



**Igualitária: Revista do Curso de História da Estácio BH ISSN  
23170174 Belo Horizonte, n.10, agosto/dezembro, 2017**

## **Espaço Cênico como Cultura Material e sua Transformação no Decorrer da História**

Yuri Simon da Silveira<sup>1</sup>  
Marcelina das Graças Almeida, Profa. Dra.<sup>2</sup>  
Luiz Henrique Ozanam, Prof. Dr.<sup>3</sup>

**Resumo:** *Desde a sua origem o espaço utilizado para a encenação teatral sempre teve uma relação direta com o público e a conseqüentemente com a cultura na qual se desenvolveu. Isso lhe forneceu a localização e as formas de como os espetáculos teatrais são encenados. A cultura material é uma maneira possível de analisar e entender a transformação do espaço cênico ou lugar teatral do passado até a contemporaneidade. A relação entre o espectador e o espetáculo teatral, as conformações espaciais oriundas dessa relação, são características que estabelecem estilo de época e posicionamento político-social do teatro em seu tempo.*

**Palavras Chave:** *Espaço Cênico, História do Teatro; Cultura Material*

**Abstract:** *From its origin the space used for the theatrical stage has always had a direct relation with the public and consequently with the culture in which it was developed. This provided him with the location and forms of how theatrical performances are staged. Material culture is a possible way of analyzing and understanding the transformation of the scenic space or theatrical place from the past to the present. The relationship between the spectator and theatrical*

---

<sup>1</sup> Mestrando em Design pela Escola de Design - UEMG (2017), com pesquisa em Design Cênico. Especialista em Artes Plásticas e Contemporaneidade pela Escola Guignard - UEMG (2004) com pesquisa em Cenografia Contemporânea. Graduação em Projeto de Produto pela Escola de Design - UEMG (1997). É Coordenador de Extensão e professor de Psicologia, Percepção e Forma na Escola de Design da UEMG.

<sup>2</sup> Doutorado em História (2007) pela Universidade Federal de Minas Gerais, com bolsa sanduíche concedida pela CAPES em parceria com a Universidade Portuguesa Infante Dom Henrique, Porto, Portugal. Mestrado em História (1993). Graduação em História (1989). Docente nos cursos de graduação e pós-graduação da Escola de Design da Universidade do Estado de Minas Gerais e docente do Centro Universitário Estácio de Belo Horizonte - Estácio BH.

<sup>3</sup> Doutor em História na Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG (2013); mestre Educação pela Universidade do Vale do Rio Verde- UNINCOR (2005); especialista em Informática aplicada à educação pela Universidade Federal de Lavras, possui graduação em História - Faculdades Integradas Newton Paiva (1994). É Coordenador de Pesquisa na Escola de Design da UEMG. Atualmente professor de História e análise crítica da arte e do design na Escola de design da UEMG.

**RECEBIDO EM 21 DE JUNHO DE 2017 APROVADO EM 01 DE AGOSTO DE 2017**

*spectacle, the spatial conformations derived from this relation, are characteristics that establish the style of the time and political-social position of the theater in its time.*

**Keywords:** *Scenic Space; History of Theater; Material Culture*

## **Espaço e cultura material**

A partir de uma analogia com o texto de Funari (2005) pode-se afirmar que o espaço teatral é também elemento de cultura material ao reconhecê-lo na materialidade de um edifício, divididos em ambientes específicos, ou mesmo de um espaço público ocupado para a apresentação do espetáculo teatral, repleto de elementos móveis que constituem ou caracterizam a apresentação teatral, cenário, palco, plateia, dentre outros. No entanto, estamos muito acostumados a pensar em teatro como uma abstração, o momento de uma diversão. Essa relação entre o local e a cultura ou características comportamentais de uma população é também defendida por Barros ao definir o papel de um historiador sobre essa questão.

Ao perceber a materialidade de uma cidade – os seus monumentos, os seus espaços de circulação, os seus espaços de trancafiamento, os seus compartimentos lícitos e ilícitos – o historiador estará buscando perceber os modos de vida da sociedade que a habita, as expectativas dos seus habitantes. (BARROS, 2009, p.5)

A cultura material, como acrescenta ainda Funari (2005), envolve dois grandes elementos inter-relacionados: o edifício, ou artefato fixo, e a infinidade de artefatos móveis que estão em seu interior ou à sua volta. Esse artigo vai se centrar no espaço físico apropriado para a manifestação teatral ou aquele exclusivamente construído para tal, o espaço cênico, elemento essencial que determina em certo sentido o uso e a dinâmica dos artefatos móveis, que pode ser estudado a parte, como a cenografia e o figurino. Almeida Júnior (2011, p. 184) nos fala que “A área teatral (*lieu théâtral*) é o edifício teatral, definido pela sua relação física e arquitetônica com o conjunto da cidade; mas é também o conjunto de características materiais de relação entre o palco e a plateia”.

A fim de compreender a importância de refletirmos sobre a experiência contemporânea de apropriação ou construção de um espaço cênico pode-se realizar um pequeno passeio das apropriações do espaço no teatro ocorridas em vários momentos da história, apresentando um panorama da transformação espacial através dos tempos e sua relação com o espectador. Ao situar essa apropriação espacial através da história não se

pretende somente descrever seus limites ou as determinações objetivas, mas com isso poderemos sondar as qualidades das utilizações espaciais contemporâneas e sua intencionalidade. “O espaço só se torna local, cultura material, a partir das práticas que se desempenham nele”. (SCHINAIDER, 2013, p.31). E como esclarece Luis Henrique Sá:

Por sua experiência visual, cultural e corpórea, o ser humano pôde comparar o espaço real – espaço vital, espaço construído – com o espaço aparente – espaço de ilusão, espaço mágico.[...] A arte teatral revelou-se, na experiência humana, o lugar propício para esta dinâmica espacial. Ali, os homens e mulheres, ao mesmo tempo, vivem e veem a vida sendo vivida. Conjugam fantasia e realidade, recriando espaços reais em espaços mentais, viajando no tempo e no espaço através da palavra, da ação e da imaginação – imagem em ação. (SÁ, 2008, p. 161)

## O espaço cênico

Ubersfeld (2005) esclarece o espaço se comporta como um canal para as mediações em um processo de comunicação, agindo como o elemento organizador da percepção nas experiências compartilhadas entre o espectador e o espetáculo, tanto individualmente como coletivamente, e reconhece que ele, no teatro, é à base desse processo comunicacional. Palladino afirma ainda a importância da relação entre espaço e a cena através da história.

As características cênicas do espaço são acrescidas e descritas pela necessidade vigente de uma determinada época. A configuração sociocultural é quem irá delinear as diretrizes de como orientar e, reorientar o olhar do espectador de teatro. (PALLADINO, 2001 p. 27).

Segundo Bablet (2004) sempre ocorreram vários períodos de cristalização do espaço teatral durante a história, embora as questões, sobre o espaço de suporte para o espetáculo, tenham sido uma preocupação recorrente de tempos em tempos, houve períodos em que uma determinada conformidade espacial era estabelecida e, por um longo tempo, permanecia como a forma principal de utilização em espetáculos teatrais. Alguns exemplos mais famosos desses espaços, que permaneceram praticamente inalterados por vários séculos, são: as arenas<sup>4</sup>, ou semiarenas, utilizadas nos teatros grego e romano; o palco elisabetano<sup>5</sup>, surgido no período do renascimento e utilizado

---

<sup>4</sup> O Teatro de Arena tem, como característica, o palco central, envolvido pela platéia. (RODRIGUES, 2016, p.1)

<sup>5</sup> O Teatro Elisabetano tem, como característica, ser ao ar livre. Possui um palco central, descoberto, e um palco lateral, coberto. (RODRIGUES, 2016, p.1)

apenas na Inglaterra; e o palco italiano<sup>6</sup>, que reinou absoluto até os tempos atuais. Apesar da existência de períodos em que utilização do espaço cênico foi mais estática, e por isso convencional, é verdade que em quase todas as épocas ocorreram utilizações de espaços cênicos alternativos<sup>7</sup>, o espetáculo também aconteceu em espaços não convencionais, mesmo que de forma modesta.

]Foi no teatro contemporâneo que as questões sobre a ocupação do espaço alternativo pelos encenadores ganhou um caráter de discussão científica e filosófica.

Existem períodos em que o problema de experimentar estruturar e representar o espaço requer um entusiasmo especial. Nesses tempos, revoluções dramáticas, que demoram a ser feitas, finalmente ocorrem, e, longe de serem elementos isolados, eles se encaixam em um padrão de disrupções tendo efeitos igualmente importantes nas esferas política, social e econômica. Essas alterações de sensibilidade inevitavelmente provocam uma mudança na forma de ver e observar do homem. Não é tanto uma questão de percepção passiva do mundo pelo homem como é da visão que ele projeta ativamente neste. Essa projeção é expressa, ao mesmo tempo em que é efetuada, pelo trabalho de arte mais do que de qualquer outra coisa. (BABLET, 2004, p.18)

### **Transformação do espaço cênico na história**

De acordo com Viana (2010), os rituais religiosos primitivos da humanidade, que remontam períodos anteriores à escrita, possuíam diversas características que se assemelharam e moldaram a definição de encenação teatral que se tem hoje. Segundo Sá (28) a origem da palavra teatro remonta a Grécia antiga. Em sua origem grega a palavra tem o significado de configuração espacial, de uma localização para onde as pessoas convergiam com o propósito de comungar coletivamente de um evento.

O formato do espaço cênico mais usual que foi utilizado tanto no teatro grego como no teatro romano eram as semiarenas (semicirculares) e as arenas ou anfiteatros<sup>8</sup>, (circulares ou ovais), semelhante hoje em dia aos circos e aos estádios. No teatro de arena os espectadores são posicionados ao redor da cena com a função de, “[...] não só unificar a visão do público, mas, sobretudo, para fazerem os espectadores comungarem na participação de um rito em que todos estão emocionalmente envolvidos.” (PAVIS, 1999 p. 380). Acredita-se que a origem dessa conformação espacial circular está no próprio ato natural de se reunir uma multidão ao se realizar qualquer anúncio ou

<sup>6</sup> O Teatro Italiano tem no palco cênico o principal elemento, sobre-elevado diante de uma única platéia. (RODRIGUES, 2016, p.1)

<sup>7</sup> O termo espaço alternativo ou espaço não convencional, é utilizado nessa pesquisa para designar espaços utilizados para apresentações teatrais realizadas fora do edifício teatral, tais como escolas, igrejas, ônibus, praças, shoppings, etc.

apresentação, posicionando-se em círculo ou ao redor daquilo que pretendem observar, sempre com a intenção de terem uma visão melhor dos acontecimentos ocorridos em um determinado espaço. Isso pode ser observado nos teatros apresentados nas ruas ou na ocupação de espaços alternativos, quando estes não restringem o espectador a uma área específica do espaço cênico apropriado.

A partir de Ratto (1999) pode-se perceber que a frontalidade da cena só ocorreria posteriormente e de forma intencional pelo realizador da obra ou encenador, a fim de oferecer um mesmo ponto de vista a todos os espectadores presentes ao acontecimento espetacular ou de possibilitar uma visão limitada do mundo que pretende exibir. A preocupação com o espectador surgiu com a evolução natural ocorrida entre o ritual e o espetáculo teatral, na intenção de que mais pessoas pudessem participar do ritual apresentado ou mesmo de observar determinado orador realizar determinado rito.

Berthold (2006) afirma que, inicialmente nos rituais religiosos gregos, provavelmente não havia uma grande interação entre os atores ou bailarinos que se apresentavam e o espectador, e, aquele que estivesse na frente e melhor posicionado acabava apreciando melhor o ritual. Como forma de oração, a intenção do rito era uma comunicação entre o crente, o participante do ritual e a divindade, independente do público presente em questão. Esse teatro primitivo pode ser observado ainda hoje em determinados rituais religiosos indígenas.

Podemos aprender sobre o teatro primitivo pesquisando três fontes: as tribos aborígenes, que tem pouco contato com o resto do mundo e cujo estilo de vida e pantomimas mágicas devem portanto ser o estágio primordial da humanidade; as pinturas das cavernas pré-históricas e entalhes em rochas e ossos; e a inesgotável riqueza de danças mímicas e costumes populares que sobreviveram pelo mundo afora. (BERTHOLD, 2006, p. 2)

Originado no relacionamento entre ator e espectador, percebe-se que o teatro começa a se organizar no espaço. Na evolução do espaço cênico, o artista conseqüentemente procuraria um espaço onde melhor poderia apresentar ao espectador a sua obra e também comungar com ele, em cima de carroças que acabavam por servir de palcos artificiais, se dirigindo a praças, se posicionando no fundo de vales, afim de que o espectador se posicionasse nas encostas subindo em pequenos locais elevados naturais e ao redor da cena. Palladino (2001) relata que é atribuída ao trabalho de Tespis<sup>9</sup> a configuração espacial adotada pelo teatro grego em suas primeiras formas

---

<sup>8</sup> O anfiteatro tem, como característica, o palco central, com duas arquibancadas opostas. (RODRIGUES, 2016, p.1)

<sup>9</sup> Segundo Bertold (2006) Tespis é um poeta trágico cujo o nome foi o primeiro a ser destacado 560 A.C. teria introduzido a dramaturgia primitiva, fundamentada no canto poético, o diálogo e o personagem.

reais de encenação, quando este chegou a Atenas com uma carroça transportando os seus acessórios, e uma carroça que, a maior parte das vezes, lhe servia de palco.

O teatro na Grécia antiga segundo Berthold (2006) é uma obra de arte social e comunal, e não alcançou em nenhum outro lugar tanta importância. De acordo com Ratto (1999) o público não era apenas espectador, mas participante ativo do ritual teatral. “O teatro grego tem uma estrutura que serve às exigências ritualístico-dramatúrgicas de textos que envolvem catarticamente um público que quer participar de sua história e sua mitologia” (RATTO, 1999 p. 51).

Os teatros mais tradicionais, no período clássico grego, possuíam uma plateia semicircular. Eram construídos, em um local específico da cidade aproveitando-se da conformação geográfica da região, geralmente dentro de vales como nos informa Ratto (1999). Inicialmente eram feitos em madeira de forma itinerante, sendo reconstruídos em diversas localidades. Somente em um período posterior, na época áurea do teatro grego, foram construídos totalmente em pedra de forma permanente. Os teatros eram compostos por um fundo único, uma parede que possuía entradas e saídas para os atores: era conhecido como *skéné*, que deu origem à palavra cena, de onde derivou o vocábulo cenário. Localizado a frente do *skéné* estava o *proskênion*, que era o local onde atuavam os atores, o palco propriamente dito, que possuía dimensões bem menores que o *skéné*. Em um círculo, situado a frente do *proskênion*, denominado *orkhêstra*, ficavam os músicos e o coro, durante a cena esses participantes permaneciam o tempo todo visíveis pelo público presente. O espectador era posicionado em uma arquibancada em forma de semicírculo denominado *theatron*. A *orkhêstra* e o *proskênion* formavam os únicos planos de representação.

Para Palladino (2001) a origem do edifício teatral em forma circular foi significativa para comunicação entre o espectador e o espetáculo ampliando o diálogo e favorecendo a visibilidade da cena. De espaços pequenos e envolventes, o teatro grego se agigantou e um enorme número de pessoas comparecia aos espetáculos.

O *theatron* de Atenas acolhia cerca de quatorze mil espectadores. Nota-se portanto o interesse do espectador em ver o espetáculo, pois, o mesmo era reconstruído na primavera, no templo sagrado de Dionísio Eleutério. Sendo que esse *theatron* era sustentado por andaimes provisórios. Infelizmente, nenhuma dessas construções sobreviveu. Entretanto no século IV A.C., no reinado de Licurgo, foi construído um teatro permanente. E durante o século III e II A.C., época da decadência, foram construídos prosênios de pedra. (PALLADINO, 2001 p. 20)

Por volta do século II A.C. o teatro grego, entra em decadência, mas foi organicamente absorvido pela dominação romana, que tinha no teatro grego o seu ideal. Segundo Berthold (2006), o teatro romano possui origem semelhante ao dos gregos, evoluindo do ritual a dramaturgia, das praças e ruas aos tabladados e aos edifícios de madeira temporários construídos especificamente para o espetáculo teatral, mas o teatro romano era mais pragmático, tem seu ápice no entretenimento. “O teatro de Roma fundamenta-se no mote político *panem et circenses* – pão e circo – que os estadistas astutos têm sempre tentado seguir. Tanto em suas características dramáticas como arquitetônicas o teatro romano é herdeiro do grego.” (BERTHOLD, 2006, p.139). Por essas necessidades políticas surgiram as grandes arenas romanas, os anfiteatros, que estavam preocupados apenas com o entretenimento, que se esforçava em fornecer ao espectador distração suficiente para que desviasse a atenção do povo dos problemas sociais pelos quais essa população passava. Grandes batalhas de gladiadores e execuções eram constantes, pessoas eram jogadas as feras para que fossem devoradas vivas na frente dos espectadores. Isso atraía uma enorme quantidade de gente às arenas e os edifícios foram se tornando cada vez mais gigantescos, semelhante aos atuais estádios de esportes. Palladino (2001) relata que os anfiteatros romanos atraíam uma multidão ainda maior que os teatros gregos. O espaço espetacular se tornou ainda mais popular. As distâncias espaciais, entre o que acontecia em cena e os espectadores estavam se tornando mais evidentes.

Para o Romano, o teatro não era um meio de educação e, muito menos de cultura. Distribuía-se pão, vinho, azeite, até um pouco de dinheiro, para fazer com que o povo esquecesse a miséria e, para obter os seus sufrágios, eram lhedados muitos jogos. Durante o Império, havia em Roma aproximadamente cento e setenta dias de festa por ano. O Imperador Aureliano gritava: Ide, pois aos espetáculos, ide ao circo, as necessidades públicas são nossas tarefas, a vossa são os prazeres. (PALLADINO, 2001 p. 28)

Segundo Pavis (1999), outro tipo de manifestação teatral permaneceu nas ruas das cidades sem a necessidade de um espaço fixo para seu acontecimento: o mimo. Atraindo os espectadores e se aproximando dele de maneira mais popular, representando de forma satírica o cotidiano mais trivial dos cidadãos em cenas curtas figurativas e caricatas. Berthold (2006) acrescenta que o mimo é também originado na Grécia, posteriormente esse fazer artístico ganharia diversas denominações no decorrer da história. Ele era realizado inicialmente por atores sem máscara, atores populares, que utilizavam o próprio corpo e sua capacidade de expressão fisionômica para realizar uma mímica gestual e dançada. Explorava o gosto popular, utilizava como espaço de

representação as praças e as ruas, parodiando os assuntos de contexto social, como a política e a religião. “Enquanto o épico Homero e os dramas clássicos haviam glorificado os deuses e os heróis, o mimo (*mimus*) prestava atenção no povo anônimo e comum” (BERTHOLD, 2006, p.136), por isso o envolvimento e a identificação dos espectadores com esses atores eram mais evidentes, pois as personagens interpretadas por eles eram caricaturas do próprio público. As encenações eram realizadas em um espaço aberto, e não dentro de um teatro, ao lado do espectador que se sentiam surpreendidos em seu cotidiano.

Berthold (2006) e Pavis (1999) relatam ainda que os mimos possibilitaram uma transição entre as críticas cotidianas e os jograis do teatro religioso. Inicialmente foi duramente perseguido pela igreja, mas sobreviveu de forma dispersa por todo o início da Idade Média, posteriormente acabou sendo absorvido por ela. Por toda Europa surgiam saltimbancos, acrobatas se apresentavam e feiras e em praças. “O *mimus* é como uma linha que vai dos primórdios da humanidade, através de Roma e Bizâncio, até a idade média. Era tão familiar ao homem da rua como ao erudito em sua mesa de estudo” (BERTHOLD, 2006, p.169).

Ratto (1999) afirma que no período medieval os espaços cênicos foram explorados das mais inusitadas formas. “Nas sagradas representações da idade média tanto os carros como os grandes tablados eram lotados de cenários que representavam como numa vasta ilustração espaços reais e míticos necessários à ação” (RATTO, 1999, p.52). De acordo com Rosenfeld (2000) o teatro permaneceu narrativo e épico, e tinha sua origem nas escrituras sagradas através dos dramas litúrgicos, inspirados no evangelho e estavam impregnados de sentido religioso. Era realizado pra celebrar alguma atividade religiosa, como o dia dedicado a um santo. Não existia um espaço único onde os espetáculos teatrais eram encenados. Ratto (1999) afirma ainda que diversas conformações espaciais foram experimentadas, todos os espaços urbanos poderiam ser utilizados como local de representação: os salões dos palácios, as fachadas ou o interior das casas, os cemitérios, os hospitais, as praças, a igreja, as estalagens, etc.

Para Berthold (2006) o teatro medieval era muito rico iconograficamente, inúmeros cenários, panos de fundo e maquinarias, um o complexo jogo cênico, que produzia efeitos de deslocamento aéreo, e de verticalização da cena, com voos dos anjos e quedas para o inferno, chamas e luzes que produziam os mais diversos efeitos fantasiosos. “O teatro medieval é tão colorido, variado e cheio de vida e contrastes quanto os séculos que o acompanham” (BERTHOLD, 2006, p.185).



Segundo Ratto (1999) foi na Idade Média que surgiram os palcos sucessivos, constituídos por uma série de carros, cada qual com uma cenografia diversa, que representavam diversos locais diferentes; eram organizados lado a lado, ao longo de uma estrada, e podiam variar conforme a quantidade de cenas exigidas pelo texto. Palladino (2001) acrescenta que os carros se sucediam, parando um depois do outro em pontos determinados, e seguindo depois em uma espécie de procissão dramática. Os espectadores que acompanhavam essa procissão tinham que se posicionar da melhor maneira a fim de não perder um momento da encenação. O espectador era ao mesmo tempo observador e participante dessa procissão. A plateia era ao mesmo tempo local de representação e de posicionamento dos espectadores.

A disposição do espectador dentro desse espaço cênico que surgia, suscitou diferentes formas de ver as cenas. O espectador, de certa forma, estava mais próximo do ator, pois, o acompanhava em sua trajetória. Caso não seguisse os atores em suas evoluções cênicas não veria concluída a história encenada. (PALLADINO, 2001 p. 46)

Rosenfeld (2000) relata que a maioria das peças medievais era encenada pela própria comunidade em um ato de devoção, como atrações de eventos religiosos como quermesses, feiras, festivais onde eram recebidos comerciantes e peregrinos. De acordo com Sá (2008), esse modo de vida com características mais comunitárias perde força a partir do crescimento das cidades, do aumento das atividades comerciais e o advento da burguesia no período renascentista, e o período moderno é marcado pela busca da individualidade e o rompimento efetivo do vínculo entre arte e religião.

No período renascentista o teatro ocidental retoma suas origens gregas. "A queda de Constantinopla tornou as obras gregas acessíveis ao ocidente. Milhares de eruditos letrados bizantinos, em sua fuga para o oeste, carregaram seus mais preciosos tesouros, os manuscritos da antiguidade" (BERTHOLD, 2006, p.269). Nesse período o edifício teatral começa a se configurar conforme o conhecemos hoje, e vai se estabelecer completamente nos períodos barroco e romântico, perdendo seu caráter religioso e se tornando mais humanista. Palladino (2001) esclarece que nesse período as apresentações teatrais transferem-se gradualmente para os edifícios especialmente construídos para este fim, e foram realizados por arquitetos para apresentação de espetáculos: é o surgimento do teatro de palco italiano que propõe uma relação de frontalidade da cena pelo palco e se estabelece a partir da semelhança com os enquadramentos propostos pela pintura.

De acordo com Sá (2008) nenhum teatro permanente foi construído na Europa desde o fim do império romano e que essa prática é retomada na renascença italiana. Acrescenta que os arquitetos são os grandes responsáveis pelo desenvolvimento de um novo espaço cênico. Por todo período da história e muito lentamente os espaços cênicos foram sofrendo transformações. As modificações ocorriam segundo os contextos sociais onde as manifestações teatrais estivessem inseridas. Sá (2008) recorda ainda que paralelo ao palco italiano, mas de forma muito mais regional e restrita surgem os *corrales* na Espanha, e o Teatro Elisabetano ou Isabelino na Inglaterra. A conformação espacial destes espaços tem sua origem nas estalagens, uma grande varanda que cercava o pátio, onde era construído um pequeno palco de madeira, de forma improvisada, onde os espetáculos teatrais eram apresentados.

Os primeiros edifícios elisabetanos tiveram sua origem nos circos da época, onde havia lutas de animais ou apresentações de domadores de ursos, ou nas hospedarias baratas. Quando estes estabelecimentos transformaram-se em teatro, quase nada foi modificado das antigas construções. (SÁ, 2008, p. 63)

Palladino (2001) afirma que o Teatro Elisabetano mantinha algumas características cenográficas do teatro grego: como uma grande área de atuação que invade a plateia, à semelhança da *orquestra* o local do coro, que invade fisicamente a arena do teatro; um fundo único, utilizado para qualquer espetáculo. O que representaria um lugar específico para o espectador eram as falas das personagens ou da utilização de objetos de cena, como tapeçarias, móveis, etc. E até mesmo cartazes eram utilizados. Berthold (2006) acrescenta que teatro elisabetano era um espaço cênico que ainda mantinha uma comunicação direta com o espectador, já que este se posicionava ao redor do proscênio em três lados e muito próximo do ator. O ator inserido nesse espaço poderia sentir claramente as reações dos espectadores através dos textos e das ações que realizava.

Segundo Souza (2006) nos *corrales* da Espanha, como no teatro elisabetano, as encenações se passavam em um palco despido de cenografia. O palco situava-se entre as construções das casas, em um pátio central, era totalmente integrado com o espaço onde ficava a plateia e podia ser coberto por uma estrutura em madeira. Por cima do pátio era estendido um tecido para proteger os espectadores do sol. As pessoas assistiam as apresentações de pé próximas ao palco, ladeada por arquibancadas em vários níveis, ou nas varandas das casas.

Para Berthold (2006) na renascença a sociedade começa a sofrer grandes transformações sociais e econômicas, esse tipo de transformação começou a modificar o

relacionamento entre as pessoas. As ciências começam a descobrir novas tecnologias e modificar o pensamento do homem da época. Sá (2008) acrescenta que os arquitetos são os grandes responsáveis pelo desenvolvimento de um novo espaço cênico. Um espaço que pudesse acomodar essa nova sociedade e adequado às necessidades espetaculares que forma surgindo. Fornecendo estruturas maiores e melhoradas condições técnicas.

Se na idade média as apresentações teatrais foram ocupando os espaços cotidianos, nesse novo período ocorre uma curiosa inversão de valores, pois os novos espaços surgem para configurar o drama. Segundo Ratto (2001) o palco italiano reinou absoluto por mais de três séculos, principalmente a partir da publicação, em 1545, do Tratado de Arquitetura, de Sebastião Serlio, arquiteto italiano do renascimento de grande importância no universo do teatro, responsável por inúmeros edifícios teatrais e projeto de cenografias. O tratado de arquitetura estabelece os parâmetros da perspectiva cênica que vigoraria desde então, grandes painéis móveis com pinturas de edifícios em perspectiva que conduziam o olhar do espectador a uma ilusão da realidade; aí se inaugurava a cena italiana, que determinaria a frontalidade do espetáculo e todas as suas derivações. Graças ao pano de boca o cenário só passa a ser revelado no momento desejado para dar impacto à cena.

O olhar do espectador no renascimento foi um olhar gerado pela pintura. Era a forma estrutural disposta no espaço, que direcionava o olhar do espectador. Que procurava na perspectiva um ponto comum com o realismo existencial. Experimentando no espaço uma forma semelhante à moldura de uma pintura. (PALLADINO, 2001 p. 48)

Sá (2008) descreve como os aperfeiçoamentos técnicos que foram surgindo geraram novas possibilidades de tornar a cena mais ilusionista. Bastidores no palco e a perspectiva visual dos painéis, com a luz de ribalta, que dota a cena de iluminação própria criam os efeitos do ilusionismo cênico, a representação da realidade no palco se torna cada vez mais aprimorada, toda a cenografia comungava para que esse ilusionismo não fosse quebrado. Para Berthold (2006) o espectador vai se tornando apenas um observador, já não estava mais incluído na ação. O espectador passa a assistir passivo ao desenrolar da fábula apresentada sem nenhuma possibilidade de interferência.

Ratto (2001) relata que com a construção, entre os séculos XVIII e XIX, das grandes casas de ópera por toda Europa, o palco italiano chega ao seu apogeu. Passou a existir cada vez mais uma hierarquia do edifício teatral sobre o espetáculo. Ele torna-se, com o passar do tempo e com o advento de novas tecnologias, cada vez mais ilusionista

e a distância do público para a cena se torna cada vez mais evidente. Segundo Roubine (1998) propostas de novos espaços cênicos só seriam estabelecidas no período posterior as vanguardas artísticas no século XX.

Mas na verdade a partir do século XVII, tudo acontece como se o palco italiano fosse tido como uma espécie de realização plena, uma fórmula sem dúvida suscetível de melhorias técnicas, mas perfeita quanto ao princípio, e como que inerente à própria natureza do teatro. [...] É claro que outras práticas nunca deixaram de coexistir com o palco italiano: a *commedia dell'arte* com seus tablados, o circo, etc. No entanto, o palco italiano ocupa uma posição dominante em toda vida teatral do século XIX e, com algumas exceções, na primeira metade do século XX. (ROUBINE, 1998 p. 81.)

Para Palladino (2001) o formato de ferradura da plateia dispunha em melhores locais para aqueles espectadores que possuíam melhor poder econômico, com isso o espaço cênico passava a representar cada vez mais esta elitização de classes. Acrescenta que era o dinheiro da burguesia e poder da aristocracia que mantinham o teatro funcionando, cabia a eles os locais de visão privilegiada do palco. O palco italiano atendia aos interesses dessas classes sociais. O teatro italiano era um espelho da hierarquia social. A relação entre a cena e plateia estava cada vez mais distante.

Roubine (1998) complementa que o espectador disposto na galeria em ferradura não conseguia ver totalmente o espetáculo, sua visão da cena era limitada, pois ela tinha sido construída de forma a privilegiar a frontalidade. Por isso dentro do teatro com palco italiano essa relação começa a ser questionada a partir da revolução industrial e o declínio da aristocracia. São as tentativas de democratização do teatro que conduzem a um questionamento de um teatro com estrutura de palco italiano. A qualidade desigual das localidades do espectador reproduzia uma ordem na qual não convinha que o pequeno comerciante tivesse uma visão privilegiada como a de um príncipe. “Uma pessoa vista na frisa central e uma vista num camarote lateral do terceiro balcão não são situadas num nível igual na sociedade” (ROUBINE, 1998 p. 83).

Segundo Palladino (2001), na construção dos novos teatros a partir do século XIX, o posicionamento dos espectadores passa a ser totalmente frontal. A plateia passa a ser disposta em um plano inclinado de forma a quem estivesse posicionado ao fundo da sala de espetáculos tivesse uma visão pelo menos razoável da cena, abrangendo a totalidade do palco. “Democratizar o teatro seria, portanto, democratizar, antes de qualquer coisa, a relação mútua dos espectadores, assim como sua relação com o palco” (ROUBINE, 1998 p. 83). Assim as galerias laterais das grandes casas de óperas, que comprometiam sensivelmente a visibilidade do espectador ali posicionado foram sendo abolidas. Palladino (2001) explica ainda que o compositor e maestro Richard Wagner

em suas encenações de óperas omite a orquestra da visão do público presente. A plateia, que antes comungava da mesma luz da cena, passa a ser envolta na penumbra, em um efeito hipnótico, verossímil, fantasioso e maravilhoso, resultando em um espetáculo catártico e prazeroso.

Como esclarece Sá (2008), no período da revolução industrial as melhorias técnicas nas formas de iluminação cênica e nos equipamentos para a cenografia vão se aprimorando cada vez mais. Inicialmente a iluminação a gás tornava o palco bem mais claro que a plateia, já que era praticamente impossível apagarem-se todas as velas que iluminavam o caminho dos espectadores que iam assistir ao espetáculo; os defeitos dos painéis pintados em perspectiva ficavam ainda mais evidentes perante a figura do corpo do ator. Busca pelo ilusionismo perfeito para o espectador provoca cada vez mais o distanciamento físico entre palco e plateia.

Para Mantovani (1989) a partir da metade do século XIX a revolução na cenografia ocorre também por questões filosóficas: "[...] a filosofia positivista de Comte e Spencer propicia o aparecimento do Naturalismo, e neste movimento a concepção da cenografia também muda" (MANTOVANI, 1989 p. 14). Acrescenta que a iluminação, que passa gradativamente a ser elétrica, sofisticou-se e contribuiu para que ela se torne um dos elementos de narração do espetáculo, acentuando a atmosfera, e dando vida ao espetáculo. A proposta para a cenografia era que todos os detalhes fossem verdadeiros na cena, abolindo-se assim, em definitivo, os telões pintados. Elementos cênicos reais foram sendo acrescentados ao palco. O teatro se torna um retrato fiel da vida, refletindo o pensamento naturalista.

Segundo Pavis (2001) o conceito de quarta parede, que propunha uma separação extrema entre palco e plateia através de uma parede ilusória, é profundamente explorado pelo teatro nessa época. Nesse tipo de encenação os atores começaram a agir sem levar em conta o espectador, algo comum atualmente, mas inédito até aquele período. O público é posicionado na sala a observar os personagens na qualidade de voyeur. O Naturalismo como uma corrente de interpretação teve um papel fundamental, para composição de um trabalho que iria influenciar o cinema e a televisão. Os expoentes deste tipo de encenação naturalista foram André Antoine<sup>10</sup> e Constantin Stanislavski<sup>11</sup>, através deles o naturalismo atinge seu auge. Stanislavski buscava uma identificação

---

<sup>10</sup> André foi um ator, autor, diretor de teatro, cineasta e crítico francês, considerado o inventor da moderna *mise en scène* na França e um dos pais do naturalismo no cinema, entre os séculos XIX e XX.

<sup>11</sup> Constantin Stanislavski foi um ator, diretor, pedagogo e escritor russo de grande destaque entre os séculos XIX e XX.

entre o espectador e o ator que interpretava uma personagem e caminhou ainda pelo simbolismo poético.

O grande mérito de Antoine segundo Roubine (1998) foi ter integrado o espaço cênico e o trabalho do ator, gerando uma representação mais realista que ocupava a totalidade do palco. Antoine acusava a representação na ribalta como não natural. No entanto, para Bueno (2007) esse tipo de representação rompe a ilusão teatral, lembra ao espectador que para além da personagem que fala e age sobre o tablado, há alguém que a representa, e isso deixa de ser explorado pelas encenações naturalistas.

Procurando uma relação mais autêntica, os naturalistas no século XIX, nas figuras de Antoine e Stanislawski, estabeleceram importantes parâmetros para o teatro atual. Exemplo disso, a ideia de que cada espetáculo deve ter um cenário pensado apenas para si, ou que a indumentária é importante na criação de uma personagem. O estilo das roupas e da arquitetura, as cores usadas na composição visual, e o desgaste de um elemento cênico que demonstra o passar do tempo, tudo falava e descrevia sobre as características daquela montagem, por tanto, também sobre o conteúdo do texto. (BUENO, 2007, p. 28)

Para Pavis (2001) com o naturalismo as características teatrais de um espetáculo desapareceram, a teatralidade foi sendo esquecida na busca, cada vez maior, de uma representação fiel da realidade em cena. O público, nesse tipo de espetáculo, estava sendo conduzido a verificar se a reprodução da realidade era realmente exata. Os mínimos detalhes eram observados.

Segundo Palladino (2001) com o aparecimento das vanguardas artísticas do final do século XIX e primeira metade do século XX, outra mudança radical na concepção espacial do teatro teve início. Uma revolução contrária ao tipo de mimetismo proposto a cena pela representação naturalista, um mimetismo radical que passa a excluir qualquer estilização ou idealização da realidade. Os partidários da democratização do teatro questionavam profundamente a relação frontal imposta pelo palco italiano, mas não conseguiram abandonar as qualidades acústicas e visuais oferecidas por esse tipo de palco. E de acordo com Roubine (1998) os teatros com palco italiano impõe uma relação estática com o espectador, observando o espetáculo de um local fixo, imóvel, e sem possibilidade de intervir no seu desenrolar. “O espectador foi condicionado por mais de três séculos de tradição ilusionista, que o habituaram a confundir esse tipo de espetáculo com a encarnação da essência do teatro” (ROUBINE, 1998 p. 83).

Um dos primeiros encenadores e pensadores teatrais a se preocupar efetivamente com relação do ator no espaço cênico de acordo com Bablet (2004) é Adolphe Appia<sup>12</sup>, justificando a sua importância para o teatro desde o início do século vinte. Appia buscava revolucionar o espaço existente para o acontecimento espetacular e sugeriu outro, mais integrado com o público, muito tempo antes desse tema se tornar motivo de discussão entre os encenadores contemporâneos. De acordo com Sá (2008) Appia fugia do naturalismo, usava de plataformas para compor o espaço horizontal cenográfico, mas sem perder a referência da verticalidade, através de cortinas, rampas e escadas, criando luzes e sombras em um trabalho de beleza plástica pensada em função total da encenação teatral. As impressões cubistas e simbolistas de Adolphe Appia na criação da obra de arte viva valorizava o corpo do ator acima de todos os outros elementos, o ator era a ponte real entre o espectador e a cena. Appia (1921) acreditava que todos os elementos do teatro, cenário, luz, figurino, texto, deveriam servir ao ator, e vai eliminando da cena todos os elementos decorativos inúteis, promovendo um distanciamento total da realidade naturalista.

Segundo Palladino (2001) se Antoine, no naturalismo, condenava a modalidade mais teatral da encenação em nome de um teatro mais verdadeiro (teatralidade do mundo real), Bertolt Brecht<sup>13</sup> a reabilita, em nome de outros princípios. Berthold (2006) acrescenta que as experiências políticas alemãs e soviéticas do início do século XX vão impelir um vento novo sobre o pensamento teórico. É um teatro para massas e feito pelas massas. Pensamentos socialistas levaram ao advento desse novo fazer teatral que encontrava seu espaço nas ruas, praças e no pátio das fábricas. Um teatro popular, que se proclamava politizado e possuía características de um pensamento revolucionário. Destacam-se nesse movimento teatral dois encenadores Piscator<sup>14</sup> e Brecht. “O palco assumia o ritmo de nossa época, o tempo do século XX. Enquanto a reformulação com fins de agitação e propaganda da peça ainda estava em andamento, o novo drama encontrou um autor em Bertolt Brescht” (BERTHOLD, 2006, p.504).

Segundo Pavis (2001) a encenação breschtiana propunha um distanciamento da realidade e da fantasia em cena, uma ideia de teatro narrativo e épico. Para Berthold (2006) Brecht nunca abandonou a relação frontal do espaço cênico talvez por acreditar

---

<sup>12</sup> Adolphe Appia foi um arquiteto e encenador suíço, cujas teorias, especialmente no campo interpretativo da luz, ajudaram a concretizar as encenações simbolistas do século XX.

<sup>13</sup> Eugen Bertholt Friedrich Brecht foi um destacado dramaturgo, poeta e encenador alemão do século XX. Seus trabalhos artísticos e teóricos influenciaram profundamente o teatro contemporâneo.

que não haveria maneira melhor de representar seu teatro épico. Brecht ao contrário dos naturalistas transformou o palco italiano num espaço disposto a mostrar seu verdadeiro rosto, desfazendo de figuras que não funcionavam mais para seus princípios. Não hesitou de apoderar-se do palco e retirar dele tudo que lhe parecia inútil.

Em um palco como este, o espectador tem a real consciência de estar sempre dentro de um teatro: com os mecanismos para as trucagens teatrais sempre aparentes ao público, não há espaço para produções ilusionistas, capacitando a teatralidade. (SÁ, 2008, p. 147)

Percebe-se que Brecht demonstrava um enorme conhecimento das capacidades do palco italiano contestando-o tendo por base o funcionamento técnico da própria estrutura espacial de acordo com Sá (2008). Não pensava em mudanças radicais na estrutura arquitetônica do palco italiano, mas sim em aperfeiçoar esse espaço, eliminando o supérfluo, desnudando o ambiente e tornando-o mais versátil e flexível para a cena. Brecht também se opunha ao picturalismo provocado pela cena naturalista. Acreditava que só a apresentação dos personagens que se movimentam no palco fará do espaço uma área de representação teatral. Mostrando os meios de produção do espetáculo, fazendo com que o posicionamento frontal do espectador possibilite a ele melhor visão de como a estrutura teatral funciona.

Ao se construir o lugar de uma ação não se deve propor a ilusão de um quarto e de uma paisagem. Basta então alguma indicação; mas é necessário que exprima coisas que historicamente ou socialmente são mais interessantes que aquelas existentes no ambiente real (MANTOVANI, 1989 p. 68).

Tanto Berthold (2006), Roubine (2003) e Pavis (2001) creditam ao encenador francês Antonin Artaud<sup>15</sup> um dos trabalhos que mais influenciou o teatro ocidental na contemporaneidade. Sabe-se que ele jamais conseguiu realizar suas concepções em termos de espaço cênico, expostas no primeiro Manifesto da Crueldade, onde propunha a colocação do público no meio da ação, subvertendo o teatro que se conhecia até então, retirando esse público da condição de espectador de quem se espera por algo, para torna-lo agente do próprio espetáculo. Artaud queria criar um envolvimento verdadeiro, de forma a romper os limites da arte e da palavra.

“[...] Antonin Artaud proclamava uma teoria do teatro enquanto ‘ação’ pura e simples – não mais uma ilustração do texto literário, mas ‘forjado no palco’. O conceito de Artaud de Théâtre de La Cruauté como do ‘teatro da crueldade’ tem sido muito mal interpretado; ele significa basicamente algo bem diverso: o uso irrestrito de todos os meios teatrais, entregando o palco

---

<sup>14</sup> Erwin Friedrich Maximilian Piscator foi um diretor e produtor teatral alemão que, junto com Bertolt Brecht, foi um dos expoentes do teatro épico, um gênero que privilegia o contexto sociopolítico do drama.

<sup>15</sup> Antoine Marie Joseph Artaud, foi um poeta, ator, escritor, dramaturgo, roteirista e diretor de teatro francês da primeira metade do século XX.



um vitalismo eruptivo que transforma a ação cênica num foco de inquietação contagioso e ao mesmo tempo curativo” (BERTHOLD, 2006, p.500).

Artaud (1991) relata suas experiências com a encenação teatral: Suprimindo o palco e a sala, que eram substituídos por uma espécie de lugar único, sem divisões nem barreiras de qualquer tipo e que se tornará o próprio teatro da ação. Era estabelecida uma comunicação direta entre o espectador e o espetáculo, entre o ator e o espectador, pelo fato de o espectador, colocado no meio da ação, estar envolvido e marcado por ela. Artaud pensava em abandonar as salas de teatros existentes, usaria um galpão ou um celeiro qualquer, onde construiria, segundo os procedimentos que resultassem semelhança na arquitetura de certas igrejas e certos lugares sagrados, de certos templos do alto Tibet. A sala de teatro de Artaud seria fechada por quatro paredes, sem qualquer espécie de ornamento, e o público ficaria sentado no meio da sala, na parte de baixo, em cadeiras móveis que lhe permitissem seguir o espetáculo que se desenvolveria à sua volta. Haveria também lugares especiais que seriam reservados para os atores e para a ação, nos quatro pontos cardeais da sala. No alto, por toda a sala, teria galerias que permitiriam aos atores, caminhar de um ponto a outro da sala toda a vez que a ação necessitasse, e também para que a ação se desenrolasse em todos os níveis e em todos os sentidos da perspectiva, tanto em altura como em profundidade.

As descrições de Artaud sobre suas experiências nos aproximam das realizações do encenador polonês Jerzy Grotowski<sup>16</sup>, que levava seus espectadores a tomar parte nos espetáculos. O público era posicionado em locais distintos de uma sala e as cenas dos atores ocorriam ao redor e em cima dos espectadores. Em determinados espetáculos o público se posicionava como voyeurs da cena tentando captar o que os obstáculos do espaço o permitissem e acompanhasse o trabalho do ator, em outras montagens o contato físico entre os atores e os espectadores era real.

Nossas produções são investigações do relacionamento entre o ator e plateia. (...) Pela eliminação gradual de tudo que se mostrou supérfluo percebemos que o teatro pode existir sem maquilagem, sem figurino especial e sem cenografia, sem um espaço isolado para representação (palco), sem efeitos sonoros e luminosos, etc. Só não pode existir sem o relacionamento ator espectador, de comunhão perceptiva, direta, viva. Trata-se, sem dúvida, de uma verdade teórica antiga, mas quando rigorosamente testada na prática destrói a maioria das nossas ideias vulgares sobre teatro. (...) Renuncio a uma área determinada para palco e para plateia: para cada montagem um novo espaço é desenhado para atores e os espectadores. Dessa forma torna-se

---

<sup>16</sup> Jerzy Grotowski foi um diretor de teatro polaco e figura central no teatro do século XX, principalmente no teatro experimental ou de vanguarda. Seu trabalho mais conhecido em português é "Em Busca de um Teatro Pobre", onde postula um teatro praticamente sem vestimentas, baseado no trabalho psicofísico do ator.

possível infinita variedade no relacionamento entre atores e público.  
(GROTOWSKI, 1992. p. 13/17)

Se Artaud não obteve êxito na execução de suas ideias sobre a concepção espacial de um teatro, deixou a semente para diversos outros encenadores da segunda metade do século XX e para os encenadores contemporâneos. Que se utilizou de salas, fábricas abandonadas e galpões como espaços de encenação teatral. Locais localizados às vezes na periferia da cidade. “O uso do local público, e do lugar abandonado, tem muito a ver com a condição marginal que o teatro é sujeito ao longo da história” (CARON 1994, p. 187).

Um dos exemplos é o dispositivo cênico do *Théâtre du Soleil*<sup>17</sup> instalado em uma antiga fábrica de munições desativada era composto de cinco áreas de representação interligadas por passarelas, configurava um retângulo aberto que envolve os espectadores. Esses podiam se movimentar livremente, procurando focalizar sua atenção em uma das cenas que aconteciam simultaneamente. A ação se deslocava rapidamente pelas passarelas de uma área de representação para outra. Tal formato impõe ao espectador uma atitude de vigilância e a obrigava a reações imprevistas: corridas, saltos e recuos.

A partir de Roubine (1998) percebemos que após o primado de uma dramaturgia do texto e do ator, onde o palco italiano era um grande beneficiador, a partir da segunda metade do século XX, o teatro finalmente assume outro espaço cênico. Roubine intitula como explosão do espaço o momento em que:

(...) o teatro liberta-se de suas amarras. O espaço teatral torna-se, ou volta a ser, uma estrutura completamente flexível e transformável de uma montagem para outra, quer se trate das áreas de representação ou das zonas reservadas ao público. Agora o teatro pode ser feito em qualquer lugar, de preferência evitando-se aquelas construções a que se costuma dar o nome de teatros. A estrutura desse novo espaço pode variar ao infinito. Ele não conhece outros limites do que aqueles determinados pelo engenho dos cenógrafos, pela imaginação dos diretores e pela aparelhagem técnica postos a sua disposição. (...) em matéria de espaço cênico assiste-se a uma verdadeira explosão da estrutura à italiana. É também pela primeira vez que se vê um número tão elevado de experiências cujo radicalismo conquista a adesão do público. (ROUBINE, 1998 p. 103)

## **Reflexões sobre a transformação espacial**

---

<sup>17</sup> A companhia de teatro francesa Théâtre du Soleil foi fundada pela diretora Ariane Mnouchkine em 1964, com suas dependências dentro uma antiga fábrica de armamentos próxima a Paris, conhecida como *La Cartoucherie*, desde 1970 o grupo mantém um estilo de vida e de arte diferenciado e em atividade ininterrupta desde então. <http://www.theatre-du-soleil.fr/thsol/index.php?lang=fr>

Por esse pequeno apanhado histórico sobre a utilização do espaço cênico conclui-se que, a transição entre os séculos XIX e XX, presenciou o espetáculo teatral retornar de certa forma a sua origem, várias propostas que foram retirando paulatinamente dos às encenações de espaços institucionalizados, e também do distanciamento do espetáculo com o próprio espaço do palco italiano como única possibilidade possível. O espetáculo teatral foi aos poucos reencontrando seu lugar em espaços alternativos, como escolas e fábricas. O espaço dos pátios, galpões e edifícios abandonados foi sendo apropriado e reciclado para o ofício teatral. O teatro descentralizou, ocupou a periferia, com propostas que deixam o edifício padrão e assumindo novamente sua autonomia. O teatro como vimos no desenvolvimento de sua história nunca procurou um novo lugar. O teatro foi fazendo o que sempre fez, estabelecendo-se dentro e fora da arquitetura, do edifício institucionalizado pela sociedade como espaço para o acontecimento espetacular. Percebe-se que o estado pode até estabelecer seu controle sobre o teatro encarcerando-o em um edifício específico, mas o teatro sempre encontra o seu espaço em conformidade com a sociedade e a cultura que o originou, “A metáfora material [...] é parte da criação do entendimento do conceito de mudança social como alteração física de paredes, aberturas ou fechamentos de passagens, mudanças de cor, de textura, acréscimo ou retirada de ornamentação” (CARVALHO, 2011, p. 447). Também se percebe que está na tradição histórica teatral se apropriar e reciclar edificações abandonadas, tomando emprestados espaços urbanos, transformando-os em lugares físicos para seu acontecimento. Nessa tentativa de compreender o seu papel na sociedade, o teatro sempre se volta para si, à procura de suas razões de existência, para em seguida voltar-se para fora para sua exposição e cumplicidade com o público, em busca de um espaço onde melhor possa se expressar e comunicar. E se um edifício especial não é criado com a finalidade de absorver uma nova prática teatral, o próprio teatro procura e estabelece o seu espaço em correspondência com a cultura que o motivou.

## **Referências**

ALMEIDA JUNIOR, José Simões. *Ler o espaço teatral*. Anais do III SOPCOM, VI Lusocom e II Ibérico, v.2. Portugal, 2011. Disponível em: <<http://chile.unisinos.br/pag/jr-jose-simoes-almeida-ler-o-espaco-teatral.pdf>> Acesso em: 20 de Fevereiro de 2016.

APPIA, Adolphe. *A Obra de Arte Viva*. Trad. Redondo Júnior. Lisboa: Arcádia, 1921.

- ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- BABLET, Denis. Appia e o espaço teatral – da revolta à utopia. *Espaço Cenográfico News*, n. 21, p. 18-23, out. 2004.
- BERTHOLD, Margot. *História mundial do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- BARROS, José D'Assunção. História da cultura material – notas sobre um campo histórico em suas relações intradisciplinares e interdisciplinares. Fundação Educacional Severino Sombra. *Patrimoni USS*, V.1. Rio de Janeiro: 2009, p. 01-17. Disponível em: <[http://www.uss.br/pages/revistas/revista\\_marica/patrimoniuss2010/pdf/artigo1.pdf](http://www.uss.br/pages/revistas/revista_marica/patrimoniuss2010/pdf/artigo1.pdf)> Acesso em: 15 de Outubro de 2015.
- BUENO, Luciana. *Muito além da caixa cênica: a realização cenográfica contemporânea na cidade de São Paulo*. Dissertação de Mestrado, Área de Concentração: Artes Cênicas. Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo: 2007.
- CARON, Jorge O. *O território do espelho, a arquitetura e o espetáculo teatral*. Tese de Doutorado apresentada a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 1994.
- CARVALHO, Vânia Carneiro. *Cultura material, espaço doméstico e musealização*. Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Minas Gerais. Revista Varia História, vol. 27, nº 46. Belo Horizonte, 2011, p.443-469.
- FUNARI, Pedro Paulo. ZARANKIN, Andrés. Cultura material escolar: o papel da arquitetura. Faculdade de Educação da Unicamp. *Revista Pro-Posições*. v. 16. Campinas: 2005, p. 135-144. Disponível em: <[http://www.proposicoes.fe.unicamp.br/proposicoes/textos/46-dossie-funaripp\\_et al.pdf](http://www.proposicoes.fe.unicamp.br/proposicoes/textos/46-dossie-funaripp_et al.pdf)> Acesso em: 15 de Outubro de 2015.
- GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1992.
- MANTOVANI, Anna. *Cenografia*. São Paulo: Editora Ática, 1989.
- PALLADINO, Cândida Fortunato, *O olhar do espectador e a evolução do espaço cênico*. São Paulo, ECA-USP, 2001.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- \_\_\_\_\_. *A análise dos espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- RATTO, Gianni. *Antitratado de Cenografia: variações sobre o mesmo tema*. São Paulo: SENAC, 1999.
- RODRIGUES, Edu. *Apostila de Teatro*. Curso de Graduação. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. 2016. Disponível em: <[http://www.fau.usp.br/cursos/graduacao/arq\\_urbanismo/disciplinas/aup0154/00\\_aup0154\\_bases/](http://www.fau.usp.br/cursos/graduacao/arq_urbanismo/disciplinas/aup0154/00_aup0154_bases/)> Aceso em 25 de fevereiro de 2016

- ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- ROUBINE, Jean-Jacques, *A linguagem da encenação teatral: 1880-1980*. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 1998.
- SCHINAIDER, Rodrigo de Oliveira. *Cercas de pedra: cultura material e práticas do espaço*. Monografia Graduação em Museologia da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre: 2013, p.31.
- SÁ, Luiz Henrique. *Histórias de cenografia e design: a experiência de Helio Eichbauer*. Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Escola Superior de Desenho Industrial. Rio de Janeiro: 2008.
- SOUZA, Sara Nunes. *A relação forma e função em edifícios teatrais em um ambiente virtual de aprendizagem*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2006.
- UBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- VIANA, Fausto. CAMPELLO NETO, Antonio Heráclito C. *Introdução histórica sobre cenografia - os primeiros rascunhos*. São Paulo: Fausto Viana, 2010.