

Notas sobre cenografia. Dispositivos cênicos espetaculares em espetáculos do século XVII e na contemporaneidade¹

Evelyn Furquim Werneck Lima²

Resumo

A hipótese principal deste artigo é que – desde a época da primazia do texto dramático sobre a cena – o teatro recorreu aos efeitos visuais espetaculares que provocavam a excitação de todos os sentidos, em especial devido ao desenvolvimento de teorias e práticas científicas que se sucederam desde o Renascimento, fazendo migrar das ciências para as artes cênicas inúmeros recursos técnicos. No sentido de comprovar a espetacularidade destas encenações utilizamos como metodologia de pesquisa a análise da dramaturgia de três peças de Shakespeare e três de Molière. Paralelamente constatamos que “o espetacular” continua bem vivo, e que tem sido a tônica de encenações contemporâneas.

Palavras-chave: efeitos visuais; cenografia; espetacularidade

Abstract

The main hypothesis of this paper is that – since the time of the primacy of the dramaturgic text over the scene performance– theatre enlisted the spectacular visual effects that provoked excitement to every sense, in particular due to the development of theories and scientific practices that happened since the Renaissance, causing the migration of technical resources from sciences to many scenic arts. To check the spectacularity of these performances we used as research methodology the analysis of three Shakespeare’s plays and three plays by Moliere as well as the analysis of some iconography of the period. At the same time we noticed that “the spectacular” remains alive and well, and that it has been the main object of contemporary performances.

Keywords: visual effects; stage design; spectacularity

¹ Este artigo é decorrente da pesquisa apoiada pelo CNPq e pela FAPERJ.

² Doutora em História Social pela UFRJ/EHESS (1997). Pós-doutora pela Universidade de Paris X e Estágio Senior no Collège de France (2011). Atualmente é professora associada da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, onde coordena o Laboratório de Estudos do Espaço Teatral e Memória Urbana. É pesquisadora do CNPq e da FAPERJ. É membro titular do Conselho Municipal do Patrimônio Cultural e do Centre de Recherches Interdisciplinaires sur le Monde Lusophone. Autora dos livros premiados *Arquitetura do Espetáculo* (2000) e *Avenida Presidente Vargas: uma drástica Cirurgia* (1990 e 1995). Publicou *Das vanguardas à tradição* (2006) e organizou *Espaço e Teatro* (2008), *Espaço e Cidade* (2004 e 2007) e *Cultura, Patrimônio e Habitação* (2004). Publicou em co-autoria *Arquitetura e Teatro* (2010) e *Entre arquiteturas e Cenografias*. Editora especial da revista *O Percevejo* n. 10, e das revistas *opercevejonline* 2009.2, 2012.1 e 2012.2.

Introdução

As diferentes possibilidades da passagem de um texto dramático para a encenação moderna e contemporânea foram discutidas com eficácia pelo teórico Patrice Pavis no capítulo “L’enfantement de la scène” do livro *Le théâtre au croisement des cultures* (1990). Por outro lado, o historiador Roger Chartier - enfocando autores do século XVII-, analisa espetáculos que foram apresentados em diferentes lugares teatrais e para públicos diversos, gerando textos só posteriormente publicados, às vezes por editores piratas que haviam assistido à peça encenada (Chartier, 2002). Deste modo, não era surpresa no *Seicento*, que a encenação precedesse à publicação. Os textos das peças, os frontispícios das edições e as gravuras disponíveis foram aqui analisados como fontes primárias para dar a ver o que podem ter sido as organizações cenográficas fundamentadas no espetacular vigentes no século XVII. A hipótese principal deste artigo é que - desde a época da primazia do texto dramático sobre a cena - o teatro recorreu aos efeitos visuais espetaculares que provocavam a excitação de todos os sentidos, em especial devido ao desenvolvimento de teorias e práticas científicas que se sucederam desde o Renascimento, fazendo migrar das ciências para as artes cênicas inúmeros recursos técnicos.

Vale lembrar que a Itália, que havia assumido a hegemonia da história cultural desde o *Quattrocento*, sobre os pressupostos da antiguidade clássica, foi a locomotiva de intensas atividades artísticas e recuperou as trocas de sociabilidade tanto nos palácios da aristocracia, quanto nas praças públicas. Explorava-se naquele momento todas as possibilidades da arte e da técnica para produzir uma maquinaria teatral sofisticada que permitisse criar nos palcos os efeitos e aparições propostos pela dramaturgia da época. Nos séculos XVI e XVII, coube aos engenheiros italianos Giovanni Battista Aleotti, Nicola Sabbattini e Giacomo Torelli, entre outros, criar formas variáveis de

impressionar o público teatral por meio de máquinas, alçapões, elementos cênicos de intensa visibilidade que conduziam ao sonho (Berthold, 2006, p.335). Elementos usados como materiais cênicos formam sistemas significantes como cenários, figurino, iluminação, rapidez de execução, configuração espacial, e coreografia, estabelecendo a atmosfera de sonho ou de estranhamento (Pavis, 2003, p. 161).

Aleotti desenvolveu um sistema que diferia muito das primeiras cenografias renascentistas e o aplicou no Teatro Farnese (1618-1628) construído para o Duque de Parma já dotado de prosênio e de sala com arquibancadas em “U”, e, pouco depois, com a divulgação do livro *Pratica de fabricar Scene e Machine ne’ Teatri*, de Sabbattini, em 1638, novas propostas foram introduzidas na cenografia, sempre no intuito de propiciar o “espetacular” em cena. Simultaneamente, Torelli se transformou no “grande mágico” do teatro italiano, introduzindo visões que causavam maior profundidade ao palco. Outros engenheiros do *Seicento* criaram engenhos tais como a utilização de roldanas, alavancas, painéis deslizantes na cenografia, aumentando a capacidade de ilusionismo nos palcos.³

Entretanto, esta espetacularidade não é privilégio do teatro dos séculos XVI e XVII, pois o espetacular ainda pode ser percebido nas peças contemporâneas. Este estudo visa a comprovar duas situações da história da cultura, em palcos que não seguem especificamente o modelo italiano, obras nas quais o “espetacular” assumiu um caráter impactante, ainda que na primeira situação os depoimentos presenciais sejam bastante reduzidos como fontes históricas. A segunda situação busca problematizar as encenações contemporâneas que prescindem dos palcos italianos, e portanto da caixa cênica de milagres e ilusionismos, mas ainda que fora do edifício teatral ou dentro de uma antiga forma, como a elisabetana re-

3 Aleotti trabalhou inicialmente na corte de Ferrara, Sabbattini em Pesaro e Torelli em Veneza, porém seus trabalhos foram seguidos em todo o continente europeu. (Berthold. Op. Cit., 2006, p.335).

construída, continuam a utilizar o “espetacular” de diversas maneiras, inclusive explorando a universalidade de certos conceitos locais.

Para investigar a primeira situação, ainda nos séculos XVI e XVII, recorreremos às didascálias dos textos, e aos poucos indícios iconográficos disponíveis para buscar comprovar esta espetacularidade que migra das páginas para o espaço cênico ou vice-versa. Naquele período histórico a espetacularização era parte integrante do espetáculo teatral, elemento esperado pela audiência fosse pelos textos dramáticos, repletos de referências imagéticas, fosse pelos efeitos cenográficos das “pieces à machines”. Mas, é sobretudo na contemporaneidade que temos a presença da espetacularização. Será que o homem nunca teria mudado? Porque o público ainda se deixa embevecido pelos efeitos especiais ou interpretações transgressoras de determinadas peças clássicas? Que negociações e conflitos contribuem para conceituar o “espetacular”, mas também de torná-lo obra de impacto social?

Efeitos espetaculares em Shakespeare

Como estudos de casos de espetacularidade investigamos a *Tempestade*, *Romeu e Julieta* e *Julius Cesar*, de Shakespeare e recorreremos também ao *Amphitryon*, *Psiché* e *Plaisirs à Isle enchantée*, peças das quais Molière foi o principal idealizador. Posteriormente trouxemos o problema para o final do século XX, quando a espetacularidade passa a existir não mais pelos recursos técnicos, mas pela própria dramaturgia coletiva que permite criar e recriar efeitos pela própria palavra e pelos espaços utilizados de maneira inusitada. De que forma se apresenta o espetacular? Quais as táticas que se escondem sob as estratégias políticas e ideológicas de cada nova apresentação?

Identificamos que, em geral, nas narrativas das peças de Shakespeare pode-se aplicar a teoria certeaudiana de que seus contos apresentam análises de acurada percepção das combinações de táticas

fundamentadas em unidades elementares que não são nem significações nem seres, mas ações relativas a situações conflituais daquela sociedade. Esta leitura perspicaz permitiria reconhecer nos textos dramáticos os discursos estratégicos do povo. (Certeau, 1994).

O “espetacular” é antes de tudo uma forma de entretenimento, e, como tal, deve atender às expectativas do público, seja ele popular ou aristocrático. Segundo Pascale Drouet, no contexto aristocrático, o espetacular em geral está ligado às questões políticas e ao aparato hegemônico; a economia do espetacular não pode ser disassociada da ideologia dominante (Drouet, 2009, p. IX). No contexto popular, entendemos que haja no homem este desejo de maravilhar-se, mas também de estranhamento diante do espetacular.

A *tempestade* de Shakespeare demonstra a maturidade do autor, que projeta nas ações de Próspero os valores sociais e morais da época. O projeto de vingança de Próspero leva-o a mergulhar nos estudos bibliográficos de sua época, e o faz apaixonar-se pelos livros de magia. Exilado numa ilha desconhecida com sua filha Miranda, Próspero vence a bruxa Sycorax e adota o seu filho, Caliban, mistura de monstro e homem. Apesar dos esforços para vencer os elementos da ilha e criar sua filha e Caliban, não atinge muito sucesso. A peça inicia-se justamente no momento em que ele coloca seu plano de vingança em curso. Com a ajuda de Ariel, espírito do bem, provoca uma perigosa tempestade sobre o navio no qual estavam Antônio, Sebastião e Alonso, que o haviam traído. Os naufragos conseguem atingir a ilha e passam a ser encantados até Próspero revelar as razões da situação. Após conversar longamente com Ariel sobre as possibilidades das falhas humanas e de como o amor poderia melhorar a vida para homens fracos, o protagonista traído perdoa os ofensores, confirmando a máxima de que “tudo está bem quando termina bem”. O que se deduz de *A Tempestade* é a natureza híbrida de Cali-

ban, as metamorfoses fantásticas de Ariel, a mágica introdução de Próspero repleta de efeitos espetaculares. Na cena final a espetacularidade se acentua: Ariel entra invisível e uma música estranha envolve Próspero e, em meio a trovões e raios, um grande estrondo persegue as ninfas que dançam. A peça denota uma encenação repleta de elementos fantásticos e oníricos, quase surrealistas, que comprovam o viés maneirista de Shakespeare.

Entre as análises recentemente publicadas de *A Tempestade* destacamos a de John Demarey, que desenvolve um interesse pela tradição das *Masques*, muito comuns nos teatros de Corte. Pelo seu argumento, esta peça, exibida em *première* no Whitehall, absorveu a estrutura das *Mascarades*, conforme consta do texto dramático publicado no *First Folio*. Para este autor, qualquer análise da peça estaria incompleta sem se levar em conta o contexto de sua produção inicial, num teatro da corte (Demarey, 1998, p.174). O estudioso acredita que a peça seria um trabalho já de transição entre o drama encenado e as futuras adaptações desta obra como a de Willian Davenant, que encenou *a Tempestade* em 1670 já nos moldes do drama espetacular do período da Restauração. Chartier também se refere à companhia de Sir William Davenant ter recebido o monopólio de *Hamlet* e de oito peças de Shakespeare que ele adaptou para montagens que realizou em Lincoln Inn's Field, e em 1671 no seu novo teatro em Dorset Gardens (Chartier, 2002, p. 84). *A Tempestade* constitui um apanhado de mágicas, rituais e temas contraditórios que possibilitam um espetáculo contínuo no palco, porém que não encerra uma verdadeira história fechada.⁴ Na verdade a dramaturgia e as didascálias remetem às *Masques*, escritas por Ben Jonson, porém valorizadas pelos magníficos cenários de Inigo Jones, que trouxe da Itália uma nova concepção de cenografia com base

na perspectiva, procedimento gráfico redescoberto por Brunelleschi no *Quattrocento*.

O “espetacular” se apresenta pelos efeitos cênicos da tempestade em cena e pelas imagens flutuantes que foram inspiradas na *Eneida* de Virgílio, entretanto, a ilha mágica e os espíritos presentes na peça podem ser alusivos a um fato realmente real: o naufrágio de um navio chamado *The Sea Adventurer*, ocorrido no Caribe em 1609⁵. Como afirma Certeau, contos e lendas parecem ter o mesmo papel. Eles se desdobram, tal como o jogo, num espaço especial e isolado das competições cotidianas, o espaço do maravilhoso, do passado, das origens. “Ali podem então expor-se, vestidos como deuses ou heróis, os modelos dos gestos bons ou mal, utilizáveis a cada dia. Ai se narram lances, golpes, não verdades” (Certeau, 1994, p.84).

O que se percebe investigando a dramaturgia nas cenas shakespearianas é que quase todos os personagens são amálgamas de diferentes modelos recriados⁶. Os diários de John Evelyn e de Samuel Pepys esclarecem sobre algumas peças encenadas nos anos 1660 e 1670. Não se pode dizer que todos os personagens sejam originais, pois muitos foram inspirados em Horácio, Plauto ou Terêncio, mas são repletos de simbolismos e de novas interpretações, foram recepcionados com sucesso pelo público e reapropriados por encenadores até os nossos dias.

Em *Julius Cesar*, o maravilhoso é a resposta apropriada aos espetaculares jogos de artifício que tiveram lugar na noite de abertura do *The Globe*, quando efeitos de grandes tempestades foram usados na cena da morte de Cesar na abertura do *public theatre* em junho de 1599. O edifício teatral, embora sempre descrito como de uma arquitetura rudimentar, estava pre-

5 Ver relato do editor in Shakespeare, W. *The Tempest*. London: Penguin Books Ltd, 1995, p. 15-16.

6 O crítico mais antigo que os estudiosos localizaram foi Samuel Pepys, que escreveu um diário entre 1660 e 1769, no qual, além do testemunho de história social ele também descreve suas impressões sobre o Romeu e Julieta que assistiu em 1662 (<http://www.pepysdiary.com/p/5445.php>)

4 Demarey seguiu como fonte primária o *First Folio* de 1623 e um dos pontos que aponta em sua obra é de que *The Tempest* foi manipulada pelos editores que a consideraram uma *comedy* e a dividiram em cinco atos, fato que ele não considera ter sido a proposta de Shakespeare. (Demarey, Op. Cit.).

parado para a produção de efeitos visuais e sonoros. Situado fora da jurisdição da City de Londres, *The Globe* ficava na margem esquerda do Tamisa, no distrito de Southwark, bairro ainda rural naquela época, que apesar de reunir arenas de brigas de ursos e tavernas, abrigou oito teatros descobertos que recebiam uma população heterogênea (Lima, 2010).

Há relatos de Steve Sohmer sobre a estréia desta peça com a finalidade de acentuar a capacidade do novo teatro para a espetacularidade⁷. Superstições e o sobrenatural são relevantes nesta peça. A este respeito, destacam-se as instruções de Cesar a sua mulher para cuidar-se dos Idos de Março, o terror criado pela tempestade cuja verdadeira intenção era impressionar os ouvidos da platéia, mas também de todos os freqüentadores dos demais teatros dos empresários rivais situados na circunvizinhança de Southwark. Há que lembrar que a abertura do novo edifício teatral levou a população londrina a uma grande expectativa e há indícios de que Shakespeare usou tempestades e batalhas em cena da maneira como eram descritas nas narrativas daquele período.

Mas não foi apenas no interior dos teatros que o Maneirismo acentuou o caráter espetacular. Coreógrafos e arquitetos foram estimulados a prepararem as cidades para os cortejos reais e certamente criarem objetos e efeitos especiais para a cena. A expansão do Maneirismo e sua teatralidade foi exuberante. Giorgio Vasari - arquiteto e crítico de arte italiano do século XVII relata que quando Charles V foi à Mântua, o também arquiteto Giulio Romano, por ordem do duque, executou muitos arcos do triunfo, cenários para comédias e outras peças. Segundo este autor, Giulio era “um perfeito cenógrafo para festas e torneios que exitavam não só o imperador mas todos os presentes”. É possível que tenha participado de alguns efeitos especiais nas montagens de

Shakespeare⁸.

As primeiras edições de Shakespeare continuam poucas didascálias para elucidar a cena. Mas as próprias palavras são tão evocativas, que permitem reconstruir cenários a cada minuto. É por meio das generalidades descritas pelos dramaturgos que entendemos o tratamento cênico característico da cena elisabetana: portas, espaço de descoberta, galeria sobre a cena, o alçapão e o “heavens”. Mas há registros de que as produções teatrais no teatro elisabetano proporcionavam ao seu público um verdadeiro espetáculo de efeitos especiais. Tais efeitos levavam a platéia ao delírio, principalmente em cenas de guerra. Para que se alcançasse um sistema de efeito especial perfeito para as cenas de ação, fazia-se uso de fumaça, de fogo e de fogos de artifício. Os atores podiam encenar personagens suspensos por uma corda em sistemas de roldanas, caso houvesse algum ato que necessitasse de tal recurso.

Na peça *Romeu e Julieta*, Romeu e Mercúrio estão do lado da casa dos Capuletos, decidindo se entram ou não no baile mascarado. Sabe-se que é noite, devido à referência às tochas que iluminavam os bailes de máscara. Pela leitura do texto dramático percebe-se que há um salão com mesas e cadeiras, as primeiras serão empilhadas pelos serviçais e o anfitrião da festa junto com o primo da família Capuleto sentam nas cadeiras. Existem muitas velas ou tochas acesas que deverão ser apagadas por causa do calor, o ambiente deve ser grande porém fechado. O baile que acontece na casa dos Capuletos - quando Romeu e seus amigos penetram na festa é representado como um baile de máscaras com um suntuoso espetáculo de música, figurino e dança, na melhor tradição das *Masques*⁹. O elemento espetacular está no próprio texto dramático. Está

7 Ver Steve Sohmer. *Shakespeare's Mystery Play: The Opening of the Globe Theatre 1599*. Manchester: Manchester University Press, 1999.

8 Ver Josée Nuyts-Giornal. *La virtuosité shakespeareienne et le tour de force maniériste dans le Conte d'hiver*. Disponible en <http://shakespeare.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=142>, accédé en 02 nov. 2011.

9 Muito comum no tempo elisabetano a mascarada era um baile iniciado por um grupo de convidados devidamente mascarados que encenavam pantomimas, farsas, de acordo com um tema específico. Posteriormente todos os presentes eram convidados a dançar.

também presente no uso fatal do veneno como bebida e das mortes espetaculares de *Romeu e Julieta*, que imprimem nos olhos e ouvidos dos espectadores um sentimento de dor e compaixão.

Ao analisar alguns textos de Shakespeare, Pascale Douet afirma que o espetacular está “intimamente associado seja com o espanto despertado por questões inverossímeis ou com o excesso por razões de entretenimento. Ele quase magneticamente solicita os olhos e — no início dos tempos modernos — as orelhas, com uma intensidade propícia às extensões do imaginário, mas também às reações críticas” (Drouet, 2009, p. X).¹⁰

Analizando as didascálias e as gravuras de encenações de Molière e Corneille

No que se refere aos efeitos espetaculares no teatro francês do XVII, até meados do século XVII ainda vigorou o cenário múltiplo e compartimentado inspirado no teatro medieval, que variava os lugares da ação num mesmo palco, ficando os atores posicionados diante do cenário que correspondesse às didascálias do texto. Por volta de 1645, no teatro que acontecia nos Colégios Jesuítas sob o apoio do cardeal Mazarin, a estética seguia a pluralidade de lugares e um pendur para o “espetacular”, em detrimento dos próprios textos. Muitas montagens do século XVII se utilizavam de máquinas espetaculares, privilegiando o aparato da cena em relação ao texto dramático. Maravilhar os espectadores era o objetivo comum às peças encenadas com a ajuda de maquinaria.

Em 13 de janeiro de 1668, Molière montou *Amphitryon* pela primeira vez em Paris no teatro do Palais-Royal, utilizado o “espetacular” no teatro edificado pelo Cardeal Richelieu. Nesta peça, Molière começa com um diálogo entre Jupiter e a noite e o cenário é a cidade de Tebas, diante da casa de Amphitryon. Já nes-

se prólogo, imagina-se Mercúrio, sobre uma nuvem; e a Noite, em uma carruagem puxada por dois cavalos. O frontispício da edição de 1682 permite realmente observar Mercúrio sobre uma nuvem, montando uma enorme ave, e os três demais personagens em terra diante de uma edificação com características barrocas. Após ser apresentada ao grande público no Palais Royal, ainda em janeiro Molière apresentou a peça à corte na Salle des Machines da Tuilleries. Vale ressaltar que como uma “pièce à machines”, a encenação de *Amphitryon* nos teatros reais fez concorrência ao Teatro do Marais que era especializado neste gênero de espetáculo (Lima, 2012). Analisando esta peça de Molière, percebe-se que contos e lendas parecem ter o mesmo papel. Eles se desdobram, como o jogo, num espaço executado e isolado das competições cotidianas, o do maravilhoso, do passado, das origens. (Certeau, 1994, p. 84)

Maravilhar os espectadores era o objetivo comum às peças encenadas com a ajuda de máquinas para substituir os cenários e sustentar as divindades nas nuvens. Este efeito do “espetacular” atraía uma multidão de espectadores, não só pelos efeitos visuais porém por desejarem decifrar a engenharia escondida nas caixas cênicas e até mesmo ao ar livre. Máquinas especiais para enriquecer os cenários foram criadas inicialmente pelos italianos, entre eles Giacomo Torelli e Carlo Vigarani, engenheiros responsáveis pelos cenários da peça *A inundação do Tibre* (1638), concebida por Bernini. Esses mesmos engenheiros colaboraram com vários espetáculos ocorridos em Paris. Vigarani se destacou como maquinista de *Les Plaisirs de l'Île Enchantée*, obra coletiva, representada entre 7 e 13 de maio de 1664 nos jardins do antigo Palácio de Versailles e inspirada no *Orlando Furioso* de Ariosto, com dispositivos espetaculares e fogos de artifícios. Sabe-se que foi este espetáculo que aprofundou as relações entre Molière e o rei Luis XIV. O espetáculo – desdobrando-se em vários dias de

¹⁰ “closely associated with either implausibility arousing amazement or excess for the sake of entertainment. It nearly magnetically solicits the eyes and—in early modern times—ears with an intensity propitious to imaginary extensions, but also to critical reaction”. (Drouet, 2009, p. X).

representação - foi idealizado por Molière, Corneille, Quinault et Lully.

Para se ter uma ideia do impacto deste espetáculo, recorre-se à carta do embaixador de Savoie que afirma que:

Mais pour la dernière scène, c'est bien la chose la plus étonnante qui se puisse voir, car l'on voit tout en un instant paraître plus de trois cents personnes suspendues ou dans les nuages ou dans une gloire, et cela fait la plus belle symphonie du monde en violons, théorbes, luths, clavecins hautbois, flûtes, trompettes et cymbales.

(<http://www.toutmoliere.net/2008/oeuvres/plaisirsile/index.html>)

Outra obra que se imortalizou pelo seu teor espetacular foi *Psychè*, uma tragicomédia com números de *ballet* em cinco atos e escrita em versos, representada na inauguração da Salle des Machines em 17 de janeiro de 1671, para a qual Molière foi o autor dos versos do prólogo, primeiro ato e algumas cenas, tendo sido responsável pelos principais efeitos cênicos. Apesar de Corneille participar também do espetáculo, há indícios de que a tragicomédia repleta de efeitos especiais teria feito concorrência às suas próprias peças. Mas Corneille também acreditava no poder da cenografia, pois referindo-se à peça *Andromède*- tragédia « à machines » encomendada pelo Cardeal Mazariño e representada em 1650 no Teatro do Petit Bourbon, com cenários de Giuseppe Torelli, afirmou que o espetacular nas cenas suplantava a beleza de seus versos. Corneille justifica a estética primorosa dos efeitos cênicos da montagem: «la beauté de la représentation supplée au manque de beaux vers [...] parce que mon principal but ici a été de satisfaire la vue par l'éclat et la diversité du spectacle, et non pas de toucher l'esprit par la force du raisonnement, ou le cœur par la délicatesse des passions. [...] cette pièce n'est que pour les yeux » (Corneille, 1862-1868 :v.10, Tomo V, p. 243).

Nem sempre o “espetacular” preten-

de revelar quaisquer formas de conhecimento, exceto talvez pelas engenhosas criações dos cenógrafos. Este “espetacular” pode ser despertado pelas descobertas científicas, pela capacidade artística dos atores, por uma necessidade disfarçada de reconhecimento do trabalho do autor. Segundo Drouet “o espetacular pode ser usado como um chamariz e têm uma espécie de efeito de Gorgona, praticamente hipnotizando o olhar a um ponto de quase de anestesia»¹¹. Até que ponto pode haver o objetivo de manipulação pelos efeitos especiais que podem atender aos projetos individuais de um encenador ou propósitos ideológicos e políticos, como tem ocorrido na sociedade do espetáculo contemporânea?

É fato que as cidades do século XXI, sob a estratégia da competitividade para atrair capitais estrangeiros, desenvolver o turismo e galgar degraus nos *rankings* de cosmopolitismo, têm se utilizado de muitos artifícios entre eles a construção de equipamentos culturais implantados em áreas que os governantes desejam revitalizar. É sempre com a assinatura dos maiores arquitetos globais. Estas cidades-espetáculo tem se suplantado às obras sociais e de infraestrutura urbana, e, algumas vezes se transformado em locais de turismo ou paraísos fiscais à custa de um uso artificial da cultura. Paralelamente, porém, com sentido além de estético, também pragmático, temos vivenciado as obras dos artistas plásticos contemporâneos que, com propostas políticas e ideológicas provocam ações espetaculares nas cidades, como incendiar três quilômetros de trilhos de bonde em bairros históricos, embrulhar enormes monumentos por vários dias, fazer *performances* em chafarizes públicos para que voltem a funcionar, entre outras ações nas quais as encenações que o público acompanha em barcos, chamando a atenção para a poluição de rios, baías e lagoas e para a péssima qualidade de vida nos centros urbanos. Estes espetá-

¹¹ “the spectacular can be used as a decoy and have a sort of Gorgon-like effect, virtually mesmerizing the gazer to the point of near anaesthesia”. Pascale Drouet. Op. Cit., XI.

culos da arte contemporânea promovem verdadeiro *city marketing*, ou como diz Guy Debord, uma verdadeira cidade do espetáculo. Portanto, o “espetacular” não se resume às possibilidades plásticas e cênicas das *mises-en-scènes* teatrais do *Seicento*, mas, muitas vezes os mitos e lendas conferem também às cidades contemporâneas projetos espetaculares que visam a esconder ou a enfatizar problemas sociais.

Algumas considerações

Nosso argumento aponta para a encenação tal como a descreve Patrice Pavis, ou seja: como “olhar sincrônico de todos os sistemas significantes cuja interação produz sentido para o espectador. É a encenação que estabelece relações significantes entre os materiais cênicos. (Pavis, 1990, p. 20). Tanto no século XVII quanto no presente momento pode-se aplicar este argumento.

No decorrer dos séculos a dramaturgia de Shakespeare assumiu o caráter erudito, porém em sua época era bastante popular, visto que o público de suas apresentações era composto de todas as classes sociais. Vale lembrar que *The Globe* comportava uma platéia heterogênea de cerca de três mil espectadores que reunia dos artesãos e pequenos comerciantes aos aristocratas, e os autores elisabetanos combinavam a musicalidade das palavras com sua intensidade dramática, a violência e o lirismo, a magia e a imaginação em contraponto à realidade, como vimos nas análises realizadas.

Eram muitas as possibilidades de o dramaturgo idealizar suas peças em diferentes localidades no espaço cênico elisabetano. O número de metamorfoses sofrido pelo espaço era proporcional à necessidade dramática e à imaginação do autor. O poder sugestivo da palavra, a utilização de adereços e os corpos dos atores em cena atuavam como um potente produtor de imagens cênicas. Tratava-se como defende Peter Brook-, de um espaço vazio – porém repleto de possibilidades. Em artigo recente explorei o “espetacular” na peça *Romeu e Julieta* montada em

espetáculo circense no *The Globe* pelo Grupo Galpão, no qual comprovei o caráter de universalidade da obra de Shakespeare devido à capacidade que ela tem de dialogar pelas diferentes culturas e em diferentes épocas (Lima, 2011, p. 79-86).

O “espetacular” esteve sempre presente no teatro como um todo e, conforme discutido neste artigo, em muitas das peças de Shakespeare e Molière percebe-se que os autores escreviam para a encenação, para aquilo que fala aos olhos e que provoca a imaginação. O imaginário, seja inspirado nos heróis da mitologia greco-romana, seja nos mitos medievais ou em acontecimentos históricos pode criar a espetacularidade tão cara aos homens, sempre desejosos de observar algo que os maravilhe ou que os induza ao questionamento, mas que, por algumas horas, os retire das atividades cotidianas. Muitas vezes, pelos efeitos visuais e auditivos, mas também pela força das palavras e pelas interpretações transgressoras. Outras vezes, o “espetacular” pode simplesmente chamar a atenção do espectador pelo que oferece de inusitado, seja no espaço público ou no interior de um edifício teatral.

REFERENCIAS

- BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1994.
- CHARTIER, Roger. *Do palco à página. Publicar teatro e ler romances na época moderna*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.
- CORNEILLE, Pierre. '«Argument» d'Andromède. In: *Œuvres de Pierre Corneille par Marty-Laveaux*. Paris : Hachette, 1862-1868. 10 vol., Tome V, p. 243.
- DEBORD, Gui. *La société du spectacle*. Paris: Chastel, 1967.
- DEMAREY, John G.. *Shakespeare and the Spectacles of Strangeness: The Tempest and the Transformation of Renaissance Theatrical Forms*. Pittsburgh: Duquesne University Press, 1998.
- DROUET, Pascale Introduction. In *The Spectacular In and Around Shakespeare*. Cambridge Scholars, 2009, p. IX-XVI.
- Les Œuvres de M. de Molière, revues, corrigées et augmentées – préface par La Grange. Paris : Chez Deny Thierry, Claude Barbin, Pierre Trabouillet, 1682.
- LIMA, Evelyn F. W. Le groupe Galpão et le spectaculaire. L'exemple de Romeo et Juliette au Shakespeare's Globe Theatre. 79-86. *Sociétés et Représentations*. n. 31, abril 2011. Paris: Publications de la Sorbonne.
- LIMA, Evelyn F. W., "Aspectos da História de um Espaço Urbano de Entretenimento: o Sul de Londres nos séculos XVI-XVII. Diluindo Fronteiras na Conformação da Cidade". *Annais do XI SHCU*, Vitória: UFES/CNPq, out. 2010.
- NUYTS-GIORNAL, Josée. La virtuosité shakespearienne et le tour de force maniériste dans le *Conte d'hiver*. Disponible en <http://shakespeare.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=142>, accédé en 02 nov. 2011.
- PAVIS, Patrice. *l'enfantement de la scène*. In : *Le Théâtre au croisement des cultures*, Paris: Jose Corti, 1990.
- PAVIS, Patrice. *Análise dos espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- SHAKESPEARE, William. *The Tempest*. Edited by Virginia Mason Vaughan and Alden T. Vaughan. The Arden Shakespeare (Third Series). 1999.
- SOHMER, Steve. *Shakespeare's Mystery Play: The Opening of the Globe, 1599*. Manchester: Manchester UP, 1999.