

LIMA, Amanda P. A. **Método Chatonnier: procedimento de criação cenográfica a partir de vivências espaciais dos atores.** Salvador: UFBA. Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Teatro – UFBA; Orientadora: Hebe Alves da Silva; Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia (Fapesb).

RESUMO

O artigo apresenta e discute um procedimento de criação de cenografia, proposto pela cenógrafa canadense Cassandre Chatonnier. Trata-se de um estudo bibliográfico crítico-descritivo que tem por finalidade ampliar discussões e entrelaçamentos teóricos acerca da criação cenográfica associada diretamente ao trabalho de ator. O debate se ancora em teorias acerca da fenomenologia da percepção e da genética da criação, de Maurice Merleau-Ponty e Fayga Ostrower, respectivamente. O trabalho conclui que o procedimento envolve não apenas a criação de uma cenografia, mas que tem significativas potencialidades para a formação do ator principalmente no que concerne aos espaços da cena, bem como para enriquecimento de processos de criação horizontalizados.

Palavras-chave: Teatro. Procedimento criativo. Cenografia. Ator. Espaço cênico.

ABSTRACT

This paper introduces and examines a creative procedure for scenography, presented by the Canadian set designer Cassandre Chatonnier. It is a descriptive-analytic bibliographic study which aims to expand and intertwine theories and discussions around the creation of scenography directly associated to the actor's work. The argument is anchored by theories on phenomenology of perception and creation genetics, by Maurice Merleau-Ponty and Fayga Ostrower, respectively. This paper concludes that the referred procedure involves not only the development of a scenography design but also manifests significant potential concerning the actor's training, specially concerning the spaces of the scene, as well as concerning contributions for horizontalized creation processes.

Keywords: Theatre arts. Creative procedure. Scenography. Actor. Scene spaces.

Este artigo almeja descrever e refletir atravessamentos teóricos em torno do procedimento de criação de cenografia desenvolvido pela cenógrafa canadense Cassandre Chatonnier e apresentado em sua obra: *La scénographie, un espace à vivre* (2016). O estudo sobre tal procedimento se constitui como um fragmento de minha pesquisa de mestrado, na qual discorro a respeito de fundamentos teóricos e procedimentos que envolvem o trabalho de atores na criação da cenografia.

Chatonnier (2016) indica que, ao longo de sua carreira atuando em criações cenográficas, surgem inquietações concernentes aos processos de criação cênica. Tais inquietações passam fundamentalmente pelas dificuldades de adaptação dos atores à cenografia, a chegada tardia da mesma ao processo de montagem do espetáculo e uma alegada falta de diálogo direto

entre cenógrafo e atores, entre outras. Assim, a autora propõe um formato de desenvolvimento da cenografia que tenha potencial fomentador da integração entre atores e cenógrafo, não apenas no que concerne ao diálogo sobre demandas de ambas as partes, mas também dos seus processos de criação como um todo. Chatonnier aposta na experiência espacial dos atores, envolvendo sua percepção, seus afetos, suas memórias e os usos que fazem dos espaços a fim de desenvolver a cenografia do espetáculo.

Tal procedimento criativo será apresentado em mais detalhes ao longo deste trabalho, sob um formato de interlocução com argumentos de teorias da genética criativa, fenomenologia da percepção e afins. Para tanto, é importante notar que as nomenclaturas conferidas ao próprio procedimento (ao que doravante me referirei como *Método Chatonnier*), bem como sua divisão nas etapas apresentadas e, conseqüente, suas nomenclaturas, foram por mim propostas a fim de facilitar a sua discussão. A autora, originalmente, não confere um nome ao procedimento, nem a cada uma de suas etapas.

A proposta do procedimento parte, originalmente, de um texto dramaturgico escolhido previamente. No caso apresentado pela autora, o texto tomado como base foi *Esperando Godot*, de Samuel Beckett e, no presente artigo, este também será tomado como base para a apresentação do procedimento e sua discussão. O *Método Chatonnier*, assim, se desenvolve como é descrito a seguir.

Estudo do Texto

Chatonnier (2016) propõe que, partindo da obra de base, a equipe criativa (que, no caso, consistia de atores, cenógrafa e diretora) realize um estudo dirigido do texto, a fim de identificar e selecionar características dos espaços sugeridas ou insinuadas pela obra. É importante ressaltar que as características buscadas vão além de seus atributos físicos; na verdade, há uma ênfase na busca por caracteres psicológicos dos espaços da peça. Isto é, nesta etapa, almeja-se identificar se os espaços são acolhedores ou hostis; de repouso ou de passagem; se são espaços que transmitem conforto, segurança, ameaça, tédio, vastidão, aprisionamento etc. Em outras palavras, trata-se de características psicológicas que são (ou podem também ser) transmitidas por meio de aspectos físicos do espaço.

Além disso, também nessa etapa, a equipe seleciona cenas ou trechos da obra sobre os quais os atores trabalharão cenicamente, nas investigações e experimentações espaciais. Isso significa que este procedimento de desenvolvimento cenográfico acontece concomitantemente à construção cênica do espetáculo, ou pelo menos dos trechos selecionados para serem trabalhados. A equipe não parte de uma cena já “pronta”, mas sim, propõe-se a construí-la ao longo do processo de investigação espacial.

No caso da montagem de *Esperando Godot*, estudado por Chatonnier (2016), os aspectos importantes da atmosfera delimitados pela equipe foram tédio, insegurança, locais de transição e espera.

Vale destacar que a prática de estudo de texto dramaturgico é uma prática recorrente, evidentemente, entre atores; mas também nos processos de criação de cenógrafos. A cenógrafa Pamela Howard (2015), por exemplo, fala sobre como, em seus processos, parte do texto para levantar ideias preliminares, para melhor compreender a linha dos acontecimentos e como os espaços vão sendo demandados pela narrativa, para melhor compreender as

personagens e, assim, orientar sua escolha acerca da paleta de cores etc. Assim, essa etapa de *Estudo do Texto* proposta por Chatonnier se trata de uma prática já conhecida e difundida entre atores e cenógrafos, de maneira geral, mas que agora possui alguns objetivos específicos para o procedimento, bem como é realizada em conjunto, fomentando um movimento integrador entre os componentes da equipe criativa.

Por outro lado, apesar de a proposta de Chatonnier se basear em um texto dramático pré-existente, é interessante ressaltar que este serve como uma fonte de onde se retiram parâmetros para improvisações que serão realizadas adiante no processo. Nesse sentido, me parece coerente considerar a possibilidade de se trabalhar com o *Método Chatonnier* mesmo quando não há um texto dramático preexistente para servir como base. Considerando que nesta etapa de *Estudo de Texto* são levantadas características psicológicas, esclarecimentos acerca do tema da peça e de suas personagens, vislumbro a possibilidade de que em lugar de se retirar tais informações de um texto, os próprios parâmetros também podem ser os pontos de partida para o desenvolvimento das improvisações e, conseqüentemente, do texto dramático. Em outras palavras, em vez de coletar os parâmetros de uma dramaturgia, a equipe pode predefinir esses parâmetros a partir de seus afetos e desejos discursivos (como temas, atmosferas, arquétipos de personagens etc.) e então partir para as experimentações e improvisações nos espaços. O texto dramático nesse caso seria desenvolvido a partir das próprias improvisações. Este seria um potencial desdobramento para o procedimento de Chatonnier¹.

Escolha dos Locais

A partir da definição dos dados que concernem às características do espaço, a equipe pesquisa e seleciona alguns locais públicos da cidade que possam refletir tais características por meio de seus aspectos espaciais.

Em geral, é interessante que as locações escolhidas sejam diferentes entre si, apresentando elementos espaciais diferentes, desde que possam atender ao critério de se relacionar às características psicológicas definidas na etapa anterior. Essa variabilidade nos aspectos constituintes dos espaços investigados permite que formatos e abordagens espaciais diferentes possam ser testadas pela equipe e, assim, que esta tenha mais possibilidades criativas no que concerne aos elementos espaciais que poderão ser utilizados.

É possível observar tal variabilidade nos espaços escolhidos pela equipe de Chatonnier, que variavam entre uma área de espera de uma estação de metrô, a escadaria de um parque, um beco sem saída e um mirante, como observado na Figura 1, a seguir.

¹ Evidentemente, tal desdobramento acarretaria em outras adaptações ao longo das demais etapas do procedimento (principalmente a segunda fase das *Explorações in situ*), mas a meu ver, trata-se de uma possibilidade razoável de exploração do procedimento.



Figura 1 - Espaços urbanos utilizados como área de jogo pela equipe de Chatonnier²

Apesar de bastante diferentes entre si, a equipe de Chatonnier chegou a um consenso com relação aos locais escolhidos considerando que estes atendiam aos critérios estabelecidos na primeira etapa, isto é, trata-se de locais de espera que também podem ser locais de passagem, como no caso da escadaria e da estação de metrô, onde os atores poderiam passar longos períodos de tempo, esperando e se entediando de fato.

Experimentações in situ

Como dito anteriormente, a ideia proposta pela autora é que os atores se lancem em investigações com base no universo do espetáculo, nas personagens e nas cenas escolhidas na primeira etapa do procedimento. A partir dessas explorações podem ser identificadas características dos espaços que se mostram profícuas para o desenvolvimento espacial das cenas (CHATONNIER, 2016).

O processo de abordagem e experimentação nesses desses locais ocorre em duas fases. A primeira destas consiste de improvisações mais livres, de reconhecimento e investigação de possibilidades daquele espaço, numa espécie de ritual, como relata a autora:

Nós, portanto, desenvolvemos um ritual físico, que foi aplicado a cada local: primeiramente, os atores corriam e experimentavam um contato direto com o espaço a fim de descobrir suas possibilidades rapidamente. Em seguida, se apropriavam do local por meio de improvisações livres a partir da identidade das personagens e da “história” da peça. Eles habitavam o espaço, esperavam e se entediavam realmente. (CHATONNIER, 2016, p. 37-38, tradução nossa).

Seguido a esse momento de improvisações mais livres, é proposto um momento de pausa, a fim de que os atores possam respirar e decantar internamente a experiência vivida. Também durante esse intervalo, a equipe conversa sobre o que foi proposto e experimentado em cena pelos atores, debatem sobre o que foi interessante, sobre o que não funcionou tão bem, sobre potencialidades cênicas percebidas e que poderiam ser mais bem

² Fonte: CHATONNIER (2016, p. 36-37)

exploradas, observando sempre o diálogo estabelecido com o espaço e suas implicações sobre as improvisações.

Após tal debate, os atores retomam a investigação, desta vez de modo mais direcionado à cena específica, como explica a autora: “Assim, na segunda parte da exploração, os atores desempenhavam integralmente o trecho, que tinham decorado, inserindo as proposições que havíamos achado pertinentes.” (CHATONNIER, 2016, p. 38, tradução nossa).

É possível perceber nesta fase as repercussões que as explorações espaciais exercem na cena. A opção pela investigação nos locais públicos é feita justamente a fim de explorar diferentes vivências do espaço em função das relações estabelecidas entre suas características, as intenções das personagens e os movimentos propostos pelos atores. (CHATONNIER, 2016). Trata-se uma forma de se trabalhar características espaciais, como formas e volumes, antes de precisar construí-los efetivamente num projeto cenográfico.

Talvez ainda mais importante que descobrir como lidar com as formas desse espaço em função da cena ou personagens desempenhadas, o ator desenvolve suas propostas *provocado* pelas características espaciais específicas de cada local. Assim, a investigação do espaço, sendo desenvolvida juntamente com a construção da cena, serve como material criativo para o ator. Nesse sentido, o ator é encorajado a desenvolver uma postura criativa para cada configuração espacial que experimenta, atentando-se às suas dimensões, texturas, cores, formatos e proporções. Ao mesmo tempo, as formas de utilizar tal espaço para elaborar a cenografia vão se configurando em função do que é proposto pelos atores. A construção do desempenho e do desenho dos espaços, portanto, vai se desenvolvendo de modo retroalimentativo.

Nesse sentido, o *Método Chatonnier* implica numa análise mais crítica sobre as características do espaço para uma possível cenografia, inclusive pelos próprios atores. Não apenas por ser orientado por uma cena específica, mas também porque os atores são levados a refletir diretamente sobre o que funciona, ou não, *naquela determinada configuração espacial*; quais aspectos são mais interessantes em função dos objetivos pré-estabelecidos; quais aspectos espaciais se mostram necessários para o desempenho almejado.

Essa forma de investigar e trabalhar a construção cênica, portanto, é orientada pela percepção e, associadamente, pelas vivências dos espaços que, por sua vez, atuam como propulsoras dos movimentos dos atores. Acerca da relação entre movimentações do corpo e os espaços que as impulsionam, o filósofo Maurice Merleau-Ponty (1999) desenvolve a ideia de *motricidade*. Isto é, as formas e tipos de movimentos que são engendrados por uma experiência em um determinado espaço. É possível concluir, portanto, que um dos mecanismos por trás do *Método Chatonnier* é justamente identificar elementos dos espaços que alimentam a motricidade dos atores em função do universo das personagens e do espetáculo, orientando suas movimentações e seus desempenhos.

Ainda considerando a ideia de um espaço impulsionador da criação do ator e do cenógrafo, vale também considerar a noção de *chora*, elaborado por Platão e associado ao estudo dos espaços pelo arquiteto Alberto Pérez-Gomez (2006). Segundo este autor, a *chora* seria uma espécie de “lugar” no qual ocorre a transição entre a ideia e o objeto, entre o abstrato e o concreto.

Aplicando o conceito à reflexão sobre seu *Método*, Chatonnier (2016) defende que a investigação que propõe toma a relação com os espaços de modo que estes constituem uma espécie de *chora*, ou seja, o *Método* propõe que os espaços sejam investigados como um lugar que viabiliza a transição entre ator (concreto) e personagem (abstrato), fornecendo-lhe os aspectos espaciais necessários para tanto.

Fica mais evidente aqui a forma de abordar e perceber os espaços vinculada à prática discutida: trata-se de um desprendimento da ideia de que o espaço consistiria de um receptáculo de elementos ou ações, como um simples “pano de fundo” para o desenrolar dos fenômenos. O espaço, na abordagem aqui defendida, seria uma faceta, um constituinte da malha dos próprios fenômenos e da própria experiência:

O espaço não é o ambiente (real ou lógico) em que as coisas se dispõem, mas o meio pelo qual a posição das coisas se torna possível. Quer dizer, em lugar de imaginá-lo como uma espécie de éter no qual todas as coisas mergulham, [...] devemos pensá-lo como a potência universal de suas conexões (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 328).

Analogamente, pensando a partir da perspectiva dos próprios fenômenos, em relação aos espaços, Lima de Freitas (1991) vem defender uma ideia similar à de Merleau-Ponty quando afirma:

[...] os fenômenos, quaisquer que sejam, não se desenrolam no espaço, *desenrolam um espaço*. Não há objectos [sic] no espaço, há espaço nos objetos, os objetos não estão localizados, localizam, criam localizações. O espaço como o tempo são funções dos elementos, ou melhor, dos conjuntos de sistemas de elementos. (grifos do autor, *apud* BRANDÃO, 2008, p. 11).

A proposição de Chatonnier em função das investigações espaciais segue nessa mesma direção, isto é, os espaços são encarados como parte indissociável do jogo cênico, o que implica em seu atrelamento à cena desde os primeiros momentos de sua estruturação. Em outras palavras, justamente por compreender o espaço e, conseqüentemente, a cenografia como algo mais do que um receptáculo da ação, e sim como parte da malha na qual estão entrelaçados os demais elementos do espetáculo, Chatonnier (2016) critica a chegada tardia da cenografia ao processo de montagem e o relativo distanciamento entre seu processo de criação e aquele da cena pelos atores e encenador.

Vale ressaltar, contudo, que tal forma de trabalhar com os espaços não consiste de uma invenção ou ineditismo de Chatonnier. Na verdade, é possível identificar outros artistas que trabalham segundo premissas similares em seus processos criativos. Uma dessas é Pina Bausch, que realizou diversos laboratórios em várias cidades do mundo e partia das experiências dos artistas em cada local como fundação e disparadores criativos para o desenvolvimento do espetáculo. Embora sua forma de abordar essas experiências se diferencie em diversos pontos daquela proposta por Chatonnier, é possível notar nos espetáculos de Bausch influências dessas experiências espaciais e culturais na própria cenografia, como no caso do espetáculo *Palermo, Palermo*, de 1989, em que a obra “foi elaborada para essa cidade, e aqueles que a conhecem percebem a desordem, a confusão, e os pedaços de tijolos que cobre o palco

como uma assinatura desse lugar.” (CALDEIRA, 2009, p. 8). É nesse sentido que aponto as similaridades entre as formas de encarar os espaços por Bausch e Chatonnier: trata-se de uma associação entre experiência e espaço que acaba por emergir em cena, operando como um dispositivo para o jogo cênico.

No caso do *Método Chatonnier*, especificamente, é necessário que essa experiência não seja apenas vivida pelos atores e o restante da equipe criativa, mas também analisada e discutida a fim de orientar as escolhas concernentes à composição da cenografia final do espetáculo. Tal análise é feita na etapa discutida a seguir.

Análise da experiência

Após a experimentação em cada um dos locais definidos, a equipe se afasta de tal local a fim de realizar uma análise sobre o que foi construído ou descoberto. Tal análise é feita por meio de debates entre a equipe, mas não apenas. Chatonnier também propõe questionários a serem respondidos pelos atores, com a finalidade de fomentar e utilizar do senso de percepção dos atores em função do espaço, se utilizando de perguntas como: “Esse lugar lhe parece propício à espera? Se sim, quais são as qualidades espaciais? Se não, por quê? O que isso gera em você? Física e mentalmente?” (CHATONNIER, 2016, p. 38, tradução nossa).

Além dos questionários, a cenógrafa também propõe que a equipe, em especial os atores, desenhe o espaço que acabaram de experimentar. Estando afastados do local, esta atividade almeja trabalhar com a memória dos atores, observando quais aspectos formais dos espaços lhes ficaram mais marcados e de que maneira, considerando a forma com que representam tais aspectos em seus desenhos. Isto é, o modo com que os atores desenharam os espaços, considerando as ênfases que dão a determinadas características suas, entre outros fatores, são informações utilizadas por Chatonnier para melhor compreender a relação estabelecida entre os espaços, os atores e as cenas que ali desenvolvem. No exemplo da experiência relatada pela cenógrafa, ela indica que a circularidade e a presença de bancos na estação de metrô foram apontadas por todos os membros da equipe como marcantes na constituição dos desempenhos experimentados neste local, tanto por meio dos questionários quanto pelos desenhos (CHATONNIER, 2016).

A autora também aponta o uso de registros em vídeo das experimentações nos locais para posterior análise dos usos dos espaços na composição da cena, utilizando-se também desse material para o desenvolvimento da cenografia.

De modo geral, esse modelo de investigação estabelece as influências do espaço sobre o ator como um critério central do estudo espacial para a cena. É importante notar que o estreitamento das relações entre ator e cenógrafo se mostra crucial no desenrolar desse procedimento, uma vez que suas funções são estabelecidas sob uma relação simbiótica de funcionamento.

Encaminhamentos cenográficos

A partir do material reunido até aqui, que compreende os estudos sobre o texto, as experiências *in situ*, as análises sobre as mesmas e o constante diálogo entre os membros da equipe, a cenógrafa se propõe a definir “quais eram as qualidades espaciais essenciais a se manter e quais não eram.” (CHATONNIER, 2016, p. 2, tradução nossa). Tais definições orientam a

cenógrafa para a escolha dos aspectos espaciais que virão a compor a cenografia, como volumes, proporções, fluxos, formatos etc. Nota-se, portanto, que neste modelo, as escolhas finais de composição e ordenação do espaço acabam se mantendo como responsabilidade da cenógrafa, embora a autora aponte que, ao longo de seu processo, continua em contato direto com o restante da equipe nos ensaios de modo que o desenvolvimento da cena esteja sempre associado ao da cenografia. A partir de diversas propostas e dos diálogos e trocas realizados com a equipe, as escolhas de Chatonnier (2016) culminaram na cenografia ilustrada na Figura 2, a seguir.

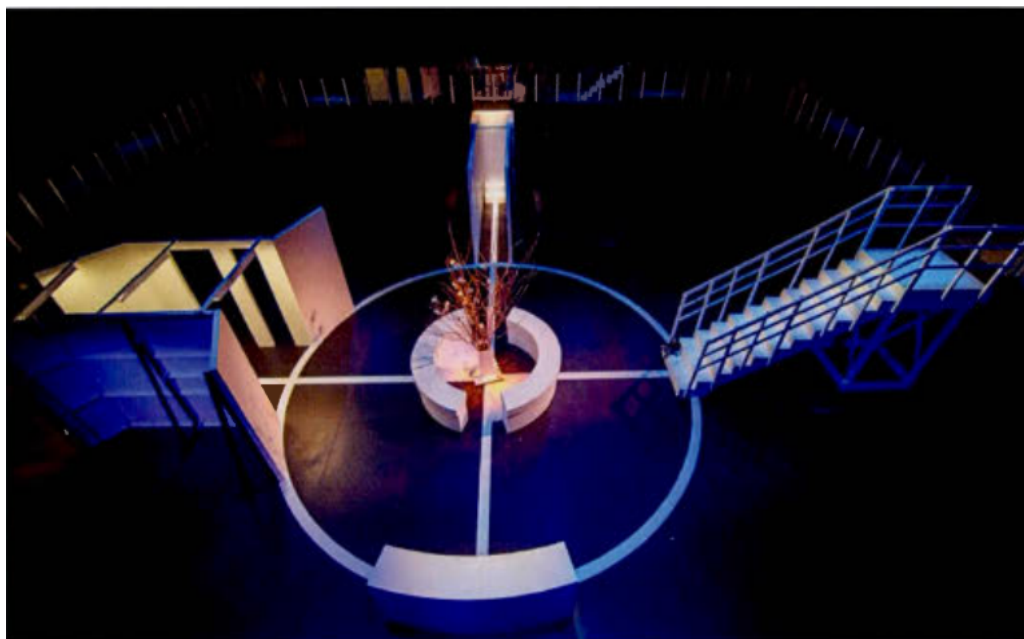


Figura 2 – Cenografia de Chatonnier para *Esperando Godot*³

Reflexões adicionais

Foi destacada anteriormente a relação direta estabelecida entre percepção dos espaços e experiência dos fenômenos. Vale adicionar à discussão o enfoque a um terceiro item que também estabelece relação direta com ambos os demais: a criação. Considerando as teorias de Fayga Ostrower (1999) acerca da genética criativa, é possível vislumbrar um movimento circular de relações e influências: a percepção da realidade e das experiências afeta e ajuda a construir o indivíduo modificando-o; este, por sua vez, reelabora e reordena criativamente esta realidade de acordo com suas formas de perceber a experiência. Em outras palavras, a própria percepção constitui um movimento criador e, assim, a criação opera como viabilizadora da própria experiência.

Considerando os espaços, portanto, é possível concluir que a percepção permite que o indivíduo habite esses espaços e viva as experiências por ele proporcionadas. Assim, os espaços se constituem como projeções de aspectos existenciais dos indivíduos que o habitam e estão constantemente transformando-os por meio da percepção criadora (OSTROWER, 1999). É em consonância com essa ideia, inclusive, que o arquiteto Juhani Pallasmaa (2006) defende que a discussão dos espaços nunca pode estar dissociada daquela da experiência e seus contextos, pois não há experiência

³ Fonte: CHATONNIER (2016, p. 66).

que não se desenrole em um espaço. Consequentemente, os espaços estão inerentemente associados aos movimentos criadores da percepção do indivíduo.

O *Método Chatonnier*, portanto, vem justamente explorar essas relações, que se estabelecem nos atores durante as investigações, principalmente. Trata-se de criar e desempenhar a cena *com* o espaço, e não *apesar* deste. Quando isso acontece, a própria expressividade e criatividade vão sendo fomentadas pelos aspectos espaciais em que se trabalha. Quanto mais possibilidades de criação o ator encontra ou desenvolve nesse espaço, mais facilmente pode tomá-lo como um *território*⁴ seu.

Isso se manifesta não apenas no processo de criação da cena e da cenografia, mas também no que concerne ao desempenho dos atores no espetáculo propriamente dito, na cenografia já elaborada e definida. Isto porque, uma vez que os atores participam ativamente do processo criativo da cenografia, sendo centrais no desenvolvimento do procedimento, e ajudam a escolher os elementos componentes do espaço cenográfico, bem como já possuem experiência em associar suas criações em relação a personagens, movimentações etc. aos espaços e elementos investigados, possuem muito mais facilidade de dialogar com a cenografia final. Analogamente à proposição de Deleuze e Guatarri (1996) que o território constrói o indivíduo ao mesmo tempo em que o indivíduo constrói o território, neste caso, os atores participando da elaboração da cenografia, constroem também seus *territórios* para desempenho das cenas do espetáculo.

Para além disso, o simples fato de experimentarem os elementos arquitetônicos, as formas e volumes dos espaços, desde o momento de criação das cenas, já os ambienta significativamente ao trabalho na cenografia final, de modo que sua apropriação desses espaços, segundo o relato de Chatonnier (2016), se torna muito mais ágil e eficaz. Nesse sentido, a autora não é a única a defender que os atores estejam em contato com a cenografia em escala natural desde muito cedo no processo de criação cênica; outros cenógrafos, como Guy-Claude François (*apud* CHATONNIER, 2016), do Théâtre du Soleil; e Pamela Howard (2015), por exemplo, estão de acordo com essa premissa e, este, inclusive, também partem de proposições dos atores em relação à cena para elaborar suas cenografias. O *Método Chatonnier*, na verdade, facilita ainda mais esse contato dos atores com a escala natural dos elementos, uma vez que não necessita impreterivelmente que a cenografia seja de fato montada logo cedo no processo. Por se utilizar de elementos dos espaços urbanos da cidade, o acesso a tais elementos e estruturas não fica comprometido a um desenvolvimento talvez precoce da cenografia.

Por fim, a última consideração que proponho está associada às decorrências do procedimento para o ator em sua formação continuada. O trabalho sobre os espaços e a reflexão crítica sobre o mesmo pelo ator é defendido por Jean-Pierre Ryngaert (2009) como um aspecto importantíssimo para sua formação, uma vez que fomenta um desenvolvimento sobre seu olhar estético e suas associações discursivas ao próprio jogo da cena, isto é, “como o espaço engaja profundamente o jogo” (p. 127). Ainda de acordo com o autor, o ator que é capaz de pensar os espaços e seus usos, frequentemente, está

⁴Conforme a definição de Deleuze e Guatarri (1996) acerca do *território*, que seria um lugar onde o indivíduo tem a possibilidade de construir e manifestar sua expressividade, isto é, são lugares que fazem surgir elementos de expressão do indivíduo.

mais apto a propor soluções cênicas que comunicam seus discursos de maneira mais consciente e clara (embora nem sempre a intenção seja que o discurso esteja totalmente claro para o espectador). Nesse caso, vislumbro o *Método Chatonnier* como uma ferramenta interessante para esse tipo de treinamento de ator, desenvolvendo sua consciência a respeito dos espaços e suas influências sobre seu desempenho, bem como sobre a atmosfera e o discurso da cena e/ou espetáculo.

Apontamentos finais

Neste artigo busquei apresentar o procedimento de Chatonnier e levantar alguns pontos de fundamentação teórica que achei pertinentes para seu entendimento. A meu ver, o *Método Chatonnier* se trata de uma forma interessante de integrar processos criativos que frequentemente se desenvolvem de forma dissociada, mas sem a necessidade de que os atores sejam exímios conhecedores de fundamentos da composição dos espaços, nem que o cenógrafo precise dominar técnicas de atuação, por exemplo. Trata-se, na verdade, de um procedimento de colaboração criativa, que suscita enriquecimentos para ambas as partes envolvidas (ator e cenógrafo), além do próprio espetáculo, é claro. Nesse sentido, destaco aqui que o *Método Chatonnier* demonstra significativo potencial para enriquecer processos de criação cênica que tendem para uma horizontalização em seu funcionamento, viesados para uma participação colaborativa entre diferentes funções criativas, no sentido em que valoriza as contribuições mútuas entre estas, bem como se ampara nas experiências sensíveis, nos afetos e no senso crítico dos membros do grupo.

Apesar de todas as suas potencialidades, acredito que o procedimento possa ainda passar por inúmeros possíveis desdobramentos, de modo a compreender mais formatos de criação teatral para além daqueles que partem de um texto dramaturgicamente preexistente, por exemplo. Resta que nós, como pesquisadores, investiguemos, usemos e experimentemos diferentes abordagens para desfrutar do solo fértil que penso ser o *Método Chatonnier*.

Referências bibliográficas

- BRANDÃO, L. de L. *A casa subjetiva: matérias, afectos e espaços domésticos*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- CALDEIRA, S. As residências de Pina Bausch. *O Percevejo Online*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, jan-jun., 2009. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/486/413>. Acesso em: 31 out. 2019.
- CHATONNIER, C. *La scénographie, un espace à vivre : l'interrelation entre l'acteur et espace comme outil de création scénographique*. 2016. (Dissertação de Mestrado) – Université du Québec, Montréal, 2016.
- DELEUZE, G.; GUATARRI, F. *O que é a filosofia?* São Paulo: Editora 34, 1996.
- HOWARD, P. *O que é cenografia?* 2. ed. São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2015.
- MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia da percepção*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- OSTROWER, F. *Criatividade e processos de criação*. 13. ed. Petrópolis Vozes, 1999.

PALLASMAA, J. An architecture of the seven senses. *In*: HOLL, S.; PALLASMAA, J.; PÉREZ-GOMEZ, A. *Questions of perception: phenomenology of architecture*. 2nd ed. San Francisco: William Stout Publishers, 2006. p. 27-37.

PÉREZ-GOMEZ, A. The space of architecture: meaning as presence and representation. *In*: HOLL, S.; PALLASMAA, J.; PÉREZ-GOMEZ, A. *Questions of perception: phenomenology of architecture*. 2nd ed. San Francisco: William Stout Publishers, 2006. p. 7-25.

RYNGAERT, J. P. *Jogar, representar: práticas dramáticas e formação*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.