

Imagem, Corpo e Espaço; Articuladores de um Processo Criativo para a Encenação

Paulina Andrea Dagnino Ojeda
Atriz, encenadora, doutoranda do programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da
Universidade Federal da Bahia

Palavras-chave: Processos de encenação, ação física, espaço urbano

Este artigo é um recorte da dissertação que apresentei para obter o grau de Mestrado em Dramaturgia Corporal, na qual reflito a partir de três encenações que desenvolve, *Observación Patológica*, *Rediseño Humano* e *Caer*, respeito de aqueles princípios criativos que reconheço na minha prática como encenadora.

IMAGEM

O ponto de início do processo criativo de *Observación Patológica* foi a fotografia *Superpoblación* de *Will McBride*. A quietude da fotografia me provocou, o quadro imóvel comunica através da disposição dos objetos, focos de atenção, presença e ausência da luz que dão forma aos objetos daquele instante detido.

A fotografia é aquisição de diversas maneiras. Na mais simples, uma fotografia permite-nos a possessão sub-rogada de uma pessoa ou coisa querida, e essa possessão lhe dá às fotografias um caráter de objeto único. Por meio das fotografias também estabelecemos uma relação de consumo com os acontecimentos, tanto os que são parte de nossa experiência como os outros, e essa distinção entre ambos os tipos de experiência deforma-se precisamente por hábitos inculcados pelo consumismo. Uma terceira modalidade de aquisição é que mediante máquinas produtoras de imagens e máquinas duplicadoras de imagens podemos adquirir algo como informação (mais que como experiência). De fato, a importância das imagens fotográficas como meio para integrar cada vez mais acontecimentos a nossa experiência é, em definitiva, só um derivado de sua eficácia para subministrar-nos conhecimentos dissociados da experiência e independente de ela (SONTAG, 2006: 218)¹.

¹ Original em espanhol: La fotografía es adquisición de diversas maneras. En la más simple, una fotografía nos permite la posesión subrogada de una persona o cosa querida, y esa posesión da a las fotografías un carácter de objeto único. Por medio de las fotografías también entablamos una relación de consumo con los acontecimientos, tanto los que son parte de nuestra experiencia como los otros, y esa distinción entre ambos tipos de experiencia se desdibuja precisamente por hábitos inculcados por el consumismo. Una tercera modalidad de adquisición es que mediante máquinas productoras de imágenes y máquinas duplicadoras de imágenes podemos adquirir algo como información (más que como experiencia). De hecho, la importancia de las imágenes fotográficas como medio para integrar cada vez más acontecimientos a nuestra experiencia es, en definitiva, sólo un derivado de su eficacia para suministrarnos conocimientos disociados de la experiencia e independientes de ella. (SONTAG, 2006: 218)

Quando observo uma fotografia, ela absorve-me. Tento reconhecer as pessoas que ali estão. Em ocasiões, vejo-me retratada na fotografia, observo-me no passado perto o remoto, rememorando aquele momento na qual participei, que era o que fazia? Em que lugar ficava, reconheço as sensações e as emoções do instante que se perpetuou na câmera, quando observo minha imagem ou a dos outros sujeitos na foto, elas se objetualizam, revelando-me a noção da performance cotidiana, enquanto quem participam serão *performers*.

O Performer com maiúscula, é o homem da ação. Não é o homem que faz a parte do outro. [...] O *Performer* é um estado do ser. Ao homem do conhecimento pode-se lhe pensar na relação á Castaneda, se se ama sua cor romântico. Eu prefiro pensar em Pierre de Combas. O até em Don Juan descrito por Nietzsche: um rebelde que deve conquistar o conhecimento; que ainda se não é maldito pelos outros, sente diferente, como um *outsider*. Na tradição hindu fala-se dos *vratias* (as hordas rebeldes) um *vratia*, é alguém que está sobre o caminho para conquistar o conhecimento. O homem do conhecimento dispõe do *doing*, do *fazer* e não de idéias o teorias. [...] O *Performer* sabe ligar o impulso corpóreo à sonoridade (o fluxo da vida deve articular-se em formas). Os testemunhos entram então em estados intensos porque, dizem, tem sido uma presença. E isto graças ao Performer que é uma ponte entre o testemunho e algo. Neste sentido, o *Performer* é *pontifex*, fazedor de pontes (GROTOWSKI, 1993: 71) ².

Acho que a labor do *performer* é mais que o desempenho cênico, mais que duas horas antes da função, labores de construção da cenografia, todas as atividades tem a ver com a encenação. Porém a labor não cessa quando não há ensaios o espetáculo que executar, o *performer* situa-se como um ser receptivo da cotidianidade, procurando rasgos de ela que podam ser material para o trabalho cênico. Essa dinâmica implica um estado de atenção no diário viver e amplia os espaços da evolução criativa mais lá do palco. Estou convicta que o trabalho dos artistas cênicos está distante da só interpretação, mais bem tem relação com o fazer, e este fazer em um tempo presente, um tipo de meditação, ativa, alerta, consciente e em constante comunicação com o entorno. Um estado do ser em palavras de Grotowski.

Frente à foto, já seja me contemplado o não nela, situo-me como uma espectadora, observando com atenção o objeto, fascinando-me com a imagem, rememorando os momentos ou elaborando fantasias para os sujeitos da fotografia.

² Original em espanhol: El Performer con mayúscula, es el hombre de acción. No es el hombre que hace la parte de otro. [...] El *Performer* es un estado del ser. Al hombre del conocimiento se le puede pensar en relación a Castaneda, si se ama su color romántico. Yo prefiero pensar en Pierre de Combas. O hasta en Don Juan descrito por Nietzsche: un rebelde que debe conquistar el conocimiento; que aún si no es maldecido por los otros, se siente diferente, como un *outsider*. En la tradición hindú se habla de los *vratias* (las hordas rebeldes) un *vratia*, es alguien que está sobre el camino para conquistar el conocimiento. El hombre de conocimiento dispone del *doing*, del *hacer* y no de ideas o teorias. [...] El *Performer* sabe ligar el impulso corpóreo a la sonoridad (el flujo de la vida debe articularse en formas). Los testigos entran entonces en estados intensos porque, dicen, han sentido una presencia. Y esto gracias al Performer que es un puente entre el testigo y algo. En este sentido, el *Performer* es *pontifex*, hacedor de puentes (GROTOWSKI, 1993: 71).

É evidente para mim que o trabalho do diretor é o de ser espectador de profissão. É um ofício muito preciso. Por que por exemplo certos grandes atores são péssimos diretores, no sentido do trabalho com outros atores, não da posta em cena espetacular? Isto acontece porque a relação do ator com o espectador é muito particular. O ator não é espectador e o trabalho do diretor é ser espectador (GROTOWSKI, 1999: 271)³.

O fato de me situar como espectadora ante a foto de *Mcbride* fez com que me identificasse como diretora de um processo criativo e assim encenar *Observación Patológica*.

CORPO

Por meio da minha prática, reflito respeito do corpo cênico, então proponho um processo criativo que centra a atenção na distinção e correspondência entre ser um corpo e ter um corpo. Para isso, refletimos respeito “da” imagem do corpo na atualidade, os modelos de beleza.

A aparência corporal responde a uma encenação do ator, relacionada com a maneira de apresentar-se e de representar-se. Implica a vestimenta, a maneira de pentear-se e de preparar o rosto, de cuidar o corpo, etc., ou seja, um modo de se mostrar e de um estilo. O primeiro constituinte da aparência física responde á modalidades simbólicas da organização segundo a filiação social e cultural do ator. Estas são provisórias, amplamente dependentes dos efeitos da moda. Pelo contrario o segundo constituinte refere-se ao aspecto físico do ator, sobre o qual este dispõe de uma estreita margem de manobra: tamanho, peso, qualidades estéticas, etc. Trata-se de signos disseminados da aparência física que facilmente podem se converter em índices dispostos para orientar a mirada do outro para ser classificado, sem que um o queira, sob determinada etiqueta moral o social. Na medida em que pode ser apreciada Pelas testemunhas, esta prática da aparência se transforma num desafio social, num meio deliberado de difundir informação sobre um mesmo (LE BRETON, 1995: 81)⁴.

A cultura de mercado está atestada de referentes do belo, sugerem-se designeis, impõem modas e no centro nosso corpo como objeto, dimensionado, um volume no espaço.

³ Original em espanhol: Es evidente para mí que el trabajo del director es el de ser espectador de profesión. Es un oficio muy preciso. ¿Por qué por ejemplo ciertos grandes actores son pésimos directores, en el sentido del trabajo con otros actores, no de la puesta en escena espectacular? Esto sucede porque la relación del actor con el espectador es muy particular. El actor no es espectador y el trabajo del director es ser espectador (GROTOWSKI, 1999: 271).

⁴ Original em espanhol: La apariencia corporal responde a una escenificación del actor, relacionada con la manera de presentarse y de representarse. Implica la vestimenta, la manera de peinarse y de preparar la cara, de cuidar el cuerpo, etc., es decir, un modo cotidiano de ponerse en juego socialmente, según las circunstancias, a través de un modo de mostrarse y de un estilo. El primer constituyente de la apariencia responde a modalidades simbólicas de organización según la pertenencia social y cultural del actor. Estas son provisórias, ampliamente dependientes de los efectos de la moda. Por el contrario, el segundo constituyente refiere al aspecto físico del actor, sobre el cual este dispone de un estrecho margen de maniobra: talla, peso, cualidades estéticas, etc. Se trata de signos diseminados de la apariencia física que fácilmente pueden convertirse en índices dispuestos para orientara la mirada del otro o para ser clasificado, sin que uno lo quiera, bajo determinada etiqueta moral o social. En la medida que puede ser apreciada por testigos, esta práctica de la apariencia se transforma en un desafío social, en un medio deliberado de difundir información sobre uno mismo. (LE BRETON, 1995: 81)

Por outra parte, o avance da medicina, suas intervenções farmacológicas, cirúrgicos, permitem *objetualizar* o corpo, lhe intervindo, modelando-lhe de modo externo. Respeito às reflexões do corpo como objeto se inicia o processo criativo de *Rediseño Humano*, em quanto, desde a prática cênica no processo criativo pesquisamos o corpo em seu ser, para isto experimenta-os a dança como linguagem.

Que é a dança? É movimento.

Que é movimento? A expressão de uma sensação.

Que é uma sensação? A reação do corpo humano produzida por uma impressão ou uma idéia percebida pela mente.

Uma sensação é a reverberação que recebe o corpo quando uma impressão golpeia a mente (FULLER, 1999: 52) ⁵.

As *performers* experimentam com a dança articulando o discurso cênico respeito do corpo objetualizado. Ao observar o trabalho prático com a dança e, dada a minha identificação como artista cênica com o teatro, começo a advertir que ambas as disciplinas são em forma diferentes, mas não no fundo; a necessidade de classificar, diferenciar, a feito que hoje em dia as disciplinas se especializem, excluindo conhecimentos a uma da outra. Por uma parte, uma das circunstancia das manifestações artísticas atuais é transgredir os limites de suas próprias disciplinas e explorar outras, sob esta premissa me proponho gerar um intercambio entre as *performers* e suas respectivas disciplinas, traspassando os limites de uma a outra. O dialogo prático entre ambas gera aportes para cada uma, em tanto é preciso considerar ao teatro como uma disciplina originaria da dança.

Lembrem que a arte do ator provem da dança. Os meios expressivos da dança também são os meios mais naturais do ator, y se distinguem de aqueles que só por uma mais ampla expressividade. Por mais próximos que está o ator ao jogo rítmico, mais perfeito será o que possa criar mesmo se nunca chega ser totalmente um dançarino (FUCHS, 1999: 212) ⁶.

O conhecimento do corpo, na sua totalidade ou em fragmentos, através das dinâmicas, as qualidades do movimento que se adquire no estúdio da dança como disciplina cênica, enriquece o trabalho do teatro. O corpo tem múltiplos possibilidades expressivas e é necessário um conhecimento acabado de este para utilizar-lhe a favor do trabalho cênico. Nas

⁵ Original em espanhol: ¿Qué es la danza? Es movimiento.

¿Qué es movimiento? La expresión de una sensación.

¿Qué es una sensación? La reacción del cuerpo humano producida por una impresión o una idea percibida por la mente.

Una sensación es la reverberación que recibe el cuerpo cuando una impresión golpea la mente (FULLER, 1999: 52).

⁶ Original em espanhol: Recuerden que el arte del actor proviene de la danza. Los medios expresivos de la danza también son los medios más naturales del actor, y se distinguen de aquellos que solamente por una más amplia expresividad. Por más cercano que esté el actor al juego rítmico, más perfecto será lo que pueda crear aunque nunca llegué ser totalmente un bailarín (FUCHS, 1999: 212).

manifestações propriamente teatrais, o movimento, o gesto estão presentes, porém, no último século de criação teatral e proveniente do trabalho de Stanislavski e finalizado por Grotowski, o movimento é materializado através da ação física. Nesse sentido, considero o movimento como uma mobilização do corpo sem um fim determinado e a diferença da ação física é que ela contém um sentido, a resposta a um para que?

A ação é caminhar uns passos; há barulho; vou à porta para pedir silêncio. Então, estou caminhando. ¿Em que consiste a utilidade de minha ação? Se sou um ator ocidental no sentido mais ocidental possível, a utilidade de minha ação, é: abrir a porta, medir a situação e pedir silêncio. Então a utilidade não está na ação mesma (caminhar). Está, por dizer-lo assim, diante de mim, no espaço e no tempo.

Suponhamos que sou um ator formado na tradição da atuação muito mais estruturada como no teatro clássico chinês ou o Nô japonês. Existe a mesma situação e existe o mesmo pedido. A utilidade de estar caminhando, será o estudo/demonstração do funcionamento do andamento – a paisagem de um pequeno elemento (do andamento) ao outro. Elemento-stop-elemento-stop. Será como caminho? Como funciona caminhar o *modo* de caminhar.

Imaginemos que estamos frente ao trabalho de Stanislavski, em seu período do método das ações físicas. Stanislavski também vai à considerara o *modo* de caminhar. Vai lhe dizer ao ator: “Se escuta, seu objetivo é pedir silêncio, é verdade, mais todas suas reações, todo seu modo de escutar de ouvir, todo seu modo de reconhecer a situação, vai se fazer pelas ações físicas, então por seu modo de caminhar” No método das ações físicas o ênfase se localiza no modo de caminhar será uma tela onde serão projetadas as inter-reações da pessoa e seu meio ambiente (GROTOWSKI, 1993: 63)⁷.

No mesmo sentido, desde a perspectiva da dança, Laban expõe o seguinte:

O ator individualmente, algumas vezes, haverá de usar o movimento como se seus membros forem em verdade os integrantes de um grupo, e provavelmente, esta seja a solução ao enigma da expressividade do gesto.

⁷ Original em espanhol: La acción es: caminar unos pasos; hay ruido; voy a la puerta para pedir silencio. Entonces, estoy caminando. ¿En qué consiste la utilidad de mi acción? Si soy un actor occidental en el sentido más occidental posible, la utilidad de mi acción, es: abrir la puerta, medir la situación y pedir silencio. Entonces la utilidad no está en la acción misma (caminar). Está, por decirlo así, delante de mí, en el espacio y en el tiempo.

Supongamos que soy un actor formado en la tradición de la actuación mucho más estructurada como en el teatro clásico chino o el Nô japonés. Existe la misma situación y existe el mismo pedido. La utilidad de ‘estar caminando’, será el estudio/demostración del funcionamiento de la marcha –el pasaje de un pequeño elemento (de la marcha) al otro. Elemento-stop-elemento-stop. Será: ¿Cómo camino? ¿Cómo funciona ‘caminar’? la *manera* de caminar.

Imaginemos que estamos frente al trabajo de Stanislavski, en su periodo del método de las acciones físicas. Stanislavski también va a tomar en cuenta la *manera* de caminar. Le va a decir al actor: ‘Sí, escucha, tu objetivo es pedir silencio, es verdad, pero todas tus reacciones, toda tu manera de escuchar y de oír, toda tu manera de reconocer la situación, va hacerse por las acciones físicas, entonces por tu manera de caminar’. En el método de las acciones físicas, el acento se traslada hacia la manera de caminar será una pantalla sobre la cual serán proyectadas las inter-reacciones, de la persona y su medio ambiente (GROTOWSKI, 1993: 63).

Quando Eva segura a maçã de um modo ansioso, ou languido, haverá de expressar sua atitude por meio do movimento de partes de seu corpo. Em uma atitude ansiosa, seus braços, e ainda seu corpo todo, podem projetar-se ávida e repentinamente, com movimento ao unísono e na mesma direção do objeto apetecido. A atitude languida pode caracterizar-se por uma elevação lenta do braço, displicente, enquanto que o resto do corpo pode ficar inclinado, com uma leve desídia para o lado contrario de onde se acha o objeto. É praticamente um movimento de baile, em que a ação externa se acha subordinada ao sentimento interno. Não se necessitam palavras para transmitir este sentimento ao espectador (Laban, 2006: 15) ⁸.

É interessante advertir a similitude de pensamento respeito de esses dois criadores e pesquisadores das artes cênicas. Possuir uma ação física outorga ao corpo cênico um material central com que trabalhar. Porém, encontro relevante respeito do exemplo de Laban sob Eva, o fundamental é perguntar-se para quê Eva queria conseguir a maçã, evidente, não? Para seduzir Adão (diz a história), então poderá Eva seduzir através de uma atitude ansiosa. Dificilmente - a atitude languida a meu ver se relaciona com o objetivo de Eva, seduzir. Sem dúvida existem diversos modos de realizar os movimentos, mas essas maneiras deverão responder à pergunta “para quê”?

A arte cênica é uma disciplina intangível, fugaz, fundamentalmente humana, gera espaços de encontro humano. A presença dos corpos, cênico e do espectador, faz com que o momento da encenação seja único, um espaço de encontro entre ambos, um lugar de intercambio de visiones, emoções, experiências.

ESPAÇO

O espaço da encenação é convencionalmente o palco, caixa preta, um lugar que busca criar ficções através da abstração do entorno, excluindo aqueles aristas que exaltam a humanidade das artes cênicas, infinitas variáveis que fazem da encenação um momento único. Assim vem-se escrevendo a historia do fazer cênico, enquanto se segue transmitindo dessa forma, ou seja, as poéticas cênicas estão pensadas desde a caixa preta, aí é onde se pensa o corpo cênico e, desde aí, suas capacidades expressivas, do mesmo modo, deste e para esse

⁸ Original em espanhol: El actor individualmente, algunas veces, habrá de usar el movimiento como si sus miembros fueran en verdad los integrantes de un grupo, y probablemente, ésta sea la solución al enigma de la expresividad del gesto. Cuando Eva coge la manzana de una manera ansiosa, o lánguida, habrá de expresar su actitud por medio del movimiento de partes de su cuerpo. En una actitud ansiosa, sus brazos, y aún todo su cuerpo, pueden proyectarse ávida y repentinamente, con movimiento al unísono y en la misma dirección del objeto apetecido. La actitud lánguida puede caracterizarse por una elevación lenta del brazo, displicente, en tanto que el resto del cuerpo puede quedarse inclinado, con cierta desidia hacia el lado contrario de donde se encuentra el objeto. Es prácticamente, un movimiento de baile, en que la acción externa se encuentra subordinada al sentimiento interno. No se necesitan palabras para transmitir este sentimiento al espectador (LABAN, 2006: 15).

lugar se ensinam as disciplinas cênicas. Em ambos a percepção do espectador está relegada à penumbra e à quietude.

De outra forma, essa aprendizagem da arte cênica do palco para a platéia tem determinado também as manifestações do teatro de rua. Este, geralmente, emula a sala teatral, mantém a frontalidade da cena, ou, no melhor dos casos, retorna à arena do circo, porém mantém a separação cena/espectador, distanciando-lhes.

Por etimologia e por prática, um teatro é um “lugar de/para ver”. Ver exige distâncias; dá origem ao foco ou diferenciação, anima as análises ou a separar linhas lógicas; privilegia o significado, o tema a narração (SCHECHNER, 2000: 253) ⁹.

A meu ver, esta distância vem transformando as artes cênicas numa arte de intelecto, fazendo da experiência estética uma exaltação da razão em desmedro do corpo, do espectador e do *performer*. O espectador transforma-se no corpo que se é, mas desta vez será só sua razão, e o corpo cênico converter-se-á no corpo que se tem, já que está exposto. Na procura cênica que realizo, tento diluir esta distância através da experiência espacial.

O ponto de partida para o processo criativo de *Caer* foi o por de sol, desejava que as pessoas assistissem ao espetáculo, em minha opinião. Acreditei adequado situar o espectador e os *performers* num terraço. Logo, busquei um conceito para exaltar a situação espacial, então pensei nas quedas, o movimento de cima para embaixo pela ação do peso, a perda do equilíbrio.

O processo de encenação se dividiu em três fases, a primeira fase isolada - denomino-a assim porque foi um período desenvolvido ao interior da sala de ensaios. Nesse período os *performers* criavam sequências de movimentos, a partir de textos autobiográficos e de um fragmento do livro *Hijo de Ladrón* de Manuel Rojas.

Logo a fase fechada, foi o momento no qual chegamos ao terraço, transferimos as sequências de movimento ao terraço, um processo complexo, já que a materialidade do chão (cimento) fazia que o corpo demandasse uma energia entendida como força o motor diferente à utilizada nas salas que vínhamos trabalhando.

Uns pés nus que sobem uma escada coberta com um tapete serão uns pés nus, e perguntar-nos-íamos a razão de isso. Sobre um degrau sem tapetes, eles serão simplesmente nus e cheios de expressão (APPIA, 2005: 34) ¹⁰.

⁹ Original em espanhol: Por etimología y por práctica, un teatro es un “lugar de/para ver”. Ver exige distancia; da origen al foco o diferenciación, anima al análisis o a separar líneas lógicas; privilegia el significado, el tema, la narración. (Schechner, 2000: 253)

¹⁰ Original em espanhol: Unos pies desnudos que suben una escalera cubierta con un tapete serán unos pies desnudos, y nos preguntaríamos la razón de ello. Sobre un escalón sin tapetes, ellos serán simplemente desnudos y llenos de expresión. (Appia, 2005: 34)

E, por último a fase aberta, que começou no dia do ensaio aberto, e se conclui no último dia de apresentação. Nessa fase, a participação dos espectadores foi fundamental, já que nesse período a encenação foi tratada como um trabalho em processo.

Os ensaios abertos não quer dizer que tenha que adiantar a obra em apresentações de pré-estréia para ganhar dinheiro antes que os críticos destroem a produção. Um verdadeiro ensaio aberto é mostrar a obra o partes de ela, sem estar concluída. O público está presente para que possa se revisar a produção de acordo a como o público reage. Os ensaios abertos são um modo de continuar a proposta de Meyerhold em 1929 “produzimos cada obra sob a suposição de que ainda estará sem terminar quando apareça no palco. Fazemos este conscientemente porque nós consideramos que a revisão crucial de uma produção é aquela efetuada pelo espectador. (SCHECHNER, 2000: 405) ¹¹

O espaço não convencional coloca-se como uma dificuldade para o corpo cênico, um inconveniente que procura soluções através das experimentações espaciais, empazando ao corpo cênico em situações de risco, afasta ao interprete dos lugares comuns de apresentação, descontextualizando-lhe para criar novos vínculos.

O trabalho criativo em espaços não convencionais nutre a encenação, já que todos quem fazemos parte do processo conhecemos novas regras que descontextualizam nossas habituais noções da arte cênica. Estabelece-se um dialogo criativo com o lugar, explorando-lhe, assim ele é mais que uma anedota no processo de encenação, mais bem um eixo transversal da criação cênica. Instiga-me a multiplicidade de fatores que se revelam ao trabalhar num espaço não convencional, ou seja, quando se trabalha no palco os elementos cenográficos que fazem parte do espetáculo são aqueles que são convocados a participar da peça, porém quando trabalho num espaço não convencional, no qual não tento abstrair-me da situação geográfica, os elementos que compõem este espaço fazem parte da peça, mesmo assim aquele que não tem a ver com o tema da obra implica elaborar soluções criativas para desenvolver a peça, com certeza são convocados elementos cenográficos, mas estes, no meu caso, são poucos e procuram delimitar a encenação.

Ao tirar a peça do palco, existe a possibilidade de multiplicar infinitamente a visão da obra, ou seja, o espectro da apresentação finaliza onde conclui a mirada, e no caso de um

¹¹Original em espanhol: Los ensayos abiertos no quieren decir que hay que correr la obra en funciones de preestreno para ganar dinero antes que los críticos destruyan la producción. Un verdadero ensayo abierto es mostrar la obra o partes de ella, sin estar terminada. El público está presente para que pueda revisarse la producción de acuerdo a cómo reacciona el público. Los ensayos abiertos son una manera de seguir la propuesta de Meyerhold en 1929 ‘Producimos cada obra bajo la suposición de que todavía estará sin terminar cuando aparezca en el escenario. Hacemos esto conscientemente porque nos damos cuenta que la revisión crucial de una producción es aquella efectuada por el espectador. (Schechner, 2000: 405)

espaço aberto este pode resultar infinito, em quanto se devem executar ações que delimitem a encenação, assim pode-se jogar entre a distância dos espectadores e a ação.

Inquieta-me o processo de recepção da encenação, as incertezas de quem assistem á um lugar conhecido á observar o desconhecido. O corpo do espectador situa-se num lugar diferente da platéia, suja-se, sobe ou desce hasta o lugar da apresentação, acercando-se o afastando-se da ação, o espectador escolhe o que afeta a sua percepção da peça.

Finalmente, submergir-se numa investigação que implique a noção de espaço, neste caso não convencional para as artes cênicas, instiga-me, já que na atualidade esse espaço nos parece dado, mas em minha opinião é criado qual uma cenografia teatral, gerando dinâmicas sociais. Provoca-me a idéia de revelar o que há para além dos lugares de uma cidade; reconhecer que lugares contêm identidade, como é ela, a ocupação dos lugares da cidade; responder os múltiplos questionamentos respeito dos espaços da urbe, que hoje em dia estão preenchidos de informação e que cumprem determinadas funções no devir da sociedade atual; analisar os ritmos e proxemicas que gera a forma da cidade; desentranhar as diferenças e mistérios da cidade e como na atualidade nós habitamos esses espaços e conformamos uma cidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

APPIA, Adolphe. *El espacio viviente*. Revista Máscara, D.F. México. (34) Octubre, 2005.

FUCHS, Georg. En CEBALLOS, Edgar. *Principios de dirección escénica*. México, Gaceta, 1999.

FULLER, Loïe. En SÁNCHEZ, José. *La escena moderna*. Madrid, Akal, 1999.

GROTOWSKI, Jerzy. En CEBALLOS, Edgar. *Principios de dirección escénica*. México, Gaceta, 1999.

_____. *El performer*. Revista Máscara, D.F. México. (11/12) Enero, 1993.

_____. *Oriente occidente*. Revista Máscara, D.F. México. (11/12) Enero, 1993.

LABAN, Rudolf. *El dominio del movimiento*. 2ª ed. Madrid, Fundamentos, 2006.

LE BRETON, David. *La sociología del cuerpo*. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1995.

SCHECHNER, Richard. *Performance: teoría y prácticas interculturales*. Buenos Aires, Editorial Libros de Rojas, 2000.

SONTANG, Susan. *Sobre la fotografía*. México, Santillana ediciones, 2006.