmo espetáculo e sair com memórias radicalmente distintas. A diferença não está apenas na interpretação subjetiva, mas na vivência corporal do acontecimento.

Quando penso sobre essas encenações, recorro à fenomenologia. Maurice Merleau-Ponty lembra que é pelo corpo que habitamos o mundo (MERLEAU-PONTY, 2006). O espaço não é um cenário externo e neutro; é campo vivido. Ao se mover, ao escolher seu ponto de vista, o/a espectador/a não apenas observa, ele/a participa da construção do evento.

Tais experiências me lembram que a relação teatral pode oscilar entre intimidade e monumentalidade, entre proximidade e distanciamento, entre orientação e desorientação. Nenhuma dessas escolhas garante intensidade por si só. O que está em jogo é o modo como o espaço convoca o corpo e sustenta essa convocação. Talvez o grande aprendizado do século XX seja este: não existe um ponto de vista ideal. Existe a consciência de que cada ponto de vista é uma proposição estética e política. Quando desenho o espaço, estou desenhando possibilidades de escolha. Estou desenhando modos de estar.

E quando o/a espectador/a escolhe seu lugar, seu trajeto, seu foco, ele/a deixa de ser apenas destinatário. Ele/a se torna coautor/a da experiência. E é nesse gesto silencioso de escolha que o teatro, mais uma vez, se reinventa.

Fronteiras misturadas com o/a espectador/a no centro da ação cênica

Eu compreendo o corpo e o mundo como um sistema dinâmico, indissociável. O mundo só se faz mundo porque há alguém que o percebe e está implicado nele; e o corpo só se faz corpo porque experimenta estar no mundo. Não existe exterioridade absoluta. Quando o/a espectador/a está inserido/a no espetáculo, ele/a experimenta uma espacialidade que se constitui entre ele/a e as coisas, uma espacialidade relacional, viva. Como afirma Figueiredo, ao habitar o espaço, o corpo impõe a condição de uma realidade para si; o espaço deixa de ser algo exterior porque é vivido, e aquilo que é percebido ganha um novo sentido a partir da situação em que se revela (FIGUEIREDO, 2015).

Essa ideia me instiga como cenógrafo. Uma estratégia potente para tornar a relação mais intensa é permitir que o/a espectador/a esteja de corpo inteiro na encenação. Estar de corpo inteiro é submeter-se à imersão do próprio corpo num espaço ficcional, criado pelos recursos técnicos e poéticos da teatralidade. Esses recursos variam conforme cada projeto: podem ser arquiteturas transitáveis, paisagens sonoras que desorientam ou acolhem, atmosferas luminosas que comprimem ou expandem o espaço, cenários verbais que acionam a memória, dispositivos sensoriais que despertam lembranças adormecidas. O espaço, então, deixa de ser suporte e torna-se experiência.

Quando o corpo do/a espectador/a é inserido no espaço cênico, a relação tende a tornar-se mais visceral, desde que haja provocações espaciais consistentes. Não basta colocá-lo “dentro”; é preciso convocá-lo. E essa convocação depende também dele. A intensidade da experiência está ligada ao grau de entrega que cada espectador/a se permite. O espaço propõe; o corpo responde.

O teatro do século XX compreendeu que a espacialidade não é apenas um dado arquitetônico, mas um elemento constitutivo da própria teatralidade, aquilo que distingue o teatro de linguagens como o cinema, por exemplo. Ao extrapolar a tradição da caixa italiana, muitos/as criadores/as retomaram modelos do passado para reinventá-los. Mesmo a ruptura precisa de um chão histórico.

Em 1917, Guillaume Apollinaire escreve **As Tetas de Tirésias** e, no prólogo, lamenta não dispor de um teatro circular com dois palcos, um central e outro em anel ao redor dos/as espectadores/as, que permitiria maior desenvolvimento da arte moderna (ROUBINE, 1998).

Sua imaginação espacial era avançada para uma época ainda dominada pela soberania do palco italiano. Muitas vezes, a proposição artística surge antes que a sociedade esteja pronta para assimilá-la. Retomar o passado, então, torna-se estratégia para avançar.

Volto à questão do corpo do/a espectador/a. Ele não é um objeto qualquer no espaço cênico. Ele é sujeito sensível, situado, que percebe e é percebido. Para outro/a espectador/a, ele pode tornar-se objeto de visão; mas, diferentemente dos objetos físicos, ele compreende sua própria existência e sua capacidade de perceber. Tal ambiguidade me interessa.

Em 1920, Max Reinhardt posiciona atuentes entre a plateia durante uma cena de **Danton**, em que uma assembleia revolucionária é encenada num cenário de tribunal com longa rampa que avança até as primeiras fileiras (BERTHOLD, 2006). Os/As atuentes gritam, interferem, confundem-se com os/as espectadores/as, que, por sua vez, deixam de ser apenas observadores/as e passam a ocupar, ainda que provisoriamente, o mesmo território da representação.

As investidas mais radicais nessa direção talvez tenham sido as de Antonin Artaud com o **Teatro da Crueldade**. Desde 1924, ele aspirava abolir o caráter fixo da relação entre espectador/a e espetáculo (ROUBINE, 1998). Inspirado, entre outras referências, pelo teatro balinês, Artaud buscava uma encenação visceral, ritualística, que atingisse o/a espectador/a para além do pensamento discursivo. O **Teatro da Crueldade**, expressão forjada por ele em 1938, propunha submeter o/a espectador/a a um choque emotivo capaz de libertá-lo/a do domínio da lógica racional, conduzindo-o/a a uma experiência estética e ética imediata (PAVIS, 2005).

Em sua concepção ideal, o espaço seria circular, com o público no centro da ação, disposto em cadeiras giratórias. O espetáculo o envolveria por todos os lados. Embora Artaud não tenha conseguido realizar plenamente esse projeto em vida, sua formulação deslocou definitivamente a discussão: qual deve ser a topografia do teatro para que o acontecimento seja sensorial, visceral, total?

Na segunda metade do século XX, essa pergunta torna-se central. Qual é, afinal, a relação do/a espectador/a com o espetáculo? Surge a afirmação de que é possível engajá-lo/a no grande jogo da imaginação. A sugestão substitui a afirmação; a alusão ocupa o lugar da descrição; a elipse toma o espaço da redundância (ROUBINE, 1998). Engajar o/a espectador/a passa a ser horizonte permanente das pesquisas modernas: as de Artaud, mas também as do **Living Theatre**, de Julian Beck e Judith Malina; do **Teatro Laboratório** de Jerzy Grotowski; de Luca Ronconi; de Ariane Mnouchkine, cada qual a seu modo.

Há também uma dimensão política nessa transformação. O teatro à italiana espelha uma hierarquia social: camarotes, plateia, galerias. Democratizar o teatro implica questionar essa organização espacial e simbólica. Alterar o espaço é também redistribuir posições de poder.

As tentativas de aproximação são cíclicas, reaparecem sob novas formas. Em 1960, Grotowski formula o conceito de **Teatro Pobre**, defendendo uma extrema economia de recursos cênicos e aprofundando a relação atuante/espectador/a (PAVIS, 2005). Em seus primeiros espetáculos ainda há frontalidade, mas em **Os Antepassados** (1961) a integração torna-se radical: espectadores/as espalhados/as pelo espaço cênico, imersos na ação. Em **Kordian**, o cenário de hospício é dividido por camas metálicas compartilhadas por atuentes e espectadores/as. Em **Fausto**, o público senta-se nas mesas que compõem o cenário, lado a lado com os/as atuentes.

Nesses casos, a intimidade física reforça a integração não apenas ao espaço, mas ao universo do espetáculo. Como observa Roubine (1998), essa integração talvez nunca tenha sido tão completa na história do teatro.

Ao libertar a cena de aparatos tecnológicos e reduzir o espaço ao essencial, Grotowski radicaliza uma intuição já presente em Artaud e até em Brecht: a força do teatro não reside na maquinaria, mas na intensidade da relação. Quando o/a espectador/a coabita o espaço da ação, a experiência se transforma. Não há mais a distância confortável do palco italiano. Há partilha de ar, de suor, de silêncio.

Como cenógrafo, questiono: como desenhar espaços que não apenas enquadrem a ação, mas que convoquem o corpo do/a espectador/a? Como criar situações em que ele não apenas veja, mas habite?

Quando o/a espectador/a está fisicamente imerso/a, algo se desloca. A relação deixa de ser mediada apenas pelo olhar e passa a ser atravessada pelo corpo inteiro. E talvez seja nesse atravessamento, sensorial, espacial, ético, que o teatro reencontre, sempre de novo, sua potência mais radical.

A ocupação de outras espacialidades não convencionais

O teatro do século XX não apenas questiona o palco italiano, ele o desloca, o desmonta, o reconfigura. Readequa edifícios, ocupa galpões, invade ruas, escava porões, transforma teatros por dentro. A cena deixa de ser um lugar fixo e passa a ser uma hipótese espacial.

Em 1971, Luca Ronconi dá continuidade à sua investigação radical sobre o espaço ao encenar **XX**, composição de vinte e quatro pequenas peças isoladas por finas paredes divisórias. Cada atuante enfrenta vinte e quatro espectadores/as selecionados/as. Um para vinte e quatro. Uma célula dramática quase claustrofóbica. Os/As atuantes transitam entre os compartimentos, mas o formato inicial se mantém. Aos poucos, as paredes começam a cair. O espaço se dilata. O número de atuantes e espectadores/as em cada núcleo aumenta progressivamente. O espetáculo, então, se desdobra como organismo vivo.

O que me fascina nessa proposta é que cada espectador/a constrói uma dramaturgia própria. A sequência de cenas vistas, o posicionamento em cada momento, os fragmentos captados de outros compartimentos, tudo ressignifica a obra. O mal-estar, novamente, está presente: ruídos invadem de um lado a outro, ecos atravessam as paredes, algo acontece além do meu alcance. Como observa ROUBINE (1998), a proximidade intensifica o estranhamento. O/A espectador/a já não retoma plenamente sua identidade de observador/a, mas tampouco se sente parte de um jogo coletivo. Sente-se por vezes deslocado/a, como se estivesse espionando pelo buraco da fechadura um psicodrama que sua presença ameaça perturbar. Essa ambiguidade me interessa: proximidade não significa conforto.

No Brasil, experiências igualmente contundentes emergem nesse período. Em 1971, no Teatro Ipanema, Ivan de Albuquerque encena **Hoje é Dia de Rock**, de José Vicente. O espaço, concebido por Luis Carlos Ripper, assume a forma de uma passarela com plateias em ambos os lados. Os/As atuantes recebem o público com pão e flores. O gesto simples dissolve fronteiras e estabelece uma proximidade afetiva antes mesmo do início da ação (FARIA, 2013). O espaço já é relação.

Em 1972, Celso Nunes dirige **A Viagem**, com cenografia de Hélio Eichbauer, propondo um percurso pelo próprio edifício teatral. O público é recebido na entrada e conduzido ao porão, onde acontecem as primeiras cenas. Depois, desloca-se ao palco principal, onde passarelas contornam os/as espectadores/as e praticáveis de acrílico pairam sobre suas cabeças (SERRONI, 2013). O teatro deixa de ser recipiente neutro e torna-se trajeto. A dramaturgia passa a ser também arquitetônica.

A segunda metade do século XX oferece uma verdadeira aventura espacial. Como sintetiza Roubine (1998), com Grotowski, Ronconi, Mnouchkine e tantos outros, o teatro liberta-se de suas amarras. O espaço torna-se estrutura flexível, transformável de uma montagem a outra. O teatro pode acontecer em qualquer lugar, de preferência evitando aqueles edifícios que tradicionalmente chamamos de “teatros”.

Em 1974, o grupo de Niterói, sob direção de Amir Haddad, apresenta **SOMMA ou Os Melhores Anos de Nossas Vidas**, no Rio de Janeiro. A encenação rompe a relação palco/plateia, mistura espectadores/as e atuantes entre palco e camarins. As cenas podem ou não acontecer, dependendo da fluidez de cada noite. O espetáculo é tão perturbador que acaba censurado após quinze apresentações. Nele, o risco não era apenas estético, era político. A instabilidade espacial produz instabilidade institucional.

Em 1968, o **Teatro Oficina**, dirigido por José Celso Martinez Corrêa, monta **Galileu Galilei**, de Bertolt Brecht. Segundo Faria (2013), o grupo investe numa via de conhecimento fundada na experiência concreta, não apenas intelectual. A ação torna-se pessoal, palpável. O Oficina caminha em direção ao happening, tensionando a forma dramática tradicional. O próprio edifício do Oficina torna-se laboratório permanente. Reformado diversas vezes, passa do modelo italiano à arena de dupla face, depois ao formato “terreiro”, espaço aberto, piso de terra batida, sem plateia fixa, até chegar à configuração atual, com estrutura longitudinal que remete a uma rua ou sambódromo. O projeto arquitetônico de Lina Bo Bardi, em parceria com José Celso, radicaliza a ideia de arquitetura teatral como experiência multimídia (SERRONI, 2013). O edifício não é cenário; é dispositivo.

Ainda em São Paulo, no **Teatro Ruth Escobar**, em 1969, Victor Garcia monta **O Balcão**, de Jean Genet, numa das experiências cenográficas mais audaciosas do país. O cenógrafo Wladimir Pereira Cardoso transforma o teatro num buraco de cerca de vinte metros de profundidade. Uma estrutura metálica sustenta atuantes e espectadores/as. Uma passarela em espiral conecta piso e teto. Em determinado momento, a própria estrutura se move por meio de motores, abrindo-se e distanciando a cena do público, que é deslocado junto. Tecnologia, engenharia e arquitetura tornam-se dramaturgia. E, paradoxalmente, ao final da temporada, o teatro permanece intacto, como se nada tivesse acontecido, exceto na memória de quem esteve lá.

O que essas experiências revelam é que o espaço não é mero suporte da ação; ele é agente ativo da experiência. Proximidade e distância produzem efeitos distintos. A imersão pode gerar cumplicidade ou desconforto. O afastamento pode ampliar a visão ou esfriar a emoção. Cada configuração espacial desenha uma ética do olhar.

No fundo, toda experiência teatral é um acontecimento que se dá no encontro entre pessoas. A experiência é sempre exterior ao sujeito, ainda que resulte em interpretações íntimas. Experimentar é ser afetado por algo que não sou eu. E é nesse entre, entre corpos, entre distâncias, entre presenças, que o teatro acontece.

Quando penso a cenografia, penso justamente nesse entre. Não projeto apenas volumes ou percursos. Projeto possibilidades de encontro. Porque é no espaço compartilhado que espectadores/as e atuantes constroem, juntos, a intensidade do acontecimento.

○ teatro fora do teatro

A exploração de espaços não convencionais no teatro do século XX evidencia uma transformação significativa na relação entre cena e público, sem que isso implique necessariamente uma ruptura absoluta com a tradição. Ao contrário, como já observei, trata-se de uma retomada e reconfiguração de experiências passadas, nas quais o espaço não é apenas suporte da ação dramática, mas elemento constitutivo da própria experiência estética.

A ocupação de garagens, galpões, túneis, igrejas, hospitais ou presídios revela uma busca por espacialidades que tensionam a percepção e descentralizam o olhar. Em tais propostas, o/a espectador/a não apreende o espetáculo de modo totalizante e frontal, como no palco italiano; ao contrário, sua experiência é fragmentada, processual e corporal. O espaço arquitetônico, com suas divisões e especificidades materiais, condiciona o modo como a cena se revela: há sempre algo que escapa ao olhar imediato, algo que se descobre ao mover-se, ao atravessar corredores, ao adentrar novos ambientes. A percepção torna-se, assim, um acontecimento temporal e corporal.

A montagem de **Cemitério de Automóveis** (1968), dirigida por Victor Garcia a partir de textos de Fernando Arrabal, exemplifica essa reconfiguração espacial. Realizada em uma antiga garagem, com o público acomodado em cadeiras giratórias, a encenação propunha uma visualização parcial e móvel dos 360 graus da cena. A cenografia composta por carcaças de automóveis empilhadas e espalhadas criava um ambiente de forte impacto visual e simbólico. Segundo Sábado Magaldi (1984), tratava-se de um universo inédito, próximo de um ritual, em que a metáfora se construía diante dos olhos do público, instaurando uma experiência estética intensamente sensorial.

De modo semelhante, o *Théâtre du Soleil*, sob a direção de Ariane Mnouchkine, experimentou, na década de 1970, diferentes topografias cênicas fora da configuração tradicional. Em **L'Âge d'Or** (1976), quatro espaços distintos foram criados dentro de um galpão, aproximando espectadores/as e atuentes, expandindo a ambiência para além do foco visível, inclusive com iluminação proveniente do exterior. O espaço deixava de ser mero cenário e passava a constituir um campo sensorial contínuo, envolvendo o público.

No Brasil, experiências marcantes também evidenciam essa tendência. Aderbal Freire-Filho encenou **Morte de Danton** (1977) nas galerias do metrô em construção no Rio de Janeiro, enquanto Ricardo Karman dirigiu, em 1992, **Viagem ao Centro da Terra**, inspirada na obra de Júlio Verne, em um túnel abandonado do Rio Pinheiros, em São Paulo.

Essa montagem tornou-se emblemática nos anos 1990 ao propor uma aventura sensorial multimídia, integrando teatro, artes visuais, performance e vídeo, e ao ressignificar um espaço urbano degradado como território poético.

Também merece destaque o Teatro da Vertigem, dirigido por Antônio Araújo. Em sua **Trilogia Bíblica**, o grupo ocupou espaços reais carregados de memória institucional: uma igreja (**O Paraíso Perdido**, 1992), um hospital abandonado (**O Livro de Jó**, 1995) e um presídio desativado (**Apocalipse 1,11**, 2000). Nessas montagens, o espaço não apenas ambienta a ação, mas atua como protagonista. As materialidades, o cheiro de velas, a iluminação fria hospitalar, as grades da prisão, convocam memórias coletivas e intensificam a experiência sensorial do/a espectador/a. O corpo torna-se o eixo central da percepção: é pelo contato direto com o ambiente que o espetáculo se constitui como mundo vivido.

Essa perspectiva converge com a ideia fenomenológica de que habitamos o espaço e somos por ele habitados. O/A espectador/a, ao deslocar-se por esses ambientes, não observa à distância, mas participa de uma tessitura de relações entre corpos, vozes, luzes e arquiteturas. O espaço urbano, ao ser apropriado pela cena, ganha nova significação, ao mesmo tempo em que a dramaturgia passa a emergir das condições históricas, sociais e políticas inscritas nesses lugares.

Como observa Pamela Howard (2015), a reutilização de prisões, fábricas ou armazéns frequentemente carrega uma dimensão irônica: locais antes destinados à punição ou ao trabalho extenuante tornam-se espaços de fruição estética. O palco deixa de ser um ponto fixo e adapta-se às singularidades do ambiente, buscando estabelecer a melhor relação possível entre atuentes e espectadores/as.

Entretanto, esse tipo de teatro, intensamente sensorial e experimental, nem sempre dialogou com o público tradicionalmente habituado ao conforto do teatro à italiana. No contexto brasileiro, ao menos em grande parte, tais propostas foram acolhidas por espectadores/as mais especializados/as, artistas, estudantes e interessados/as nas linguagens contemporâneas, dispostos a experimentar modos menos confortáveis e mais imersivos de fruição. Ainda assim, essas experiências contribuíram decisivamente para ampliar a compreensão do espaço cênico como lugar de relação e de habitação, reafirmando que o teatro, ao ocupar o mundo, reinventa continuamente suas formas de presença.

AS RELAÇÕES TRANSDISCIPLINARES ENTRE TEATRO, ARTES VISUAIS E FILOSOFIA



Sempre me interessou observar como as artes visuais, sobretudo as proposições que atravessaram o século XX, nesse momento de transição vertiginosa entre a arte moderna e a arte contemporânea, deslocaram o lugar do/a espectador/a. Não se tratava mais apenas de olhar, mas de estar. De ser convocado/a. De entrar em fricção com a obra.

Vejo nesse período uma espécie de laboratório radical da experiência estética relacional. As obras passaram a investigar o encontro, esse território invisível e delicado onde corpo, espaço e percepção se atravessam. A arte deixou de ser apenas objeto para se tornar situação.

Quando falo de uma obra relacional, penso imediatamente na interatividade como força motriz do processo criativo. Mas não uma interatividade superficial, ilustrativa, e sim uma interatividade que exige presença física, corporal, primeira. É no corpo que a relação acontece. É no corpo que a obra se completa.

Nas práticas relacionais, o/a espectador/a não aparece apenas no momento da fruição; ele/a é pensado/a desde a gênese da obra. Ele/a já está ali no esboço, no risco inicial, na decisão espacial. Ao longo do século XX, foram sobretudo as artes visuais que assumiram essa radicalidade do encontro. E não é por acaso que Merleau-Ponty se debruça tantas vezes sobre a pintura para elaborar seus conceitos filosóficos: é na experiência sensível, no visível que se encarna, que ele encontra matéria para pensar a percepção. Ao ampliar suas reflexões para outras manifestações visuais, percebo que também amplio minhas próprias investigações sobre o espaço teatral, porque o teatro, afinal, é o lugar por excelência onde corpos se encontram no espaço.

Nicolas Bourriaud, ao propor a **Estética Relacional**, afirma que toda obra de arte pode ser entendida como relacional, na medida em que pressupõe um/a outro/a, um/a interlocutor/a, com quem dialoga (BOURRIAUD, 2009). Essa afirmação sempre me atravessou: não existe obra sem destinatário. Mesmo a obra aparentemente solitária, silenciosa, carrega em si a expectativa de um encontro.

Relacionar-se com uma obra é ativá-la a partir do repertório que cada espectador/a construiu ao longo da vida. Nenhuma experiência estética é idêntica a outra. Cada olhar reorganiza o mundo da obra. Como o próprio Bourriaud (2009) aponta, o campo artístico é relacional por essência, pois se estrutura em um sistema de posições diferenciais que permite sua leitura. A obra nunca é um bloco fechado; ela é uma rede de possíveis. Mas essa abertura não significa descontrole.

Umberto Eco já nos alertava que a obra pode ser aberta à multiplicidade de intervenções pessoais, mas não se trata de um convite amorfo e indiscriminado; é uma inserção livre em um mundo que continua sendo aquele desejado pelo autor (ECO, 2010).

Essa tensão me interessa profundamente: como criar espaços de liberdade que ainda guardem uma direção poética?

Quando penso, por exemplo, em uma instalação artística, percebo como ela potencializa essa dimensão relacional. Diferentemente da tela pintada que, em geral, estabelece uma relação frontal, a instalação envolve, circunda, absorve o corpo do/a espectador/a. Ela cria um ambiente que se vive, e não apenas se contempla. Como observa Albuquerque ao comentar Bourriaud, a arte relacional não busca mais idealizar destinos abstratos, mas construir espaços concretos, experimentados, orientados por estratégias flexíveis que se aproximam da vida comum (ALBUQUERQUE, 2015).

Quando penso na virada relacional da arte, alguns nomes se erguem quase como faróis inevitáveis: Marcel Duchamp, Lygia Clark e Hélio Oiticica. Cada um/a, à sua maneira, tensionou o lugar do/a espectador/a e redesenhou o espaço entre obra e vida. Aqui, quero deter-me inicialmente em Duchamp, um divisor de águas que deslocou o eixo da arte no século XX.

Duchamp não apenas produziu objetos; ele instaurou problemas. Sua maior provocação talvez tenha sido afirmar que a obra não se encerra no gesto do/a artista. Ao contrário: ela permanece em estado de inacabamento até que alguém a encontre. Como observa Tomkins, ao comentar o ensaio **O ato criativo**, Duchamp define dois polos fundamentais: de um lado, o/a artista; de outro, o/a espectador/a, que mais tarde se transforma na posteridade. Para ele, não existia obra-prima desconhecida: uma obra só se completava depois de vista e pensada por alguém (TOMKINS, 2004). O/A artista responde apenas por uma parte do ato criativo e ainda assim, muitas vezes, no plano do inconsciente.

Essa noção ressoa diretamente na ideia de obra aberta, tal como formulada por Eco. A abertura não significa ausência de estrutura, mas a organização de um campo de efeitos comunicativos que permite múltiplas recompreensões da forma originária imaginada pelo/a autor/a (ECO, 2010). Me interessa por essa tensão: a obra não é um objeto fechado, mas também não é um território caótico. Ela é um campo de forças.

Depois das primeiras provocações de Duchamp, a arte passou a ser vista também como ideia, intenção, gesto crítico e não apenas como virtuosismo técnico. Como aponta Santaella, Duchamp funciona como um rito de passagem entre a era mecânica industrial e a era eletrônica, pós-industrial; a Art Pop e sua crítica à cultura de massas já estavam, de alguma maneira, implicadas em sua atitude (SANTAELLA, 2004).

Nesse contexto, como observa Ferreira Gullar, à medida que a indústria povoa o mundo de objetos feitos, a própria obra deixa de ser representação para tornar-se também objeto (GULLAR, 2009). Essa afirmação me parece brutal e necessária: a obra torna-se tão impessoal quanto um produto de máquina, tão objetiva quanto uma mercadoria. E, no entanto, é justamente aí que Duchamp insere a fissura. Ele nos obriga a perguntar: o que define a singularidade da obra em meio à multiplicidade dos objetos? Está na materialidade? No gesto? Na intenção? Ou na relação que estabelecemos com ela? Essas questões, como lembra Archer, reverberam intensamente na arte dos anos 1960 e além (ARCHER, 2001).

O *ready-made*, conceito que Duchamp radicaliza, propõe um território intermediário entre vida e arte. Ao deslocar um objeto cotidiano para o campo artístico, ele afirma que a habilidade manual já não basta para definir a obra. O que está em jogo é um saber mental, uma escolha, uma operação crítica. Como observa Kato, ao retirar o objeto de seu contexto usual e elevá-lo à categoria de arte, ele anuncia que o pensamento do(a) autor(a) se torna central (KATO, 2008). Gullar reforça que o *ready-made* é a contrapartida industrial do *objet trouvé*, mostrando que a arte pode dispensar tanto o artesanato quanto o processo industrial, ela independe até mesmo de que alguém a faça no sentido tradicional (GULLAR, 2009).

A obra, então, passa a existir conceitualmente e isso muda tudo. Ela se realiza duas vezes: primeiro no gesto do(a) artista; depois na leitura do/a observador/a. Se o/a espectador/a apreende a obra a partir de suas próprias referências, cada contexto de exibição também se torna parte ativa do processo criativo. É a resignificação de que fala Merleau-Ponty: o sentido não está dado, ele acontece (MERLEAU-PONTY, 2006).

Como comenta Freire, o/a artista passa a manipular signos mais do que produzir objetos, e o/a espectador/a torna-se um/a leitor/a ativo/a de mensagens, não apenas um/a contemplado/a estético/a (FREIRE, 2006). Essa mudança me parece decisiva para compreender não apenas as artes visuais, mas também o teatro contemporâneo. Porque, se a obra é signo social, ela está misturada a outros signos, atravessada por sistemas de valor, poder e prestígio.

O grande legado de Duchamp não é apenas formal, é relacional. Ele desloca o “lugar” da arte. A arte não está no objeto isolado, nem exclusivamente no sujeito que o contempla. Ela acontece no entre. No espaço intermediário: no encontro.

Um quadro sem um olhar é apenas matéria. Ele só se torna arte quando alguém o atravessa com sua percepção. E aqui encontro Merleau-Ponty novamente: a percepção não é uma função puramente subjetiva, nem uma imposição objetiva do mundo; ela é acontecimento. É troca. O sentido nasce dessa fricção entre aquilo que o mundo oferece e o modo como nos colocamos diante dele.

Duchamp afirma que o ato criativo não é executado pelo/a artista sozinho/a; o/a espectador/a põe a obra em contato com o mundo externo ao decifrar e interpretar seus atributos internos, contribuindo para o ato criativo e a posteridade pode ainda reconfigurar esse sentido (TOMKINS, 2004). Essa dimensão temporal me fascina: a obra continua sendo criada muito depois de sua materialização.

Se o mundo, como nos lembra Merleau-Ponty, não é simplesmente aquilo que pensamos sobre ele nem aquilo que ele nos impõe como objetividade fechada, mas sempre uma troca, então a arte só existe nessa zona de intercâmbio. A construção do sentido é relacional por natureza (MERLEAU-PONTY, 2006). Talvez seja por isso que a arte contemporânea provoque tanto: ela quer desestabilizar o estado cotidiano das coisas. Ela inventa códigos, cria estímulos, desloca funções. Ela nos força a participar. E, ao fazer isso, questiona inclusive a própria função da arte no presente.

Não posso ignorar essa herança. Quando penso o espaço, penso também nesse “entre” duchampiano. Penso o/a espectador/a não como alguém que assiste, mas como alguém que completa. O espaço cênico só se torna arte quando é atravessado por um corpo que o percebe. É nesse instante, nesse encontro, que a cenografia deixa de ser estrutura e se torna acontecimento.

Quando leio Nicolas Bourriaud, algo em mim reconhece essa tentativa de compreender o que distingue a obra de arte das demais produções humanas. Para ele, a arte possui uma espécie de transparência social: ela revela seu próprio processo, ou entrega ao/à espectador/a a tarefa da leitura, expondo o comportamento, o discurso, a posição do/a artista (BOURRIAUD, 2009).

Eu gosto dessa ideia de transparência não como algo evidente, mas como algo poroso. A obra deixa ver suas costuras. Ou, pelo menos, deixa ver que há costuras. Ela nunca é apenas presença física no espaço. Uma boa obra quer mais do que ocupar um lugar: ela se abre ao diálogo, à discussão, à negociação inter-humana, aquilo que Marcel Duchamp chamava de “coeficiente de arte”, esse intervalo entre intenção e recepção que só se realiza no tempo do encontro (BOURRIAUD, 2009).

Sempre me pergunto: que mundo minha obra propõe quando se oferece ao/à outro/a? Porque é a prática do/a artista, seu processo, suas obsessões, suas perguntas, que determina a qualidade da relação que será estabelecida com o/a espectador/a. A arte relacional, nesse sentido, não opera apenas com objetos; ela opera com vínculos. Pode acontecer entre obra e espectador/a, ou entre pessoas mediadas por uma situação estética. O material é a própria relação.

Nos anos 1960, essa perspectiva não surgiu como revival de um movimento passado. Havia uma urgência de presente. Os/as artistas queriam dialogar com seu tempo, tensionar as formas de convivência daquele momento histórico.

Duchamp já havia insinuado, em conferência nos anos 1950, que a interatividade não deveria ser pano de fundo, mas ponto de partida e finalidade das práticas artísticas. Bourriaud reforça que essas obras produzem “espaço-tempos relacionais”, experiências inter-humanas que tentam se libertar das restrições ideológicas da sociedade de massa, criando modelos críticos e momentos de convívio construído (BOURRIAUD, 2009).

Essa noção de interatividade como princípio encontra uma radicalização potente nas proposições de Lygia Clark. Ela recusava o título de artista; preferia chamar-se propositora. Essa escolha não é detalhe, é posicionamento. Ao atravessar o neoconcretismo, ela não queria apenas modificar a forma da obra, mas a função do/a artista e a concepção mesma de arte.

O/A artista deixa de apresentar um objeto acabado e passa a propor experiências a serem vividas. A obra se completa no ato da experimentação. O/A espectador/a é convidado/a a sentir antes de compreender ou, melhor, a compreender pelo sentir. Lygia fala em espectador/a-autor/a. Quando o/a participante experimenta a proposição, ele/a a expressa à sua maneira, tornando-se também criador/a de sentido. A abertura e a diferença não são efeitos colaterais; são constitutivas do trabalho (ALVIN, 2007).

O que me toca profundamente é que, nesse deslocamento, o corpo se torna condição fundante da obra. Lygia afirma que em tudo que faz há a necessidade do corpo humano, para que ele se expresse ou se revele como numa experiência primeira (CLARK, 1999). Aqui, encontro novamente Maurice Merleau-Ponty: o corpo como fonte originária de conhecimento, como lugar onde subjetividade e mundo se entrelaçam. Se sou inseparável deste corpo-aqui e deste mundo-aqui, como ele escreve (MERLEAU-PONTY, 2006), então a arte que mobiliza o corpo mobiliza o próprio modo de existir.

Nas proposições de Lygia, o espaço deixa de ser um dado geométrico, contemplativo. Ele se torna vivência. O/A espectador/a, antes aprisionado/a na contemplação, agora age no espaço-tempo por meio da experiência corporal (ALVIN, 2007). E isso altera completamente as variáveis do trabalho artístico. O tempo não é duração externa; é duração vivida. O espaço não é cenário; é espacialização.

Talvez aí resida uma diferença crucial entre Lygia e Duchamp. Enquanto Duchamp tensiona o estatuto do objeto e sua definição conceitual, Lygia esvazia o objeto como fim em si mesmo. O objeto, para ela, é meio de relação. Não é algo a ser constatado pelo olhar, mas um dispositivo de experiência. O foco desloca-se do objeto para o acontecimento.

Quando Lygia afirma que o espaço arquitetural a subverte, que viver em termos de arquitetura é completamente diferente de pintar um quadro ou fazer uma escultura (CLARK, 1980), ela aponta para algo que me atravessa diretamente como cenógrafo. O espaço, quando vivido, ganha dimensão ontológica. Ele deixa de ser moldura e torna-se condição de existência.

Pensar o espaço nas obras de Lygia é pensar num lugar que acontece tanto dentro quanto fora do corpo. É ativar sensações internas, memórias, recordações. É reconfigurar a subjetividade a partir de uma experiência espacial. E, inevitavelmente, eu me pergunto: o que é cenografia diante disso? Se o espaço pode ser proposição, se pode mobilizar o corpo como experiência primeira, então meu trabalho não pode se limitar à construção de formas visíveis. Preciso pensar em situações que acionem o dentro e o fora, que convoquem o/a espectador/a a existir naquele espaço.

No fundo, o que aprendo com Bourriaud, com Duchamp, com Lygia e com Merleau-Ponty é que a arte só acontece na relação. O espaço só se torna arte quando é vivido. E o sentido só nasce quando alguém o atravessa com o próprio corpo.

Entre as proposições mais contundentes de Lygia Clark estão as **Máscaras Sensoriais** e os chamados **Objetos Relacionais**. Sempre que retorno a esses trabalhos, sinto que estou diante de algo que não quer ser visto, quer ser vivido.

Os objetos relacionais não eram obras no sentido tradicional. Eram sugestões, gatilhos. Dispositivos mínimos que só se tornavam arte quando alguém aceitava atravessá-los com o próprio corpo. Eles não estavam ali para serem admirados, mas para instaurar uma experiência. O objeto era quase um pretexto, o essencial era a relação.

As máscaras sensoriais me comovem profundamente. São objetos de vestir que conduzem o/a espectador/a a uma experiência solitária, íntima, quase meditativa. Ao cobrir a cabeça, Lygia reorganiza os sentidos: orifícios com diferentes materiais no lugar dos olhos, aromas junto ao nariz, sons próximos aos ouvidos. Cada detalhe é uma convocação sensorial. A máscara não amplia o mundo exterior; ela reorienta o mundo interior. Mas nada disso existe sem o corpo. A máscara pendurada é apenas matéria. Só ganha densidade quando alguém a veste, quando a corporalidade é acionada. É nesse instante que a proposição se cumpre. E aqui, mais uma vez, encontro a respiração de Maurice Merleau-Ponty: o corpo como fonte originária de conhecimento, como lugar onde o sentido se instaura na experiência vivida.

Não me parece coincidência que, ao lecionar na Sorbonne, Lygia tenha se aproximado da fenomenologia merleau-pontyana. Há, em ambos, essa compreensão de que o significado não é algo fechado, pronto, mas algo que se faz no ir e vir entre ser e expressão.

Como observam Araújo e Codina, há uma tensão produtiva nesse movimento, que permite que o pensamento ultrapasse o que o/a autor/a disse e continue vivendo em cada leitura (ARAÚJO; CODINA, 2007). Essa ideia também me move: a obra não termina quando é apresentada. Ela continua sendo pensada, sentida, reinterpretada. Ela respira em cada encontro.

A problemática do espaço foi central para Lygia. Sua busca por um estado metafísico de expressividade levou a uma nova compreensão do espaço na arte brasileira daquele período (ALVIN, 2007). O espaço deixa de ser suporte e passa a ser experiência. Não é mais apenas extensão geométrica; é espacialização, é verbo, não substantivo.

Quando penso na abertura da obra e na impossibilidade de fechamento de seu significado, lembro imediatamente de Umberto Eco e seu livro **Obra Aberta**. Eco, dialogando no meu imaginário com Merleau-Ponty, pergunta: como uma coisa pode apresentar-se verdadeiramente a nós se a síntese nunca se completa? Como esgotar o mundo se cada perspectiva revela apenas um de seus horizontes, sempre abertos? (ECO, 2010). Essa pergunta me acompanha como uma espécie de vertigem produtiva. Se nenhuma percepção esgota a obra, então cada espectador/a a recria. O ato perceptivo é singular. A síntese final é impossível e talvez seja exatamente aí que reside a força da arte.

A experiência estética entre espectador/a e obra me lembra constantemente a relação entre corpo e mundo descrita por Merleau-Ponty: não é o sujeito que domina o mundo, nem o mundo que se impõe como totalidade fechada. É sempre troca. É acontecimento (MERLEAU-PONTY, 2006).

E, inevitavelmente, volto a Marcel Duchamp. Ele já intuía, no início do século XX, que uma obra trancada no museu é apenas objeto. Só no encontro ela se torna arte. Só no contato com o olhar, com a interpretação, com a experiência do/a outro/a é que ela se atualiza e se eterniza. No teatro, tal abordagem se torna ainda mais evidente. Um espetáculo sem espectador/a não é espetáculo, é ensaio suspenso. O teatro existe no encontro. Ele é arte relacional por natureza.

A fenomenologia, nesse contexto, não me oferece respostas definitivas; oferece questões estratégicas. Ela me lembra que é essencial que a obra permaneça aberta, que não se feche em um sentido único, que não se reduza a uma coisa acabada. A abertura não é fragilidade; é potência.

Talvez nenhuma imagem traduza isso tão intensamente quanto uma carta de Lygia Clark a Hélio Oiticica. Ao falar da verdadeira participação, ela afirma que nunca saberemos exatamente o que damos ao/a outro/a.

A proposição é como um poço: o som que emerge não vem do poço em si, mas da pedra lançada pelo/a outro/a (CLARK, 1968). Essa imagem me atravessa. O/A artista não controla o eco. Ele/a constrói o poço. E aceita que cada pedra produzirá um som diferente.

Quando Lygia diz que não veste suas próprias máscaras e espera que alguém venha dar sentido à formulação, ela radicaliza o gesto: a obra precisa do/a outro/a para existir. Quanto mais diversas forem as vivências, mais aberta e mais importante é a proposição.

Tal movimento também me transforma. Eu não construo apenas formas. Eu construo poços. Espaços onde pedras serão lançadas. E sei que não posso prever o som que virá. É nessa imprevisibilidade, nesse entre, que a arte acontece.

Um dos conceitos que mais me atravessam quando penso arte e espaço é a noção de reversibilidade em Maurice Merleau-Ponty. Não se trata apenas de uma ideia filosófica abstrata; trata-se de uma experiência concreta do corpo. A reversibilidade embaralha aquilo que aprendemos a separar: sujeito e objeto, ativo e passivo, ver e ser visto, tocar e ser tocado. Quando Merleau-Ponty nos oferece a imagem da mão que toca e da mão que é tocada, ele implode a hierarquia. Qual é a mão ativa? Qual é a passiva? No instante do contato, essa distinção vacila. O corpo é ao mesmo tempo sentiente e sensível. Ele sente e é sentido. Ele vê e é visto. O mundo não está simplesmente diante de mim, ele me atravessa enquanto eu o atravesso.

Essa experiência pré-reflexiva do corpo é a base ontológica da arte relacional do século XX. Antes de qualquer interpretação intelectual, há o acontecimento sensível. Há o entrelaçamento.

É nesse ponto que encontro a potência das proposições de Hélio Oiticica. Contemporâneo de Lygia Clark, ele também recusava o título de artista e preferia ser chamado de propositor. Essa escolha revela muito: suas obras não eram fins em si mesmas, mas dispositivos de experiência. Só se completavam no encontro.

Oiticica rompe, nos anos 1950, com a noção tradicional de arte no Brasil. Ele não apenas redefine o objeto artístico; redefine o/a próprio/a observador/a. O/A espectador/a deixa de ser contemplador/a e passa a ser extensão da obra. A arte deixa de propor uma experiência óptica e passa a propor uma experiência comportamental. Ela quer afetar diretamente o modo de estar no mundo. Quando ele afirma que o espaço é importantíssimo nas concepções arquitetônicas contemporâneas e que a arquitetura tende a diluir-se no espaço ao mesmo tempo que o incorpora (OITICICA, 1986), pressinto que ele falava também da cena teatral contemporânea. O espaço já não é contêiner; é acontecimento.

Nas primeiras experiências tridimensionais, como os **Bilaterais** e os **Relevos Espaciais**, a cor começa a se libertar da tela. Ela abandona a parede e invade o espaço. Mas essa invasão não é apenas formal; é relacional. Ao circundar as placas suspensas, o/a espectador/a percebe que sua presença altera a experiência da cor. A duração do olhar, a posição do corpo, a proximidade, tudo interfere. A cor passa a ser tempo. Cor-tempo. Cor-luz ativa.

Quando Oiticica escreve que a estrutura se constrói na ação da cor-luz (OITICICA, 1986), ele está afirmando algo profundamente fenomenológico: não há estrutura a priori. Ela emerge no acontecimento. Com os **Bólides**, essa relação se radicaliza. Vidros, caixas, pigmentos em pó que tingem as mãos do/a espectador/a. O toque deixa vestígios. O corpo carrega a cor. O objeto pré-moldado, incorporado a uma ideia estética, torna-se transobjeto, participa de uma ideia universal sem perder sua estrutura anterior (OITICICA, 1986). Aqui, novamente, a reversibilidade se manifesta: ao tocar a obra, sou tocado por ela. Ao transformá-la, sou transformado.

Mas é nos **Núcleos** e **Penetráveis** que essa experiência alcança uma dimensão quase total. Não se trata mais de olhar a cor, trata-se de penetrá-la. A obra não está diante de mim, estou dentro dela. Se ninguém entra, o espaço é apenas estrutura inerte. Se não há obra, não há o que penetrar. A arte acontece no encontro. No entrelaçamento.

Merleau-Ponty descreve o espaço como algo vivido de dentro, calculado a partir de mim como grau zero da espacialidade. O mundo está à minha volta, não à minha frente (MERLEAU-PONTY, 1984). Essa descrição parece que foi escrita para os penetráveis de Oiticica. Não vejo a obra de fora, estou englobado por ela.

Um exemplo emblemático é o ***Magic Square nº 5, De Luxe***. Um labirinto colorido ao ar livre, integrado à paisagem, onde o/a visitante pode andar, sentar, correr, respirar dentro da cor. Não é um objeto a ser contemplado, mas um campo a ser habitado. Um espaço de jogo. Um espaço de viver criativo. Aqui, a reversibilidade torna-se quase palpável: eu afeto o espaço ao atravessá-lo, e ele me afeta ao me envolver. Não há mais dois polos fixos. Há um circuito.

Se pensarmos os níveis de relação, podemos dizer que observar uma pintura na parede é um primeiro grau de interação. Já a imersão num penetrável é um outro patamar, mais denso, mais arriscado, mais transformador. A experiência espacial torna-se constitutiva do sentido. E é justamente isso que me interessa: não devo pensar apenas no ponto de vista da obra ou do/a espectador/a isoladamente. O que importa é o entrelaçamento. O campo de forças que se cria quando corpos e espaços se encontram.

Iluminado por Merleau-Ponty e pela arte do século XX, compreendo que o objeto de estudo não é nem o cenário nem o público: é o entre. É o momento em que tocar é ser tocado. Em que ver é ser visto. Em que o espaço deixa de ser suporte e se torna experiência viva.

Uma pergunta que me inquietou desde o princípio desta pesquisa foi: pode a encenação teatral realizar uma relação quiasmática, tal como pensada por Maurice Merleau-Ponty? Quero pensar o espaço cênico sendo compreendido como esse entrecruzamento, esse tecido comum, onde sujeito e mundo deixam de ser polos separados.

Quando Merleau-Ponty aprofunda a noção de reversibilidade e a radicaliza no conceito de quiasma, ele já não fala apenas da mão que toca e da mão que é tocada. Ele fala do entrelaçamento entre o corpo e a carne do mundo. Do vidente-visível. Do momento em que ver é também ser visto. Em **O Visível e o Invisível**, essa experiência deixa de ser apenas uma descrição da percepção e se torna ontológica: pertencemos ao mesmo tecido que aquilo que percebemos (MERLEAU-PONTY, 2014).

No teatro não há apenas visibilidade: há corpos vivos compartilhando o mesmo ar, a mesma duração, o mesmo espaço-tempo. Quando penso o espaço cênico como entrelaçamento entre sujeitos e espaço, estou pensando exatamente nessa dimensão quiasmática. O evento teatral não acontece “diante” do/a espectador/a; ele acontece com ele/a. Mesmo na configuração frontal do palco à italiana, essa relação não é passiva.

Costuma-se dizer que o/a espectador/a sentado/a na plateia é passivo/a. Mas, de um ponto de vista fenomenológico, isso é impossível. Olhar é agir. Olhar é posicionar o corpo. Olhar é instaurar sentido. A encenação já foi pensada a partir daquele ponto de vista específico, a perspectiva frontal, a moldura da boca de cena, a profundidade construída pela cenografia. Tudo foi organizado prevendo aquele corpo que vê.

Mas o/a espectador/a, por sua vez, reorganiza o espetáculo a partir de sua própria experiência perceptiva. Ele/a seleciona, associa, interpreta, sente. Ele/a experimenta o espetáculo segundo sua própria cinesfera, esse campo virtual de possibilidades de movimento e percepção descrito por Rudolf Laban (SCIALOM, 2017). Mesmo sentado/a, seu corpo é um sistema de ações possíveis. Como escreve Merleau-Ponty, meu corpo está onde ele tem algo a fazer (MERLEAU-PONTY, 2006). E no teatro ele tem muito a fazer: perceber, imaginar, projetar, tensionar.

A relação quiasmática no teatro se dá nessa reciprocidade: a cena afeta o/a espectador/a, e o/a espectador/a, ainda que silenciosamente, afeta a cena. O/A atuante sente a respiração da plateia. Percebe a qualidade do silêncio. Ajusta ritmos.

Há uma circulação invisível que atravessa o espaço. É por isso que a experiência estética teatral é carnal. Antes de qualquer interpretação intelectual, há uma vibração sensível. A percepção é pré-reflexiva; ela é um aprendizado físico do encontro.

Quando Merleau-Ponty fala do quiasma como continuidade, como tecido comum entre eu e o mundo, ele desloca definitivamente a oposição sujeito/objeto. O corpo não é mais um objeto entre objetos, nem pura subjetividade. Ele é carne do mundo. O visível e o móvel pertencem ao mesmo estofo (MERLEAU-PONTY, 1984). Essa ideia é absolutamente aplicável à cena: atuante e espectador/a não estão em mundos separados; estão imersos na mesma espessura sensível.

A visão, nesse contexto, torna-se central. Não como mero ato óptico, mas como operação de encontro. Ver é participar da visibilidade. Como observa Falabretti, a visão é o movimento de encontro entre o vidente e o visível (FALABRETTI, 2012). No teatro à italiana, essa relação pode parecer organizada em termos de figura e fundo, como descreve Arnheim ao falar da bidimensionalidade e dos planos frontais (ARNHEIM, 2005). A iluminação, por exemplo, cria hierarquias perceptivas, destaca figuras, dissolve fundos, reorganiza a profundidade.

Mas mesmo nessa organização aparentemente controlada, a experiência não é estática. A relação figura-fundo é dinâmica, ambígua, instável. As figuras gestálticas mostram que não decidimos completamente o que vemos. A percepção é um acontecimento relacional, como lembra Müller ao comentar Merleau-Ponty: imagem e visão não são cópia e recepção, mas fundação da própria experiência da visão (MÜLLER, 2015).

Assim também no teatro: a cena não é um objeto fixo a ser decodificado. Ela é uma trama de visibilidades que se reorganizam a cada instante. O/A espectador/a não controla totalmente o que vê e a encenação também não controla totalmente como será vista. Há sempre um campo de indeterminação. E é justamente aí que o quiasma se manifesta.

Posso, então, pensar diferentes graus de experiência quiasmática no teatro.

No palco frontal, a reversibilidade se dá principalmente pela visão e pela duração compartilhada.

Em espaços mais imersivos, quando o/a espectador/a circula entre os/as atuantes, o entrelaçamento torna-se espacial e cinestésico.

. Em proposições ambientais, o corpo do/a espectador/a é incorporado como parte da própria arquitetura da cena.

Mas em todos os casos, o que está em jogo não é apenas a forma do espaço, e sim o modo como ele convoca o corpo.

O que me interessa não é desenhar um espaço para ser visto, mas criar condições para que o ver se torne experiência de pertencimento. Que o/a espectador/a sinta que não está diante de um mundo, mas dentro de um tecido comum.

Se o quiasma é essa continuidade entre o que percebe e o percebido, então a encenação pode, sim, ser pensada como realização dessa relação. O teatro torna visível aquilo que Merleau-Ponty (2206) descreveu filosoficamente: não há passagem entre corpo e mundo, há abertura e invasão recíproca.

Talvez seja essa a potência mais radical da cena: fazer-nos experimentar, mesmo por alguns instantes, que não somos espectadores/as de um mundo, mas parte dele. Que ver é ser visto. Que tocar é ser tocado. Que a arte não está no palco nem na plateia, mas no entrelaçamento que se forma, invisível e absolutamente real.

Quando penso a percepção no teatro à italiana, não consigo mais reduzi-la a um simples “ver o que está no palco”. A percepção é sempre situada. Ela depende do lugar que ocupo na plateia, da inclinação do meu olhar, da luz que recorta ou dissolve as formas, da distância que me separa ou me aproxima da cena.

A figura nunca está garantida. O fundo nunca é apenas fundo. Às vezes o/a atuante emerge da penumbra como revelação; às vezes se dilui na escuridão, tornando-se quase paisagem. A ambiguidade é constitutiva da experiência.

A psicologia da **Gestalt** já havia colocado em crise a ideia de um Ego soberano organizando o mundo de forma estável. Como lembra Müller, ao comentar esse deslocamento, trata-se de suspender o “governo do mental” e compreender a forma como relação, não como síntese fechada (MÜLLER, 2015). Essa ausência de síntese me interessa profundamente: o espaço cênico nunca é totalmente resolvido; ele permanece em tensão.

Rudolf Arnheim, ao analisar o fenômeno figura-fundo, mostra como essa relação é frequentemente instável, ambígua, multiestável (ARNHEIM, 2005). Penso imediatamente no palco frontal: aquilo que hoje é figura pode tornar-se fundo no instante seguinte, dependendo da luz, da cor, do movimento, da expectativa do olhar. O teatro à italiana, aparentemente tão fixo em sua frontalidade, é, na verdade, um campo vibrátil de alternâncias perceptivas.

À luz de Maurice Merleau-Ponty, essa instabilidade não é defeito; é condição. A imagem não é cópia do mundo, mas lugar onde nascemos como diferença. Ver é diferenciar. Ver é instaurar relações. Nunca sou absolutamente passivo porque perceber já é agir. Mesmo sentado, imóvel, meu corpo está orientado, tensionado, implicado.

O palco à italiana, portanto, pode ser pensado como um grande dispositivo figura-fundo em permanente reorganização.

A luz revela, esconde, modela volumes, desloca hierarquias. O/a atuante pode ser figura num instante e tornar-se fundo no seguinte. O/A espectador/a constrói o acontecimento em seu próprio ritmo perceptivo. A cena vive dessa instabilidade.

Mas quando a encenação se desloca para um espaço alternativo, algo muda radicalmente. O corpo do/a espectador/a deixa de ser apenas um ponto de vista e passa a ser também um corpo em trânsito, em risco, em contato físico com o espaço e com outros corpos. A experiência torna-se imersiva. A relação deixa de ser majoritariamente óptica e passa a ser cinestésica.

É impossível não lembrar de Antonin Artaud nesse momento. Ao propor o **Teatro da Crueldade**, ele não estava apenas sugerindo um novo estilo, mas instaurando uma ruptura cultural profunda (LEHMANN, 2010). Para Artaud, teatro e vida acabam por fundir-se (VIRMAUX, 1978). A cena deveria agir como a peste, não como metáfora distante, mas como força real que convoca conflitos ocultos e os faz explodir (ARTAUD, 1984).

O que me impressiona em Artaud é sua defesa de uma “linguagem concreta”: uma linguagem que se comunica primeiro aos sentidos e só depois, talvez, ao intelecto. Essa prioridade do sensível ecoa diretamente na fenomenologia de Merleau-Ponty. A experiência não é adorno; é fundamento ontológico. É o modo como existimos no mundo (ANDRADE, 2015).

Artaud sonhava com um teatro onde música, gesto, luz, arquitetura e cenário compusessem uma poética no espaço, independente da supremacia da palavra. Um espetáculo giratório, como observa Alain Virmaux, que colocasse o/a espectador/a no meio da ação (VIRMAUX, 1978). Aqui, a relação figura-fundo se dissolve. Já não há frente e trás definidos. Há envolvimento.

Essa concepção antecipa aquilo que Hans-Thies Lehmann sistematizou como teatro pós-dramático: um teatro de convivência, de cumplicidade, de enigmas compartilhados (LEHMANN, 2010). Azevedo descreve essa experiência como ampliação da percepção, enfrentamento dos próprios fantasmas (AZEVEDO, 2010). O corpo do/a atuante e o corpo do/a espectador/a entram num mesmo campo vibratório. Se no teatro frontal a ambiguidade é óptica, aqui ela é existencial.

Quando penso em espacialidades específicas capazes de ativar essa dimensão, lembro-me de Gaston Bachelard e **A Poética do Espaço**. O canto, por exemplo, não é apenas um ângulo geométrico; é uma imagem de recolhimento, de imobilidade, de proteção ou de opressão (BACHELARD, 1974). Colocar um/a espectador/a num canto é convocar memórias, afetos, vulnerabilidades. O espaço vivido transcende o espaço geométrico.

O mesmo pode ocorrer diante de um grande muro. A barreira física reorganiza a experiência do visível. Penso inevitavelmente em Richard Serra e seu *Tilted Arc*, instalado na *Federal Plaza* de Nova York. A escultura de aço, ao bloquear a passagem e a visão, não era apenas objeto: era acontecimento espacial. Sua remoção, após intensos protestos públicos, revelou o quanto o espaço interfere na vida cotidiana (ARCHER, 2001). Um muro em cena pode operar da mesma forma: bloquear, tensionar, instaurar distância. E essa distância não é apenas métrica. Como lembra Bollnow, a espessura concreta de uma parede pode ser de poucos centímetros, mas a distância vivenciada é infinita (BOLLNOW, 2008). No teatro, o “outro lado” pode estar a poucos metros e, ainda assim, ser inacessível. Essa inacessibilidade é dramática.

A luz torna-se elemento decisivo. Sem luz, não há forma, cor, espaço, movimento, lembra Arnheim (2005). Mas a luz não é apenas condição física; é força simbólica, quase religiosa. No espaço cênico, ela reorganiza o mundo em segundos. Pode revelar o/a espectador/a, expô-lo/a, integrá-lo/a à cena, ou mergulhá-lo/a numa atmosfera onírica. Pode transformar radicalmente o código de leitura do real e da ficção.

Como escreve Forjaz, a luz pode quebrar, impulsionar, isolar, conectar, alterar o tempo e o espaço da ação com o simples acender ou apagar de uma lâmpada (FORJAZ, 2010). Acredito que a iluminação seja um dos mais potentes dispositivos de quiasma: ela atravessa corpos, modela presenças, cria relações invisíveis.

No fundo, o que me interessa em todas essas reflexões, da Gestalt a Artaud, de Bachelard a Serra, é compreender o espaço cênico como campo de forças. Um campo onde figura e fundo nunca são fixos. Onde o/a espectador/a nunca é passivo/a. Onde o corpo é sempre convocado.

Seja na frontalidade do teatro à italiana, seja na imersão radical de um espaço alternativo, o que está em jogo é sempre o mesmo: a experiência sensível como lugar de produção de sentido. O teatro, quando vivo, não nos oferece respostas. Ele nos reorganiza perceptivamente. Ele nos desloca. Ele nos obriga a habitar o espaço e a nós mesmos de outra maneira.

Quando me aproximo da fenomenologia de Maurice Merleau-Ponty, não o faço como quem busca um método a ser aplicado, mas como quem encontra uma fresta por onde o espaço cênico começa a respirar. Sua filosofia me instiga a imaginar um teatro que não se limita a ser visto, mas que é sentido como clima, como temperatura, como densidade no ar. Penso, por exemplo, em um espaço relacional no qual o/a espectador/a, ao longo da encenação, sinta a mudança de temperatura no próprio corpo.

Não se trata apenas de um efeito técnico, mas de uma dramaturgia sensível: aquecedores ou resfriadores podem operar discretamente, acompanhando o arco dramático, fazendo com que o ambiente se contraia ou se expanda termicamente. O frio pode cortar a pele em uma cena de afastamento; o calor pode envolver o público em uma situação de confronto ou desejo. O espaço deixa de ser cenário e torna-se organismo.

Outro recurso que me interessa profundamente é a atmosfera climática orquestrada pela cor, mais especificamente, pela cor-luz. Como lembra Pedrosa, as cores-luz são aquelas provenientes de uma fonte luminosa direta, estudadas pela Física e amplamente empregadas na sociedade contemporânea (PEDROSA, 2006). Mas, no teatro, elas deixam de ser apenas fenômeno óptico e tornam-se acontecimento corporal.

Quando lanço uma luz vermelha intensa sobre o espaço, cenografia, atores e espectadores/as, tudo é tingido por essa vibração. O ar parece mais denso, o corpo mais alerta, a respiração altera seu ritmo. O contrário também acontece: uma luz azul profunda pode esfriar completamente a atmosfera, produzir uma sensação de recolhimento, distanciamento, suspensão. A cor não está apenas no espaço; ela atravessa o corpo. Ela nos atravessa.

Tal dimensão me faz lembrar das experiências de Hélio Oiticica com seus **Penetráveis**, nos quais a cor não é superfície, mas ambiente a ser habitado. Ao adentrar essas obras, o/a espectador/a já não é observador/a, ele/a é corpo imerso em cor. A experiência é espacial, tátil, térmica, quase respiratória. E, no entanto, a cor não se esgota na explicação física. Como afirma Arnheim, embora ninguém negue sua intensa expressividade, não sabemos exatamente como ela opera. A teoria da associação, vermelho como fogo, verde como natureza, azul como água, é insuficiente. O efeito da cor é direto e espontâneo demais para ser apenas resultado de interpretações aprendidas (ARNHEIM, 2005). Eu diria que a cor nos toca antes de sabermos que fomos tocados.

Para Merleau-Ponty, a cor possui uma função ontológica no nível do mundo percebido. Ela não é adorno da coisa; é uma dimensão do ser. O mundo se torna representável porque corpo e mundo se interpenetram, porque o interior de um se propaga no outro. Como escreve Cardim, se as cores são dimensões, é porque são, ao mesmo tempo, particularidade imposta e abertura para uma gama infinita de relações (CARDIM, 2009). Cada cor é presença e ausência: ela nos oferece algo e, ao mesmo tempo, nos lança para além do que está dado. Dessa maneira, o conceito de entrelaçamento ganha força no meu pensamento cenográfico.

Sujeito e mundo não são polos opostos, mas fios de um mesmo tecido. Expando essa ideia para o teatro: o espaço cênico não é um recipiente onde algo acontece; ele é o campo onde espectador/a e encenação se entrelaçam. Um/a não se realiza sem o/a outro/a. O espetáculo só existe nesse encontro situado, num lugar específico, durante uma duração determinada.

Em todas as situações que imagino para o uso do espaço cênico, há uma consciência perceptiva corporal em jogo. Não é o “eu penso” que conduz a experiência, mas o “eu posso”. O corpo é região de potência. Como pensou Alvin, trata-se de um corpo que lança o sujeito à circunvizinhança das coisas, capaz de realizar uma síntese prática, uma síntese de transição ou de horizonte, que não é intelectual, mas corporal (ALVIN, 2007). O/A espectador/a, diante da cena, antecipa, projeta, completa com o gesto mínimo de sua presença aquilo que ainda não está plenamente dado. Ele/a vive o iminente.

A noção de quiasma, desenvolvida por Merleau-Ponty, aprofunda essa reversibilidade entre sujeito e mundo. Mas gosto de pensar que, no teatro, essa reversibilidade também se desdobra no plano interpessoal. O/A espectador/a não percebe sozinho/a. Sua experiência é atravessada pela presença dos outros corpos ao redor. Formamos um “sentiente em geral”, um corpo coletivo que se relaciona com um “sensível em geral”: o espetáculo.

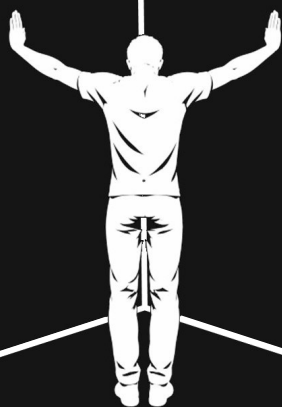
Quando contemplo uma paisagem e falo dela a alguém, escreve Merleau-Ponty, meu verde invade a visão do outro sem abandonar a minha; ambos somos habitados por uma visibilidade anônima (MERLEAU-PONTY, 2014). Essa ideia também me comove. No teatro, essa visibilidade anônima ganha espessura concreta: respiramos juntos, reagimos juntos, tensionamos o silêncio juntos. Há uma concordância corporal que não depende de consenso intelectual.

O espaço cênico, então, não é apenas arquitetura ou disposição de elementos. Ele é um lugar de relação intercorporal. Não é simples representação; é operação da existência. Um campo onde os corpos se reconhecem como dimensões de uma mesma carne do mundo. Dessa maneira, ao pensar a estruturação do espaço cênico, não parto apenas da forma, mas de um habitar primordial, de uma frequência ontológica que antecede qualquer convenção teatral. Existe um palco anônimo, primitivo e universal, que antecede cada encenação. Um palco que nunca se esgota, porque não pertence a uma estética específica, mas ao próprio fato de estarmos entrelaçados.

Toda vez que inicio um processo criativo, sinto que retorno a esse palco invisível.

E é nele que continuo acreditando: um espaço aberto, sempre por vir, onde o teatro acontece como encontro de corpos que, por um instante, reconhecem-se fios do mesmo tecido espacial.

ΕΠÍΛΟΓΟ



Esta pesquisa nasceu de um desejo que há tempos me acompanha: perceber se o teatro poderia ser a materialização viva de conceitos que, muitas vezes, parecem existir apenas no plano da filosofia. Ao me aproximar da fenomenologia de Maurice Merleau-Ponty, compreendi que o espaço cênico não precisava mais ser entendido apenas como arquitetura, moldura ou cenário. Com o estofo da filosofia, ele se expandia. Tornava-se entrelaçamento.

Pensar a partir da fenomenologia merleau-pontyana me levou a uma conclusão que hoje sustenta parte de minha prática: o espaço cênico teatral, independentemente de sua formulação, italiano, arena, site specific, imersivo, foi, é e será sempre um espaço relacional. Não há teatro sem relação. Não há espaço cênico sem o corpo que o habita.

Ao agrupar diferentes formatações espaciais do teatro do século XX sob o critério da relação física com os/as espectadores/as, me lembrei que as transformações formais nunca foram rupturas absolutas. A história do teatro é cíclica. Sob a perspectiva de Merleau-Ponty, a historicidade é retomada contínua: o passado não desaparece, ele retorna transformado. As quebras de estilo não são estanques; são inflexões dentro de um mesmo tecido temporal. O teatro sempre reabre suas próprias questões.

Tomar o espaço teatral como relacional é reconhecer o/a espectador/a como fundante da teatralidade. O processo de criação só se completa quando o/a espectador/a torna-se parte do evento; a montagem passa então do subjetivo ao objetivo, e a obra passa a ser julgada pela visão e audição daqueles que a recebem. Cada apresentação inaugura uma nova etapa do processo. Cada plateia reinscreve o espetáculo.

Lembro das ideias de Anne Bogart, quando afirma que o teatro acontece entre o/a atuante e o/a espectador/a, que o/a atuante inicia e os/as espectadores/as completam o círculo com suas imaginações e sensibilidades criativas; sem receptor/a, não há experiência (BOGART, 2011). Essa imagem do círculo me atravessa profundamente. O/A atuante lança o gesto, mas é o/a espectador/a que o consoma em seu horizonte perceptivo. Mesmo quando está fisicamente fixo/a em uma cadeira previamente determinada, o/a espectador/a move o espaço com o olhar. Ele/a aproxima distâncias, cria focos, estabelece hierarquias. Coloca lupas onde deseja. Guia-se pela cena ou a desobedece silenciosamente. Escolhe. Sempre escolhe. Sua imobilidade aparente é atravessada por uma mobilidade perceptiva intensa.

Em espaços abertos à troca, essa presença se torna ainda mais evidente. O olhar entre espectadores/as, o leve deslocamento do corpo, um riso contido, um suspiro, tudo se impõe aos/às atuantes. O traje, o estilo, a energia de cada um/a são proposições que atravessam a encenação. O/A espectador/a não é neutro/a; ele/a é força em circulação.

Da mesma maneira, o espaço, com suas cores, sons, texturas, profundidades, se impõe ao/à espectador/a. Tais signos não são externos a ele/a. São, para usar a expressão merleau-pontyana, “carne” do mesmo mundo. Entrelaçamento. Quiasma. O visível e o vidente se atravessam.

Essa perspectiva fenomenológica transforma radicalmente o modo de pensar a cenografia. Propor um espaço não é desenhar uma moldura representativa, mas criar um campo de vivência. Um espaço para ser habitado, atravessado, ressignificado.

Nem sempre foi assim. Basta recordarmos quantas vezes assistimos a espetáculos nos quais o/a espectador/a era tratado/a como mero/a destinatário/a passivo/a. Muitas reflexões surgiram depois que as obras já estavam prontas. O conceito de espaço relacional ainda está em desenvolvimento. E aqui não posso ignorar o quanto as artes visuais abriram caminho para essa expansão.

Desde o início do século XX, artistas como Marcel Duchamp, Hélio Oiticica e Lygia Clark deslocaram o foco da obra para a relação. Nas galerias e espaços públicos, o/a espectador/a passou a tocar, vestir, penetrar, ativar. A experiência tornou-se corporal. E o conhecimento, mais uma vez, confirmou-se como algo que se efetiva pela vivência. O corpo registra memórias que o intelecto sozinho não alcança.

Merleau-Ponty distinguiu duas formas de compreender o espaço: o espaço de posição e o espaço de situação (MERLEAU-PONTY, 2006). Essa distinção tornou-se fundamental para meu pensamento cenográfico.

O espaço de posição refere-se à localização dos objetos no mundo. Transposto para a encenação, diz respeito à topografia: móveis, escadas, rampas, praticáveis, paredes, volumes. É a organização física dos elementos. O espaço como meio pelo qual a posição das coisas se torna possível. Ele pode ser descrito, medido, desenhado em planta.

Mas, o espaço de situação é outra coisa. Nele, o sujeito não apenas ocupa um lugar, ele vive o espaço. Experimenta distâncias como aproximações ou ameaças, percursos como desejos ou fugas. Em um espaço vivenciado os caminhos só fazem sentido porque conduzem a algo que tem significado para quem os percorreu. O espaço torna-se orientado pela intenção. No teatro, isso significa que cada espectador/a experimenta o espaço de modo singular.

A profundidade, por exemplo, não é apenas uma medida métrica; é experiência. Me lembro também de Didi-Huberman quando observou que o espaço não se deixa reduzir à objetividade mensurável, ele é distante, profundo, dotado de aura, sempre além e, ao mesmo tempo, vibra no presente (DIDI-HUBERMAN, 2010). Nesse sentido, há uma autonomia do espaço que escapa ao controle absoluto do/a criador/a. Essa reflexão atravessa meu modo de compor volumes no palco, por exemplo.

Também os atributos sensoriais, como a cor, alteram a experiência espacial. Cores claras podem ampliar, cores escuras podem comprimir; um teto colorido pode oprimir ou aconchegar. A espacialidade nunca é neutra. Ela afeta.

No fundo, o que está em jogo é o conceito de carne, desenvolvido por Merleau-Ponty sobretudo em **O visível e o invisível**. A carne não é matéria nem espírito; é elemento do Ser, meio caminho entre o/a indivíduo/a e a ideia (MERLEAU-PONTY, 2014). É a textura comum que liga corpo e mundo. É nesse entre que o teatro acontece.

No espaço cênico, espectadores/as e atuentes são videntes e visíveis, reversivelmente. Cada espectador/a percebe os/as atuentes e os/as outros/as espectadores/as, ao mesmo tempo em que é percebido. Surge então a questão do/a outro/a. Como compreendê-lo/a? É através do meu corpo próprio que apreendo o outro como semelhante a mim. Não vivencio o corpo do/a outro/a como meu, mas o reconheço como corpo análogo ao meu.

O sujeito, para Merleau-Ponty, está situado em um mundo anterior a qualquer reflexão. O verdadeiro sujeito não é duplicado; é condição da experiência (MERLEAU-PONTY, 2006). No teatro, essa condição se concretiza no aqui-agora da encenação.

O espaço pode estar previamente elaborado, as estratégias definidas, a cenografia construída. Mas a experiência só se efetiva na duração do espetáculo. Ela será única para cada presente. O mundo da encenação é público; sua percepção nunca pertence a um/a único/a vidente.

Há ainda o anonimato. O/a espectador/a, na maioria das vezes, é anônimo/a. Os/As outros/as espectadores/as também. Os/As atuentes, mesmo expostos/as, revelam-se progressivamente sob a ficção. Para Merleau-Ponty, o sujeito da percepção é sempre anônimo, uma função, uma abertura (MERLEAU-PONTY, 2014).

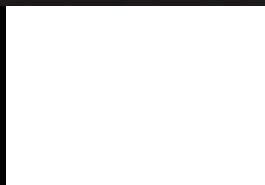
A vivência do espaço revela-se aos poucos. O contato se forma na duração. O/A espectador/a impõe sua presença; o espaço impõe seus atributos. Ambos se transformam mutuamente.

E é por isso que me comovo quando Merleau-Ponty afirma que uma obra de arte, como um romance ou um quadro, é um ser cuja expressão não pode ser separada do expresso, irradiando significação sem abandonar seu lugar temporal e espacial; e que, nesse sentido, nosso corpo é comparável à obra de arte: um nó de significações vivas (MERLEAU-PONTY, 2006). O corpo do/a espectador/a é potência perceptiva e expressiva. Ele não é recipiente; é acontecimento.

Assim, o espaço teatral, ainda que previamente concebido, só se torna verdadeiramente espaço cênico no encontro. Na duração. No entre. Espectadores/as e encenação pertencem ao mesmo tecido espaço-temporal que chamamos de teatro. E é nesse entrelaçamento, sempre renovado e nunca esgotado, que continuo a construir.

A relação entre espectador/a, atuentes, outros/as espectadores/as, elementos dramáticos, visuais e sonoros resulta naquilo que chamamos de espaço cênico. Se há relação, o/a espectador/a é elemento estrutural, não apenas conceitual, mas físico. Ele age no espaço-tempo com seu corpo. Sua respiração, sua postura, sua atenção, seu cansaço, sua expectativa, tudo isso compõe o acontecimento.

Talvez, seja exatamente aí que uma pesquisa em cenografia encontre sua respiração: no desejo de construir espaços que não representem apenas, mas que aconteçam. Espaços que não sejam cenário como pano de fundo, mas como campo de relação. Porque, no fundo, o que me move é essa pergunta: como fazer do espaço um organismo sensível, capaz de provocar encontros reais?



REFERÊNCIAS

ANDRADE, Graziela C. de.; MOURA, Maria Aparecida. **Nós em rede: informação, corpo e tecnologias**. 2008. 210f. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) - Escola de Ciência da Informação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008. Disponível em: < <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/ECID-7KAQ6D> >. Acesso em : 10/12/2025.

ALBUQUERQUE, Nycolas. Estética relacional e as marcas da superfície: Corpo-Afetos -Cidades-Arte-Políticas. **Anais do VIII Seminário Nacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual**: arquivos, memórias, afetos . Goiânia, GO: UFG/ Núcleo Editorial FAV, 2015. Disponível em < https://seminarioculturavisual.fav.ufg.br/up/778/o/2015.GT3_nycolasalbuquerque.pdf > Acesso em: 27/11/2025.

ALVIN, M. **Ato artístico e ato psicoterápico como experimentação: diálogos entre a fenomenologia de Merleau-Ponty, a arte de Lygia Clark e a Gestalt-Terapia**. 2007. 387 f. Tese (Doutorado em Psicologia) – Instituto de Psicologia, Universidade de Brasília: Brasília, 2007.

ARAUJO, Paulo R. M. e CODINA, Graciela D. Leitura fenomenológica da arte e do ser humano aponta para a superação de sentido e a abertura de significados. **Revista Filosofia, Ciência e Arte**. Ano II, Vol 8. São Paulo: Editora Nova Escala, 2007.

ARCHER, Michael. **Arte contemporânea: Uma história concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ARNHEIM, Rudolf. **Arte e percepção visual: Uma psicologia da visão criadora**. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2005.

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Max Limonad, 1884.

AZEVEDO, Sônia M. O corpo em tempos e lugares pós-dramáticos. In: **O Pós-Dramático**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

BACHELARD, Gaston. A Poética do Espaço. **Os Pensadores XXXVIII**. São Paulo: Abril Cultural, 1974.

BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BOGART, Anne. **A preparação do diretor**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BOLLNOW, Otto F. **O homem e o espaço**. Tradução de Aloísio Leoni Schmid. Curitiba: Editora UFPR, 2008.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional**. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

CARDIN, Leandro Neves. **Corpo**. São Paulo: Editora Globo, 2009

CLARK, Lygia. **Lygia Clark**. Textos de Ferreira Gullar, Mário Pedrosa e Lygia Clark. Rio de Janeiro: Funarte, 1980.

CLARK, Lygia. **Lygia Clark**. Curadoria Paulo Herkenhoff, texto Gy Brett, Paulo Herkenhoff. São Paulo: MAM, 1999. 68p.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 2010.

ECO, Umberto. **Obra aberta**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2010.

FALABRETTI, Ericson Sávio. A pintura como paradigma da percepção. Artigo publicado na **revista Dois Pontos**, vol. 9, n. 1, pág 201-226, 2012. Disponível em: < <http://dx.doi.org/10.5380/dp.v9i1.25515> > Acesso em 23/01/2026.

FARIA, João R. História do Teatro Brasileiro – Volume I: **Das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX**. São Paulo: Perspectiva: Edições Sesc, 2012.

FARIA, João R. História do Teatro Brasileiro – Volume II: **Do modernismo às tendências contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva: Edições Sesc, 2013.

FERNANDES, Silvia e GUINSBURG, J. (orgs.). **Um encenador de si mesmo**: Gerald Thomas. São Paulo: Perspectiva, 1996.

FIGUEIREDO, Jadismar de lima. **Corpo próprio, especialidade e mundo percebido em Merleau-ponty**. 2015. 130 f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2015. Disponível em: < <http://tede.biblioteca.ufpb.br:8080/handle/tede/8345> > Acesso em 18/12/2025.

FORJAZ, Cibele. A linguagem da luz a partir do conceito de pós dramático desenvolvido por Hans-Thies Lehmann. In: **O Pós-Dramático**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

FREIRE, Cristina. **Arte conceitual**. Rio de Janeiro: Zahar Editor, 2006.

GULLAR, Ferreira. **Argumentação contra a morte da arte**. Rio de Janeiro: Editora Revan, 2009.

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

KATO, Gisele. O homem que reinventou a roda. In: **Revista Bravo**. Edição no. 131 São Paulo: Abril Cultural, 2008.

LEHMANN, Hans-Thies. Teatro pós-dramático e teatro político. In: **O Pós-Dramático**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

MAGALDI, Sábato. **Um palco brasileiro: o Arena em São Paulo**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

MERLEAU-PONTY, Maurice. A dúvida de Cézanne. In: **Textos selecionados**. Seleção de textos, tradução e notas de Marilena de Souza Chauí, Nelson Aguiar, Pedro de Souza Moraes. Segunda Edição. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

MERLEAU-PONTY, Maurice. A linguagem indireta e as vozes do silêncio. In: **Textos selecionados**. Seleção de textos, tradução e notas de Marilena de Souza Chauí, Nelson Aguilar, Pedro de Souza Moraes. Segunda Edição. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

MERLEAU-PONTY, Maurice. O olho e o espírito. In: **Textos selecionados**. Seleção de textos, tradução e notas de Marilena de Souza Chauí, Nelson Aguilar, Pedro de Souza Moraes. Segunda Edição. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O Visível e o Invisível**. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

MÜLLER, Marcos J. Gestalt como filosofia da Carne e os três registros da experiência: imaginário, simbólico e real. **Merleau-Ponty em Florianópolis**. Porto Alegre: Editora Fi, 2015.

OITICICA, Hélio. **Aspiro ao grande labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PEDROSA, Israel. **O universo da cor**. Rio de Janeiro: Sesc Nacional, 2006.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da Encenação Teatral**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 1998.

SANTAELLA, Lúcia. **Culturas e artes do pós-humano**: Da cultura das mídias à cibercultura. São Paulo: Paulus, 2004.

SCIALOM, Melina. **Laban plural**: arte do movimento, pesquisa e genealogia da práxis de Rudolf Laban no Brasil. São Paulo: Summus, 2017.

SERRONI, José Carlos. **Cenografia brasileira**: Notas de um cenógrafo. São Paulo: Edições Sesc, 2013.

TOMKINS, Calvin. **Duchamp**: Uma biografia. Tradução de Maria Tereza de Resende Costa. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

VASCONCELLOS, Luiz Paulo. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: L&PM Editores, 1987.

VIRMAUX, Alain. **Artaud e o Teatro**. Tradução de Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: Perspectiva, 1978.