

ATRAVÉS DOS OBJETOS: SOBRE A CENOGRAFIA DOS ESPETÁCULOS DO THÉÂTRE LIBRE

Guilherme Delgado¹

Resumo

O texto trata da cenografia do *Théâtre Libre*. Geralmente criticada pela acumulação em cena de objetos extraídos da realidade, esta proposta cenográfica consistiria de um ilusionismo pouco interessante. No entanto, este artigo tenta demonstrar que havia uma grande demanda pela imaginação do espectador, uma vez que o cenário era pensado de forma metonímica, em consonância com várias outras manifestações culturais parisienses do mesmo período.

Palavras-chave: *Théâtre Libre*, cenografia, imaginação.

Abstract

This text is about *Théâtre Libre*'s scenography, which was usually criticized for its accumulation on stage of objects extracted from the reality. This proposal was considered characteristic of an uninteresting kind of illusionism. However, this article shows that there was a great demand put on the spectator's imagination, since the scenography was conceived in a metonymic way, directly related with many others cultural manifestations that happened in Paris at the time.

Keywords: *Théâtre Libre*, scenography, imagination.

Ao longo do século XX, a apropriação de objetos para o campo artístico, sem construí-los ou sequer modificá-los, foi realizada por diversos artistas. Esta história, em geral, é inaugurada com os *ready-mades* de Marcel Duchamp, na década de 10. No entanto, um pouco mais de vinte anos antes, a questão dos objetos apropriados já havia surgido na cenografia naturalista do *Théâtre Libre*, sob direção de André Antoine.

Os cenários naturalistas, por um lado, foram fundamentais na ruptura com um modelo antigo de cenografia – o que utilizava grandes telões pintados em perspectiva. Ao colocar móveis e outros objetos, com os atores circulando por toda a área, o palco efetivamente se tornou um espaço tridimensional. Esta ampliação das possibilidades acabou por permitir outras explorações, esteticamente muito diferentes das propostas pelo *Théâtre Libre*. Sem dúvida, esta transformação é um dos pilares da encenação.

Por outro lado, não se deixou de notar um exagero, uma extravagância nestes mesmos cenários. O excesso de objetos retirados do “mundo real” e acumulados em cena, muitos sem funcionalidade, são tomados como uma incompreensão, um mal entendimento das noções de representação. O fato dos cenários se proporem a ser realistas, não demandaria que houvesse, por exemplo, pedaços de carne pendurados no proscênio de *Les Bouchers*, pelo enredo se passar num açougue. Situações como esta, ou como a encomenda de madeira norueguesa para o cenário de *O Pato Selvagem*, tornaram-se anedotas, reforçando uma posição que parece óbvia.

Esta posição está fundada na seguinte ideia, que pode ser vista neste texto clássico

sobre a semiologia teatral:

No palco não se utilizam apenas trajes e cenários, (...) são utilizados também objetos reais. Entretanto, os espectadores não encaram estas coisas reais como coisas reais, mas apenas como signos [...] no palco tanto um vinho autêntico quanto uma groselha podem representar um precioso vinho tinto. (BOGATYREV, 2003, p. 73)

Assim, não haveria nenhum ganho em retirar objetos da realidade e colocá-los em cena. Seria uma operação desnecessária e em nada justificaria a insistência do encenador. Este raciocínio parece muito improvável, assim como o de que haveria alguma forma de evolução artística, tornando os cenários mais “sensatos” no futuro.

Portanto, é necessário encontrar motivos, justificativas que levassem Antoine a preferir objetos “reais” a objetos “artificiais”, em outras palavras, objetos com existência e utilização fora da cena a objetos construídos ou transformados para o teatro. Mas para isso, é necessário retomar e esclarecer algumas questões envolvidas neste caso.

Théâtre Libre, encenação e naturalismo

O *Théâtre Libre* foi fundado em 1887, em Paris, sob direção de André Antoine, e existiu até 1893, quando foi anunciada sua falência. Tratava-se de um grupo teatral amador, que tinha por missão renovar a cena francesa através de espetáculos que rompiam com a maneira como as peças eram pensadas e imaginadas. Embora todas as rupturas tenham sido recheadas de polêmicas com opositores, em especial o crítico Sarcey, e aliados, principalmente o escritor Zola, em poucos anos o programa estético da companhia prevaleceu, e hoje está enraizado no próprio entendimento da atividade teatral. O próprio Antoine representa bem o que

1 Diretor teatral. Bacharel em Artes Cênicas – Habilitação em Direção Teatral pela UFRJ. Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRJ (PPGAV/EBA/UFRJ), sob orientação da professora Ângela Leite Lopes. Bolsista do CNPq.

significou esta transição, ao passar de polemista a organizador de um grupo teatral profissional, o *Théâtre Antoine*, e depois a responsável pelo *Théâtre Odéon*, um teatro estatal francês menos influente apenas que a *Comédie Française*. Sua carreira ainda prosseguiria como diretor de cinema e crítico teatral e cinematográfico até 1943, ano de sua morte.

Estas transformações revolucionárias para a história do teatro se deram na escolha e no tratamento aos textos dramáticos, no trabalho com os atores e na cenografia, justamente onde a questão dos objetos surge de forma problemática. Todas estas mudanças em conjunto, aliadas ao combate à “peça bem feita”, constituem o início da encenação.²

Antes, “como um espelho, o palco tão somente remetia sua imagem à plateia” (FOUQUIÈRES apud DORT, 1977, p. 96). A relação entre público e cena estava pré-determinada, regida por um conjunto de convenções. O bom cumprimento deste acordo determinava o sucesso, de crítica e público. Nas palavras de Fouquières, “o que [o público] aplaude não é a reprodução de uma realidade que não lhe foi dado observar diretamente, mas, sim, o grau de semelhança da imagem que lhe é oferecida com a ideia que se formou do fato representado” (FOUQUIÈRES apud DORT, 1977, p. 96).

A ruptura apresentada pela encenação é a deste acordo tácito. Ruptura esta que vem acompanhada de um deslocamento do “centro de gravidade” do evento teatral. Antes, o teatro era

considerado como uma arte, um luxo e um divertimento, isto é, um rito social (...) no qual o centro de gravidade está na sala e não na cena, vide os imensos salões onde as pessoas se reencontram e se

2 Há uma discussão acerca do pioneirismo da encenação, se caberia aos Meiningers, a Antoine ou a Stanislavski. Este debate parece ser de pouco interesse, não só pela semelhança de propostas e pela quase contemporaneidade dos três grupos, sendo os Meiningers um pouco anteriores. De toda forma, Antoine assistiu espetáculos dos dois e se referiu a ambos de forma bastante elogiosa.

pavoneiam. O camarote é a célula social onde se preparam as intrigas, se discutem os negócios e se organizam os casamentos. O espetáculo está sobre o palco, mas na sala o público dá a si mesmo seu próprio espetáculo. (BABLET, 1965, p. 7)

Uma das grandes batalhas de Antoine foi a de reformar a área da plateia, escurecendo-a como havia feito Wagner, e tornando-a menos semicircular e mais retangular, para que a atenção dos espectadores se voltasse exclusivamente para o que estava em cena.

Todas estas transformações foram sustentadas por um programa de reformas naturalista. Zola acreditava que a tarefa do artista era a de se aproximar e retratar a verdade com uma objetividade, com uma neutralidade na linguagem que, hoje, parece ingênua. É o que se vê em trechos como:

O Naturalismo é o retorno à natureza; é essa operação que os cientistas fizeram no dia que imaginaram partir dos estudos dos corpos e dos fenômenos, basear-se na experiência, proceder pela análise. O Naturalismo, nas letras, é igualmente o retorno à natureza e ao homem, a observação direta, a anatomia exata, a aceitação e a pintura do que existe. (ZOLA, 1982, p. 92)

Ou seja, tanto Antoine como Zola, se propunham a serem neutros, meros veículos de exposição da realidade, mas estavam plenamente comprometidos com um imaginário científico-biológico de sua época. Como resume Auerbach:

A atividade do romancista é comparada com a atividade científica, sendo que, com isto, indubitavelmente se pensa em métodos biológicos e experimentais. Encontramo-nos sob a influência dos primeiros decênios do Positivismo, durante os quais todos que exerciam atividades mentais, na medida em procuravam métodos novos e conformes com o seu tempo, tentavam apropriar-se dos sistemas e processos experimentais.” (AUERBACH, 2007, p. 446)

Ainda assim, é importante ressaltar que o naturalismo não foi um fechamento, mas uma abertura de possibilidades. Como diz Dort:

Pretender instalar o real (...) no palco, não é instituir uma falaciosa e impossível identidade entre teatro e realidade: é colocar totalmente em questão toda a atividade teatral. É romper com teatro concebido como simples tradução cênica de uma obra dramática que existiria em si, segundo regras fixadas uma vez por todas e independente das condições materiais de sua representação. É conceber a crítica não mais como uma expressão antecipada do julgamento do público, mas como uma reflexão sobre o fato que constitui a própria representação. É passar da imitação ideal da natureza, primeiro mandamento da idade clássica, à criação de uma nova natureza, através dos meios específicos da expressão teatral. (DORT, 1977, p. 49)

Duas concepções cenográficas

Colocadas estas questões, é possível se concentrar especificamente nas transformações cenográficas que envolveram o *Théâtre Libre*.³

Ao longo do século XIX, não havia um senso de unidade visual ou conceitual entre espetáculos e seus cenários. Estes eram compostos por telões pintados em perspectiva, fabricados em diversos ateliês. Em geral, estas oficinas já tinham modelos de imagem prontos, como o de floresta ou o de tempestade. Também era comum a reutilização dos tecidos pintados de uma peça para outra, com algumas pequenas modificações (ou até sem estas...). Outra situação frequente nas produções de grande porte era que mais de um ateliê participasse do mesmo cenário, cada um pintando algumas telas. Certamente, havia um gosto pelo exagero, e a sofisticação técnica era bastante apreciada.

Este sistema trazia alguns grandes problemas, sendo o principal deles a dificuldade de conciliar a perspectiva das pinturas com os atores. Caso estes se deslocassem demasiadamente, as proporções entre o corpo deles e as imagens ficavam ridículas. Isto dificultava que o espaço cênico fosse ocupado tridimensionalmente, gerando uma situação estranha: a profundidade era sugerida pelo cenário, mas não era efetuada em cena, uma vez que os atores só ocupavam a frente do palco.

Com o tempo, em peças de temática contemporânea, começaram a surgir móveis e outros objetos em cena. Certamente, isto também foi um problema para a perspectiva, assim como a estranha junção entre objetos pintados e objetos presentes em um mesmo espaço.

Neste momento, poderia se pensar que os preceitos cenográficos do *Théâtre Libre* já teriam surgido, mas não era isto que estava em questão. O grupo dirigido por Antoine também acumularia objetos em cena, mas a partir de um outro pensamento teatral.

Para Antoine, "... a encenação deveria tomar no teatro o lugar que as descrições tomam no romance. A encenação deveria (...) não somente fornecer à ação sua justa moldura, mas também determinar o seu caráter verdadeiro e constituir sua atmosfera." (ANTOINE, 2001, p. 24-25). Esta se tornou a função do cenário, que deixou de ser apenas decorativo. O cenário é "o meio que determina o movimento das personagens..." (ANTOINE, 2001, p. 32). E para que pudessem efetivamente se tornar ambientes era necessário enchê-los "com todos os objetos familiares com os quais podem-se servir, mesmo fora da ação projetada (...) os habitantes do lugar. Essa operação, minuciosamente, amorosamente conduzida, resultará na vida" (ANTOINE, 2001, p. 35).

"São essas coisas imperceptíveis que fazem o caráter profundo íntimo do meio que se quis reconstituir" (ANTOINE, 2001, p. 36). Também neste sentido, a iluminação e a sonoplastia sofisticaram-

3 O *Théâtre Libre* não possuía um cenógrafo "oficial", várias das montagens sequer registravam alguém exercendo esta função. Por conta disso, a elaboração dos cenários é, em geral, creditada ao próprio Antoine.

se, tornando ainda mais detalhada a atmosfera desejada para a peça.

O importante é notar como a relação cenografia-espetáculo transformou-se radicalmente. “Não há mais personagens e cenários, ou personagens *sobre* um cenário, mas uma contínua inter-relação entre cenário e ator, um perpétuo movimento dinâmico de um para o outro, uma troca vital” (BABLET, 1965, p. 113).

Até aqui, a acumulação de objetos em cena não parece problemática. No entanto, a questão ainda não foi abordada pelo ponto de vista do espectador. Isto é, como este público olhava para estes espetáculos e seus cenários. Aqui, há dois caminhos a serem desenvolvidos: o da ilusão e o da metonímia.

O espectador e a ilusão

Há um consenso que o naturalismo foi o ápice de uma determinada forma de relação entre plateia e cena: a do ilusionismo. O palco italiano, elaborado arquitetonicamente ao longo de três séculos é tanto o resultado, quanto o principal agente desta relação. Como diz Francastel:

Este problema do quadro monumental apareceu no Renascimento, no momento do aparecimento de um novo tipo de imaginação. [...] É neste momento, com efeito, que se determina uma noção tenaz de ilusionismo [...] Num certo momento, o ilusionismo foi portanto uma forma definida e propriamente teatral. É o grande papel do teatro na civilização que morre, o de ter dado forma à ilusão. (FRANCASTEL *apud* LOPES, 2000, p. 70)

Ao se pensar na escuridão da área dos espectadores, nos ruídos, no trabalho dos atores, efetivamente nota-se como o *Théâtre Libre* empenhou-se em construir a ilusão mais sofisticada e completa para seu espectador. Mas como lidar com os objetos apropriados? Dizer que uma mesa ilude como mesa, ou que um pedaço de carne ilude como pedaço de carne, não faz muito sentido.

Para abordar este problema, Bablet parte de uma citação de Lessing: “Tudo que não favorece a ilusão a destrói” (LESSING *apud* BABLET, 1965, p. 16). No entanto, pensar por esta via, leva inevitavelmente a um paradoxo. O “excesso de realidade” cenográfica de Antoine poderia até se tornar justamente o contrário do pretendido pelo encenador, isto é, uma estratégia não-ilusionista. A materialidade, a concretude destes objetos acabaria por denunciar o que há de artificial no trabalho dos atores, nos diálogos, nas situações dramáticas,... Claro que Antoine queria reduzir esta artificialidade ao mínimo, mas ainda assim seria impossível extingui-la de todo. O que por fim, leva a conclusão de que o argumento de Lessing está condenado à impossibilidade. Se só há o máximo de ilusão, então nunca haverá ilusão alguma.

Bablet ainda propõe uma segunda crítica, desta vez contra o ilusionismo, argumentando que os encenadores naturalistas “se agarram a uma reprodução fotográfica, eles impõem ao espectador uma visão global e definitiva (...) recusando implicitamente a colaboração de sua inteligência e imaginação criativa.” (BABLET, 1975, p. 20)

Este é o ponto central: ao criar uma analogia entre ilusão e fotografia, afirmando que o olhar que ambas demandam é passivo, o crítico francês exclui a imaginação do *Théâtre Libre*.⁴ Para desfazer esta posição, é necessário esmiuçar esta relação entre cena, foto e o realismo deste período.

Outra qualidade de olhar: a metonímia

O que fundamenta esta analogia entre cenário e fotografia? A princípio, há dois caminhos.

⁴ Esta posição é a mais frequente em Bablet. No entanto, há um momento em que o autor argumenta em outro sentido: “Há uma imaginação ilusionista: a partir do cenário real limitado ao espaço da cena, o espectador imagina todo o universo que o cerca e o lugar definido adquire uma densidade maior de realidade”. (BABLET, 1965, p. 126) Esta ideia está mais próxima do que este trabalho defende.

Primeiro, pela forma como ambos se constroem. A cenografia do *Théâtre Libre* acumula objetos em cena, enquanto a fotografia fixa imagens a partir de um processo físico-químico. De fato, nos dois casos, trata-se de uma apropriação, de uma captura de algo que fazia parte da realidade e agora está destacado, enquadrado.

Ou então, a analogia pode ser pensada pela maneira como o espectador se relaciona, como percebe e compreende, a visualidade da cena e da imagem fotográfica.

Em *A Câmera Clara*, Barthes afirma que a foto “sempre traz consigo seu referente (...) estão colados um ao outro” (BARTHES, 1984, p. 15). Desta forma, é impossível não atentar para o que foi fotografado, a imagem ganha o estatuto de “um certificado de presença.” (BARTHES, 1984, p. 129). Algo que a pintura nunca poderia obter. No entanto, também está aí o limite da atividade: “a fotografia não rememora o passado (...) O efeito que ela produz não é o de restituir o que é abolido (pelo tempo, pela distância), mas de atestar o que de fato existiu.” (BARTHES, 1984, p. 123). Tampouco a fotografia convidaria para a apreciação estética, e Barthes tem pouco interesse em qualificá-la como arte. Para o autor, o fundamental é a possibilidade que esse “atestado” tem de abalar, sensibilizar o espectador, o que ele chama de *punctum*. Por fim, não se pode tomar “de modo algum a foto como uma 'cópia' do real – mas como uma emanção do *real passado*” (BARTHES, 1984, p. 132).

Assim, a fotografia não é uma metáfora, mas uma superfície capaz de reter um momento e, posteriormente, convidar seu espectador a imaginar, ficcionalizar. O próprio Barthes especula a partir da foto de uma criança: “é possível que Ernest ainda viva hoje em dia (mas onde? Como? Que romance!)” (BARTHES, 1984, p. 125).

Embora haja no próprio livro uma analogia entre as fotos e o teatro arcaico, o possível encontro entre a fotografia e o *Théâtre Libre* se dá através dos “efeitos de real”, outro conceito do mesmo autor.

Em *Efeito de Real*, Barthes se dedica a pensar o que ele nomeia como “pormenores concretos”. Trata-se de pequenos trechos, presentes nas obras realistas, aparentemente inúteis para sua estrutura – seriam descrições. O que se daria em cada “pormenor concreto” seria uma “colusão direta entre o significante e o referente” (BARTHES, 2004, p. 189), expulsando o significado. Ou seja, a descrição se aproxima do real a ponto de não significar, apenas demonstrar. Isto produziria um “efeito de real”.

Aqui, está o ponto de encontro: Antoine quer que seus cenários sejam como as descrições dos romances realistas do século XIX. Barthes mostra que estas descrições estão repletas de efeitos de real. E estes são análogos às fotografias, na sua capacidade de evocar a realidade.

Dado isto, Shawn Kairschner articula o trabalho do *Théâtre Libre* com estas questões:

Olhar objetos 'fotograficamente' permite ao espectador ver o 'real' escondido no interior de uma grande superfície (fotográfica) ordenada. Paisagens naturalistas convidam o espectador a desenvolver um olhar clínico, um modo de percepção 'fotográfico' que desenvolve a singular habilidade de não olhar para mas através dos corpos atuantes que estão presentes. (KAIRSCHNER, 2003, p. 15)

É justamente este olhar *através* que é exigido pelos cenários naturalistas. Não se trata de vê-los como cópias da realidade, mas como estímulos para que o espectador imagine um espaço “real”.

Mais do reproduzir um açougue, a carne pendurada convida o olhar da plateia a atravessar a cena e enxergar um açougue. Os objetos retirados da realidade possuem, portanto, este apelo, esta chamada que os telões pintados e os adereços construídos não possuem, ao menos não na mesma intensidade.

Por isso, a figura de linguagem que melhor demonstraria estas escolhas cenográficas não é a metáfora, mas a

metonímia. A famosa expressão “fatias da vida”, usada pelos naturalistas para defender suas obras, pode ser compreendida neste sentido, mais como um jogo e menos como uma ingenuidade ou um projeto utópico.

Antoine e outras atrações parisienses

É um ponto delicado pensar que Antoine não utilizou o argumento desenvolvido acima em nenhuma de suas diversas considerações sobre sua obra. Seu pensamento está sempre no sentido de uma aproximação sem restrições entre arte e realidade, e a criação de uma ilusão perfeita. Questões que atualmente soam ingênuas, como já foi explicitado.

Entretanto, isto não invalida a discussão sobre este outro olhar. A hipótese em questão é a de que esta relação metonímica estava presente em diversas atrações contemporâneas ao *Théâtre Libre*, de que fazia parte do gosto do público e dos artistas.

Assim, os cenários naturalistas não seriam uma “invenção” do encenador francês, mas uma adequação do espaço cênico à sensibilidade da época. As formas anteriores de cenografia não despertariam no público a sensação de realidade que vários outros espetáculos não-teatrais já produziam. E isso Antoine sabia e reiterava sempre que tinha a oportunidade.⁵

Para reforçar o que foi dito, serão brevemente abordadas duas outras formas espetaculares que atraíam as

massas parisienses no fim do século XIX. Em ambas, assim como no *Théâtre Libre*, está explícito o diagnóstico de Schwartz: “a realidade era transformada em espetáculo (...) ao mesmo tempo em que os espetáculos eram obsessivamente realistas.” (SCHWARTZ, 2004, p. 357)

O necrotério, que contava com uma sala de exposição, onde os cadáveres eram mantidos “vestidos e sentados em cadeiras” (SCHWARTZ, 2004, p. 343), foi muitas vezes aclamado como um “teatro público” (SCHWARTZ, 2004, p. 339). A entrada era gratuita e atraía uma multidão de curiosos. Quanto mais terrível fosse o estado do corpo exposto, ou mais horrível a vítima (crianças, por exemplo), maior era o apelo popular. Os cadáveres poderiam até sofrer técnicas de conservação para que o espetáculo fosse mais longo.

No entanto, “a grande maioria dos visitantes não ia lá pensando que poderia de fato reconhecer os cadáveres” (SCHWARTZ, 2004, p. 340), mas como uma forma de entretenimento: tratava-se de imaginar em que circunstâncias o crime poderia ter acontecido, “uma invisível causa psicológica (uma narrativa de falência moral) para o efeito somático totalmente visível inscrito no corpo” (KAIRSCHNER, 2003, p. 16). Sem dúvida, a imprensa era a principal fomentadora destas narrativas e da excitação das massas pelo crime cometido.

Percebe-se aí, um análogo do romance policial, onde o detetive desvenda, mas para isso necessita construir imaginariamente primeiro, o crime através das evidências materiais com as quais tem contato. E, também, a mesma qualidade de atenção e o mesmo olhar pedido pela cena do *Théâtre Libre*.⁶

Este 'trabalho fotográfico', este processo de mover-se da superfície para o subsolo onde a verdade está localizada é precisamente o trabalho naturalista. (...)

5 Certamente Antoine estava a par das transformações culturais parisienses. Por exemplo, para a divulgação dos espetáculos, o *Théâtre Libre* se valia de um conjunto de estratégias, incluindo os cartazes, que se hoje parecem óbvias, na época eram uma forma nova e impactante de publicidade. Como assinala Sally Charnow: “... Antoine conscientemente se valeu de técnicas de publicidade e mercado do mundo burguês do comércio. Mais do que extinguir o potencial artístico, o mercado foi uma condição necessária para a emergência da modernidade no teatro. Instituições culturais modernistas, como o *Théâtre Libre*, estavam aptas para interagir com seu público através práticas inovadoras de marketing como a propaganda, a subscrição, e a autopromoção na imprensa.” (CHARNOW, 2000, p. 62)

6 Uma ressalva: certamente o olhar para os cadáveres é um voyeurismo, mas não se discutirá neste artigo em que medida o olhar para a cena naturalista também o era.

narrativas de depravação funcionavam como verdades somáticas 'interiores' e 'ocultas' que a percepção fotográfica tão habilmente revela (KAIRSCHNER, 2003, p. 17)

Outra forma espetacular contemporânea é o museu de cera. Presentes em diversas capitais europeias, estes museus apresentavam manequins de celebridades, figuras políticas ou reconstituições de acontecimentos, criminais ou históricos. Estes bonecos de cera procuravam ser feitos com o máximo de verossimilhança possível, mas isto não bastava:

acessórios, ornamentos e dispositivos que criavam um efeito de moldura para os quadros funcionavam em conjunto para representar o real. O museu por exemplo utilizava acessórios autênticos. [...] Os quadros criavam cenários reconhecíveis, taxonômicos e apropriados para as figuras – mininarrativas na forma de um olho mágico dirigido à vida parisiense. (SCHWARTZ, 2004, p. 345-346)

Naturalmente, nem todas as cenas possuíam objetos “reais”, mas o importante é notar que novamente a mesma relação metonímica está enfatizada. Sandberg, ao comentar uma variação do museu de cera – o museu folclórico, que “culminou no projeto heróico de mover construções reais e amostras de seus ambientes originais para os museus ao ar livre” (SANDBERG, 2004, p. 368) – nota a seguinte relação entre estes adereços e os manequins:

Se o objeto do museu do folclore é investido de realismo e 'vida' acentuados pela proximidade de uma figura humana, também é preciso reconhecer que o corpo em exibição por sua vez alcança uma aparência similar à vida por estar cercado pelos mesmos objetos, aparentemente dispostos para o seu uso. Sem os acessórios para ativar a imaginação do espectador, o manequim permanece um boneco; com eles a figura simula ação e consciência. (SANDBERG, 2004, p. 373)

Conclusão

O *Théâtre Libre*, ao longo de seu breve período de existência, realizou seu objetivo de revolucionar a cena francesa. O fim da “peça bem feita”, o deslocamento do centro de interesse da plateia para o palco, a enxurrada de novos autores, a crítica aos excessos da forma anterior de representar... tudo isto constituiu a base da encenação. Dentre as inúmeras possibilidades recém-abertas, o *Théâtre Libre* sempre optou pelas naturalistas, mas mesmo os seus críticos mais ferrenhos se valeram das transformações provocadas pela companhia.

No que diz respeito aos aspectos visuais, articularam-se duas relações diferentes entre o olhar do espectador, o cenário e a cena. A ilusionista, com seus limites e paradoxos, dá conta de quase toda a proposta cênica de Antoine, ao mesmo tempo em que era um aperfeiçoamento do que o teatro já vinha elaborando nas décadas anteriores (e até séculos, levando em conta a criação do palco italiano). E a da metonímia, onde a extração de determinados objetos da realidade, propunha ao espectador uma outra imaginação – “a de testemunha privilegiada da reconstituição e do renascimento de um evento passado” (SARRAZAC, 1999, p. 13). Esta segunda visão estava profundamente conectada com outros eventos de grande interesse da época, como a visita ao necrotério, ao museu de cera, a leitura de romances policiais e a fotografia.

Não é o interesse deste trabalho tratar o ilusionismo e o olhar metonímico como relações antitéticas. A relação entre espectador e cena é complexa, envolve vários fatores, e a simplificação de qualquer proposta estética a um tipo de olhar pode ser muito reducionista. Por outro lado, não se pretende afirmar que estas duas maneiras de ver a cena convivem na mais perfeita harmonia, se assim fosse, não haveria tantas críticas à apropriação de objetos realizada por Antoine.

Ainda é necessário ressaltar que esta apropriação, um procedimento que será utilizado ao longo do século XX por

artistas diferentes como Duchamp, Kantor e Beuys, dentre outros, não demanda necessariamente este olhar metonímico, reconstituído. Seria fundamental estudar o contexto de cada um deles, e a maneira como este procedimento se articula com o conjunto de suas obras, para traçar quais outras relações seriam possíveis. Como não levar em conta a provocação ao se pensar em Duchamp, por exemplo.

De toda a forma, como foi mencionado no início deste trabalho, a primeira vez que esta apropriação se tornou efetivamente uma escolha artística, e uma polêmica entre os críticos, foi com os cenários de Antoine. Ao mesmo tempo, a compreensão destas relações visuais e seus apelos para a imaginação são fundamentais para um entendimento mais profundo do projeto artístico do *Théâtre Libre*.

Referências bibliográficas

- ANTOINE, André. *Conversas sobre a Encenação*. Rio de Janeiro: 7letras, 2001.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BABLET, Denis. *Esthétique Générale du Décor de Théâtre de 1870 à 1914*. Paris: CNRS, 1965.
- _____. *Les Révolutions Scéniques du Xxe Siècle*. Paris: Société Internationale D'art, 1975.
- BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- _____. O Efeito de Real. In: BARTHES, Roland. *O Rumor da Língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BOGATYREV, Petr. Os Signos do Teatro. In: CARDOSO, R.; GUINSBURG, J.; NETTO, J.; (Org.) *Semiologia do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2003. p. 73.
- CHARNOW, Sally. Commercial Culture and Modernist Theatre in Fin-de-Siècle Paris: André Antoine and the Théâtre Libre. *Radical History Review*, New York, Vol. 77, p. 60-90, 2000.
- DORT, Bernard. *O Teatro e sua Realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- FRANCASTEL, Pierre. O Espaço Teatral na Sociedade Moderna. In: *A Imagem, a Visão e a Imaginação*. Lisboa: Edições 70, 1998.
- KAIRSCHNER, Shawn. Ghosted Corpses. In: *Performance Research*, London, Vol. 8, n. 2, p. 14-20, 2003.
- LOPES, Ângela Leite. O Ator e a Interpretação. In: *Folhetim*, Rio de Janeiro, Vol. 6, p.64-73, jan-abr 2000.
- MARCEROU, Philippe; SARRAZAC, Jean Pierre. *Antoine, l'Invention de la Mise en Scène*. Paris: Actes Sud, 1999.
- SANDBERG, Mark. Efégie e Narrativa: Examinando o Museu do Folclore do Século XIX. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa. *O Cinema e a Invenção da Vida Moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- SCHWARTZ, Vanessa. O Espectador Cinematográfico antes do aparato do cinema: o Gosto do Público pela Realidade na Paris fim-de-século. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa. *O Cinema e a Invenção da Vida Moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- ZOLA, Emile. *O Romance Experimental e o Naturalismo no Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1982.