

A cena pós-moderna: Panorama visto de Ouro Preto

Gilson Motta¹
Tânia Alice Feix²

Introdução

Esse artigo propõe uma reflexão sobre a estética teatral contemporânea a partir dos espetáculos apresentados no Festival de Inverno de Ouro Preto e Mariana em julho de 2006³. Elegemos estes espetáculos para nossa análise, pois julgamos que os festivais de inverno propiciam a visualização de um panorama geral das tendências artísticas atuais. No caso do evento de Ouro Preto, tivemos a oportunidade de acompanhar de perto a formação deste panorama, já que atuamos como Curadores do setor de Artes Cênicas do evento. A partir da análise dos diferentes espetáculos apresentados, buscaremos entender quais seriam as tendências da estética teatral pós-moderna. Considerando que o espaço é um elemento fundamental na problematização da arte contemporânea, neste ensaio valorizaremos a cenografia dos espetáculos.

¹ Gilson Motta é cenógrafo, figurinista, Doutor em Estética pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Atualmente, é professor de cenografia e indumentária e um pesquisador no Departamento de Artes da Universidade Federal de Ouro Preto.

² Tânia Alice Feix é diretora teatral, escritora e Doutora em Letras e Artes pela Universidade de Aix-Marseille I (França). Atualmente, é professora de História do Teatro e pesquisadora no Departamento de Artes da Universidade Federal de Ouro Preto.

³ O Festival de Inverno de Ouro Preto e Mariana possui coordenação geral de Profa. Dra. Guiomar de Grammont e Prof. Dr. Fábio Favertiani.

Cenografia e estética do desencanto

Para começar, definiremos o que é “Pós-Modernidade”. Por sua estrutura semântica, a palavra “pós-moderno” sugere, ao mesmo tempo, uma continuidade e uma ruptura com o “moderno”. A Pós-Modernidade seria então uma forma de continuidade da Modernidade, a qual se caracteriza por uma tensão em direção ao que está por vir, isto é, a um futuro promissor que cumpra com as esperanças do agora. A imprensa, que cumpriu um papel decisivo na formação dos ideais modernos, reflete essa projeção nos próprios títulos dos jornais e periódicos do séc. XIX, como *Domani*, na Itália, ou *L’Avenir* e *Le Progrès* na França. De acordo com o historicismo do séc. XIX e conforme as teorias de Lyotard⁴, a Modernidade seria a época de crença nos grandes mitos coletivos que iriam levar a Humanidade para um maior bem-estar. Entre estes mitos promissores, costuma-se colocar o capitalismo, o comunismo, o progresso científico e tecnológico, a religião ou mesmo a psicanálise. Com a realização desses mitos, a Humanidade conquistaria o futuro esperado. Contudo, a derrota progressiva dos mitos conduziu a uma visão desencantada em relação ao futuro. Para Lyotard, os acontecimentos em Auschwitz assinarium definitivamente o fim da Modernidade, enquanto fracasso dos Mitos:

*As guerras totais, os totalitarismos, a diferença dos países do Norte para os países do Sul, o desemprego e a pobreza e a crise da educação são devidos ao desenvolvimento tecnocientífico, artístico, econômico e político*⁵.

Com a morte de Deus anunciada por Nietzsche, cujos pensamentos modificaram radicalmente toda filosofia ocidental enterrando definitivamente o mito do catolicismo salvador, estaríamos de volta para praticar o que Glusberg chama de “cerimônias sem Deus, rituais sem crenças”⁶.

Esta passagem de um ideal moderno para o desencantamento pós-moderno parece se apresentar claramente em *A última gravação de Krapp*, de Samuel Beckett, direção de Francisco Medeiros e com cenografia de J.C. Serroni. Nessa peça, o personagem Krapp se mostra desencantado em relação à vida, sem esperança em relação ao futuro, preso numa vida que invariavelmente se repete de um aniversário para o outro. Resgatando uma gravação realizada num aniversário passado, ele observa com desespero a rotina repetitiva na qual nenhum Deus, nenhum ideal vem o salvar. Se, por um lado, a própria temática da peça trata desse desencantamento, por outro, é importante observar como

⁴ LYOTARD, J.F. *O Pós-Moderno*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.

⁵ *Ibid.*

⁶ GLUSBERG. *A arte da Performance*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2005, p. 51.

os signos espaciais traduzem ou reforçam esta idéia. Nesse sentido, atendo-se, inevitavelmente, às didascálias, a cenografia parece se construir nos limites de um simbólico, no qual os signos visuais da cena apontam para uma realidade para além de si mesmos. O espaço reduzido da cena é preenchido por uma estante com diversos objetos, por uma mesa com uma cadeira e por fitas de gravação espalhadas pelo piso, como o interior de um aposento de qualquer texto realista. Contudo, em sua multiplicidade, seqüencialidade e repetição e, ainda, pelo simbolismo dos tons - preto e branco predominantes - estes objetos vêm reforçar o processo de repetição operado pela personagem. Assim, a diversidade e o acúmulo são signos do mesmo, isto é, da vida como um processo onde as perdas e os ressentimentos se acumulam, ganhando materialidade. Consequentemente, a partir de uma reprodução mimética, os signos apontam para uma zona de idealidade. Ora, a questão da materialidade como processo cumulativo é vista pelo sociólogo Gilles Lipovetsky como uma característica da Pós-Modernidade⁷, voltada para o indivíduo e o consumo, uma vez que não existem mais ideais coletivos. Com essa análise, o sociólogo legitima a falta de engajamento do artista contemporâneo, imerso numa realidade desencantada. O espaço cenográfico criado para *A última gravação de Krapp* reflete este desencantamento.

Cenografia e estética do engajamento

A questão do engajamento do artista se tornou uma das interrogações do teatro contemporâneo, como o demonstra a temática do Encontro Mundial de Artes Cênicas (ECUM) de Belo Horizonte em 2006, *O Teatro em tempos de Guerra*. Lyotard⁸ analisa de que forma a sociedade Pós-Moderna e seus contextos de informação e comunicação geram a necessidade de elaborar novas formas de comunicação. Ele aponta para a importância da existência de uma contracultura, de um contra-pensamento, que não seja utilitário, funcional, subordinado aos meios e fins ou da produtividade ou do marxismo – sendo essas, segundo Lyotard, as duas correntes de pensamento dominantes do séc. XX. Nesse contexto, e conforme a máxima tão conhecida de Deleuze, “resistir é criar”, a questão do engajamento se coloca com força na criação teatral contemporânea. Conforme as teorias do intelectual situacionista Guy Debord, em *A sociedade do espetáculo* (1967)⁹, tudo o que era vivido antes se afastou para

⁷ Cf. LIPOVETSKY, Gilles. *A Era do Vazio ou Ensaio sobre o individualismo contemporâneo*. São Paulo: Manole, 2006.

⁸ LYOTARD, J.F., op. cit.

⁹ DEBORD, Guy. *La société du spectacle*. Paris : Folio Essais, 1967.

tornar-se uma representação, gerando o sentimento da impossibilidade de o ser humano interferir e modificar o desenvolvimento da História, inclusive da sua própria história, sendo isso o primeiro passo para a passividade pós-moderna. Mesmo relativizando esse posicionamento em *Les temps hyper-modernes*¹⁰, Lipovetsky não deixa de reforçar a legitimidade da falta de engajamento que se percebe assistindo a certas encenações contemporâneas e que gera o que Jimenez chama de “crise da arte contemporânea”¹¹, consequência dos trabalhos artísticos que buscam uma expressão romântica do “eu”, sem se preocupar em buscar uma forma de comunicação com a platéia – crise acentuada, segundo Jimenez, pela lacuna da crítica na explicação do que fundamenta a criação contemporânea.

Em *O Assalto*, texto de José Vicente, com direção de Marcelo Drummond, a questão do engajamento é abordada a partir da própria concepção cenográfica. Encenado originalmente no mezanino do Teatro Oficina, *O Assalto* foi adaptado para um espaço tradicional. O confinamento original cede lugar a um espaço aberto, numa cenografia, constituída por uma mesa forrada com papel alumínio, uma cadeira giratória e objetos postos sobre a mesa. Aludindo a uma instituição bancária, estes elementos adquirem função metonímica. Por ser localizado originalmente no contexto onde a relação humana passa a ser submetida mais intensamente ainda aos imperativos do mercado liberal, o texto ressalta a crueldade e o interesse que domina as relações humanas através do confronto entre um bancário e um faxineiro. Na encenação, a separação entre palco e platéia é rejeitada, pois os atores se movimentam para a sala e lá permanecem, integrando os espectadores à narrativa e ao espaço ficcional. Assim, o espaço teatral é marcado por uma dinâmica de expansão e de compressão. Ao mesmo tempo, os mínimos elementos localizados na cena são supervalorizados em sua dimensão simbólica, de modo tal que a minimização cede lugar à grandiloquência. Nota-se, portanto, que a encenação trabalha sobre os significados do espaço tradicional, jogando com a relação cena-sala e com o próprio signo teatral. Dessa forma, a sobrevivência desencantada no contexto urbano é constatada, sem que a encenação ofereça outras formas de resistência, além da exaltação de uma relação erótica exacerbada, baseada na luta pela dominação física, econômica e intelectual. O próprio tema da resistência parece esgotado pelo fim dos “Grandes Mitos”.

O fenômeno inverso pode ser observado com o espetáculo *Um homem é um homem*, do Grupo Galpão, com direção de Paulo José, cenografia de Alexandre

¹⁰ LIPOVETSKY, Gilles e CHARLES, Sebastien. *Les temps hypermodernes*. Paris : Grasset, 2004.

¹¹ JIMENEZ, Marc. *La querelle de l'art contemporain*. Paris: Folio Essais, 2005.

Rousset e Tereza Bruzzi. Apresentada no Teatro do Centro de Convenções de Ouro Preto, a encenação leva o texto de Brecht de 1926 para o contexto da invasão do Iraque pelos Estados- Unidos. Como o sublinha o diretor Paulo José:

*Os assuntos abordados, guerras de pacificação, Oriente versus Ocidente, a luta do Bem contra o Mal, são de absoluta atualidade. O que ocorria na Índia na época em que a peça foi escrita pode ocorrer hoje no Afeganistão, no Iraque ou em um país fictício, um Urbequistão qualquer da Ásia menor, e as tropas inglesas são hoje as forças coligadas do mundo livre ocidental e cristão em luta contra a barbárie oriental. (...) Nossa adaptação permitia que se colocassem em cena as teorias que orientam a política externa americana de hoje, expondo os motivos reais de suas ações bélicas, deixando claro que elas não são uma calamidade inevitável, como os terremotos e outros grandes acidentes da natureza, mas atos criminosos que podem ser denunciados, combatidos e evitados.*¹²

A presença de uma cenografia com características vem apoiar o caráter engajado do texto e da encenação. O traço construtivista aparece no funcionalismo e na materialidade do cenário: estruturas metálicas (andaimes) com rodas, formando espécies de praticáveis móveis. O movimento destas estruturas e a sua transformação por intermédio do uso de tecidos (cortinas, painéis) criam novas configurações plásticas, que atendem às solicitações espaciais da narrativa. A ênfase recai no mecanismo, no modo de construção de um aparelho cênico que produz a ficção. O palco é valorizado como um lugar de ação e de jogo, onde a verticalidade é bastante explorada, em especial, pela utilização de técnicas circenses, como as pernas de pau. Mas, este construtivismo aponta também para uma ação, na medida em que é produzido um mundo de artificialidade e de convenção. Isto é, o cenário é assumido como um elemento cuja realidade só tem sentido no interior da ficção teatral. E, mais do que isso, a própria encenação joga com esta produção artificial de sentido, o que ocorre, por exemplo, na transformação de espaços interiores em exteriores e vice-versa. Assim, o aparelho cênico estabelecido é antiilusionista e épico, elemento este que é reforçado pela presença de projeções de textos, dialogando com as teorias brechtianas, reforçando a caráter engajado da encenação.

A noção de engajamento pode adquirir uma outra forma de expressão, diferente dos modelos precedentes. Baseando-se em Deleuze, que define o criador como “o grande vivente de saúde frágil” que se opõe a “gorda saúde dominante”, o psicanalista e ensaísta Miguel Benasayag¹³ analisa a importância da resistência no nosso mundo “ontologicamente obscuro no qual o inimigo é

¹² JOSÉ, Paulo. “Em torno de Um homem é um homem”, *Subtexto – Revista de Teatro do Galpão Cine Horto*, 12/2005.

¹³ Palestra proferida por Miguel Benasayag no Encontro Mundial das Artes Cênicas (ECUM) em Belo Horizonte, 13.04.2006.

indefinido”. Para Benasayag, a concretização artística é, em si, uma forma de resistência. A visão marxista de luta de classes não é mais vigente, ultrapassada pela própria realidade histórica. Para Benasayag, colocando o corpo em cena, o restituindo em sua densidade, o ato criador em si é um ato de resistência, válido e necessário, que se afirma em nome da vida, do desejo – recusando o utilitarismo e tornando-se efetivo a partir do momento em que encontra um eco em outras formas de ação social. Apresentado pela Bem-vinda Cia. de Dança, com direção de Dudude Hermann, o espetáculo *Como habitar uma paisagem sonora* foi realizado na área externa da Igreja do Carmo, em Ouro Preto. Numa extensa área que circunda a igreja, cinco bailarinos se moviam com liberdade e independência. Do mesmo modo, os espectadores podiam mover-se pelo espaço, acompanhando a evolução de cada corpo, ou podiam permanecer fixos numa grande mureta situada em torno da igreja. A movimentação livre dos corpos contrasta com a movimentação tradicional dos espectadores, criando um encontro e um questionamento. O corpo sugere a liberdade em relação aos moldes sociais, sem que o espectador sinta a necessidade de uma explicação específica.

Cenografia e estética da fusão

De acordo com Meschonnic em *Modernité Modernité*, na nossa época, “*uma compulsão de convergência conduz a busca de uma síntese artística, espírito do tempo*”¹⁴. Em 1917, *Parade* de Eric Satie já aliava música, pintura e coreografia, num ideal de fusão já anunciado pelo entusiasmo das vanguardas. Era o início da fusão artística como princípio estético afirmado. Fusão entre as artes com a integração do cinema na literatura, por exemplo. A imagem cinematográfica foi penetrando aos poucos a linguagem específica das artes plásticas e das artes cênicas, trazendo a consciência de que as novas tecnologias podem acarretar estéticas novas. Como o ressalta Glusberg em *A arte da performance*, a *Bauhaus* foi um dos primeiros movimentos a querer juntar as artes e introduzir as novas tecnologias, buscando sempre uma melhora na vida do homem. A *Semana da Bauhaus*, em 1923, teve por título *Arte e Tecnologia, uma nova unidade*, antecipando em mais de quarenta anos a consolidação da arte intermídia e os *Experiments on Art and Technology* (EAT) nos Estados Unidos. Da mesma forma, o movimento *Fluxus*, idealizado por George Maciunas, já era um exemplo dessa fusão entre tecnologia e arte pictórica, sendo, segundo o seu criador, um “*teatro neobarroco de mixed media*”.

¹⁴ Meschonnic, Henri. *Modernité Modernité*. Paris: Verdier, 1988.

Em *A acusação*, baseado em *O processo*, de Franz Kafka, a diretora, cenógrafa e figurinista Ione Medeiros adota uma linguagem plástica próxima à estética, a partir da junção de várias linguagens artísticas. Diversas estruturas metálicas verticais, feitas em tubos, são combinadas com rampas, escadas e com tapadeiras que servem como suporte para projeções. Estes elementos – manipulados pelos atores – formam planos diversos, predominantemente aéreos. Um trilho inclinado, onde um carrinho movimenta-se de forma autônoma, reforça o mecanicismo da cenografia. O cenário reflete a “arquitetura de uma paisagem urbana, com suas linhas verticais, horizontais e longas diagonais, vias de acesso aos ‘boxes’ contemporâneos”¹⁵. Assim, esta arquitetura reforça um sentido do texto: o confronto do homem com um meio hostil e absurdo, dominado por forças obscuras, aproximando-se de um ideal e de uma estética expressionista, a qual é acentuada pela iluminação e pela caracterização dos atores. Por outro lado, a cenografia se contrapõe ao universo do texto, onde predomina a morosidade do aparelho burocrático, já que cria um espaço para uma intensa atividade física, onde os elementos cênicos se afirmam como obstáculos e como elementos propulsores de uma ação acrobática. Dá-se assim uma ruptura entre o sentido do texto e o da representação.

De modo semelhante, em *A confissão de Leontina*, texto de Lígia Fagundes Telles, com direção de Antonio Guedes, cenografia de Ney Madeira, há a fusão de estilos cenográficos. O espaço de jogo é absolutamente aberto, ocupado apenas pela atriz que utiliza um banco de proporções reduzidas. Trata-se de um espaço projetado para a ação da palavra, para a narrativa. Porém, no fundo da cena há uma série de tecidos em tons escuros e feitos com cortes irregulares que, ao se sobreporem, formam uma espécie de painel constituído por fragmentos. A cenografia reforça assim a lembrança entrecortada, os fragmentos de ações que irão recompor a trajetória da personagem. Mas, este fundo é também o suporte para projeções de vídeos, os quais possuem uma função ilustrativa, apresentando os espaços que a personagem percorreu. No entanto, este caráter ilustrativo é levado ao extremo, gerando um gesto irônico: no momento em que a personagem lembra o crime que cometeu, o personagem assassinado é também projetado no fundo, num tratamento que remete a antigos filmes de mistério, e, como tal, cria um efeito cômico. Assim, a cenografia atenua o *pathos* da personagem, introduzindo a ironia e a desconstrução, as quais rompem as expectativas e referências do espectador e levam a uma negação da unidade orgânica da cena¹⁶.

¹⁵ Texto de Ione Medeiros no programa do espetáculo.

¹⁶ Cf. ARONSON, Arnold. « Cenografia pós-moderna », IN *Cadernos de Teatro*, Nº 130. Rio de Janeiro: O Tablado, julho a setembro de 1992.

Assim, em ambas as montagens se nota a presença das tecnologias do vídeo na cena teatral, presença esta que reforça a fusão e confusão de gêneros e de estilos, característica das estéticas contemporâneas.

Cenografia e estética da fragmentação

Do ponto de vista da dramaturgia, a produção artística sofre as modificações ligadas à quebra do enredo tradicional. Cada vez mais, as criações contemporâneas se inscrevem numa estética da fragmentação, da composição a partir de materiais diversos. O que implica em dizer que o teatro não busca mais ser um espelho realista que reflete o contexto social, como era o caso na época de apogeu do drama burguês, mas sim uma experimentação de novas formas de linguagem. O recurso freqüente a espaços alternativos reflete essa fragmentação, desde o momento em que a manifestação teatral se afastou do seu espaço tradicional, isto é, o palco italiano.

Segundo Bernardo Carvalho em *O mundo fora dos eixos*¹⁷, estaríamos na era do “teatro do indizível”, que se situa além do realismo. Essa tentativa de dizer o indizível foi o ponto crucial do espetáculo *Psicose 4b48* de Sarah Kane, com direção e cenografia de Marcos Damaceno. Como materializar o desespero de uma personagem cuja consciência vai se fragmentando aos poucos diante do mundo? Em sua montagem da mesma peça apresentada em São Paulo, em 2003, Claude Régy combatia o ilusionismo e o naturalismo. Da mesma forma, com projeções de textos relativos ao suicídio, o espetáculo de Marcos Damaceno visa um distanciamento e uma conscientização em relação à solidão e a necessidade de uma maior solidariedade entre os homens. Nesta montagem, a Sala 35¹⁸ foi organizada de modo tal que os espectadores ocupavam três lados da cena. O piso foi revestido com linóleo, cujos tons e texturas assemelhavam-se a um piso em mármore, remetendo a um hospital. Igualmente fria, a luz era constituída por três luminárias com lâmpadas fosforescentes. Num dos lados, uma pequena mesa com remédios; ao centro, uma cadeira para o médico e uma cadeira de rodas para a paciente. Contudo, o espaço mantém uma relação tensa com a dramaturgia, pois sua claridade e amplitude não somente se contrapõe ao confinamento e isolamento presentes na situação do personagem (acentuado pelas janelas fechadas da sala escura), como também cria um espaço de proximidade entre os espectadores. Assim, ao atenuar os limites entre sala e

¹⁷ CARVALHO, Bernardo. *O mundo fora dos eixos*. São Paulo: Publifolha, 2005.

¹⁸ A Sala 35 é uma sala tipo “multiuso” de cerca de 7m x 13m, situada na Escola de Minas de Ouro Preto, pertencendo ao Departamento de Artes Cênicas da UFOP

cena, a encenação discute os limites entre normalidade e anormalidade, entre caos e ordem. A redução extrema dos elementos cênicos amplia o espaço, abrindo grandes possibilidades para a movimentação e dos atores. Contudo, este espaço gestual é igualmente contido, de forma que o próprio vazio – do espaço e das relações humanas – também se amplifica. A cena cria um verdadeiro espaço-tempo, o qual se torna sensível pela exploração do silêncio e da imobilidade. Deste modo, a forma aparentemente tradicional da encenação possibilita a criação de uma intensa experiência sensorial, a qual, por sua vez, se afirma como uma das tendências marcantes da arte contemporânea. Característica dos textos da contemporaneidade como os de Sarah Kane, Koltès ou Heiner Müller, a própria fragmentação dramaturgica reflete no espaço, o qual se afirma como um reflexo do mundo fragmentado e desencantado da Pós-Modernidade.

Do mesmo modo, em *Agora e na hora de nossa hora*, ção de Eduardo Okamoto, o público ocupa três lados da cena. Como a narrativa estrutura-se a partir de um fato real (o assassinato dos meninos de rua no Largo da Igreja da Candelária, no Rio de Janeiro), o espaço faz alusão a esse local. Num procedimento próprio ao sugestivo, um bueiro representa a totalidade: uma rua de uma grande cidade. Pequenas pedras desenham no piso esta cruz, esta encruzilhada, a qual ocupa todo o espaço de atuação. Por sua vez, esta cruz alude à igreja em questão e, num nível mais amplo, à transcendência. Assim, inevitavelmente, o espaço possui um forte caráter simbólico: espaço de passagem, de luta, de sofrimento, de morte, de redenção. O bueiro e a cruz também determinam topografias: o baixo, o subsolo como elemento de degradação e o alto, como espaço sagrado. O baixo e o alto parecem se configurar, respectivamente, a partir das formas quadrangulares e circulares. A iluminação define estas formas no espaço, sendo que a forma circular penetra o espaço como elemento de contraste. Se, por um lado, a circularidade nos aponta para a totalidade, para a redenção, por outro, os demais espaços fragmentados vêm reforçar a impossibilidade de transcendência num mundo marcado pela violência e pela crueldade. Deste modo, o espaço é marcado pela tensão e pela fragmentação.

Em *Sujos*, texto de Plínio Marcos, encenado pela Companhia Nô de Cachorro, direção de Juliano Mendes e cenografia de Inês Linke, os espectadores envolvem a cena quase que integralmente, havendo grande proximidade entre eles e os atores. O espaço cênico é criado por uma estrutura metálica, a qual parece indicar aquilo que seria o interior de um aposento, com seus cômodos delimitados. Esta estrutura também serve de suporte para objetos de cena e

para os próprios refletores. No interior desta estrutura metálica estão vários caixotes de madeira, que tendem a comprimir o espaço de jogo dos atores, colocando-os em confronto e numa situação de verdadeira disputa espacial. Exemplar é o fato de os dois personagens terem controle sobre uma mesma fonte de iluminação. A tônica da encenação recai na feitura, nas diversas ações que constroem o espaço teatral e o universo dramático dos personagens: a disputa pelo espaço – e por um lugar na sociedade – é transformada em signo teatral. O espaço gestual – com jogos de distância, de planos, de oposições e proximidades – vem reforçar esta teatralidade. A originalidade do espetáculo encontra-se no modo como ele introduz elementos épicos a uma narrativa realista, rompendo com esta a partir da introdução de cenas com um tratamento teatral totalmente diferenciado (lutas de boxe, cenas musicais). Nota-se assim que, nesta montagem são utilizados diversos estilos teatrais e cenográficos, o que constitui uma das características fundamentais da Pós-Modernidade.

Uma estética de inclusão do espectador

Conforme as teorias desenvolvidas por Jauss e Iser sobre estética da recepção, cada vez mais, os diretores irão considerar a participação do público. As diferentes formas de crítica do séc. XX, ou seja, a crítica psicanalítica, a crítica sociológica, a crítica formalista e a estética da recepção se juntam para elaborar uma abordagem cênica na qual o espectador é o componente essencial da obra. Em *A obra aberta*, desenvolvendo as teorias de Jauss, Umberto Eco afirma que é interessante “que uma interpretação única chegue ao espectador”¹⁹, tornando a recepção do espetáculo personalizada. Integrando o “lector in fabula” - para citar o título de Umberto Eco -, o espetáculo estabelece uma forma de comunicação direta, solicitando a participação ativa do espectador, que chega a ser parte integrante do espetáculo.

Em *Erê - O Eterno Retorno*, o ator-diretor Fábio Vidal explora a linguagem do teatro físico para a elaboração de uma dramaturgia inspirada no tema nietzschiano do eterno retorno do mesmo. Em *A arte da performance*, Glusberg interpreta a repetição como algo que remete a um simbolismo mágico-mítico, isto é, a preservação de um estado de ordem frente à ameaça do caos bíblico. Em *Erê*, a dramaturgia é tipicamente pós-dramática, no sentido de que a peça não tem início, meio e fim, como avisa o ator em vários momentos do espetáculo. Este não acabamento possibilita ao ator um uso diferenciado do espaço, visto

¹⁹ECO, Umberto. *A Obra Aberta*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1971.

que ele acompanha o público desde sua entrada no teatro, faz cenas na platéia, sai do teatro junto com o público e termina por retornar ao palco. Assim, o espectador é solicitado a uma participação ativa durante todo o espetáculo. O aspecto anafórico do espetáculo, além de propor uma dramaturgia inovadora não isenta de crítica social, sublinha o eterno retorno ao ator e suas capacidades e, por conseguinte, a novas possibilidades de leitura da obra pelo espectador. Além da interpretação do sentido, que se torna pluralista, o espectador interage diretamente com os espetáculos, dentro de uma perspectiva de apropriação e construção conjunta.

Conclusão

A partir dessa análise, percebe-se que a produção teatral do Festival de Inverno de Ouro Preto e Mariana de 2006 reflete as principais tendências estéticas da Pós-Modernidade. Essas tendências são particularmente perceptíveis na maneira como os diretores e cenógrafos lidam com o espaço cênico, que se torna o local de expressão do desencanto pós-moderno. No ecletismo que caracteriza essa “era do vazio” (Lipovetsky), esse desencanto é completado por posturas de engajamento em certas encenações. Os elementos épicos, a fragmentação e a fusão estilística do espaço cenográfico, revelam então a complexidade de posicionamento do Homem no mundo Pós-Moderno. Complexidade que não retrata mais uma unidade cósmica, mas a fragmentação do artista diante do mundo, que se revela particularmente através da utilização dos diferentes espaços. Essa recomposição do espaço estabelece uma ponte entre o artista e o espectador dentro do contexto da solidão pós-moderna numa perspectiva de fusão, conforme a frase de Proust: “*O amor é o espaço e o tempo perceptíveis para o coração*”²⁰.

²⁰ PROUST, Marcel. *La Prisonnière*. Paris: Gallimard, 1992.



