

A IMPORTÂNCIA DA TRANSDISCIPLINARIDADE E DO PENSAMENTO COMPLEXO NO PROCESSO DE ENSINO-APRENDIZAGEM DE CENOGRAFIA

Daniele Saheb Pedroso¹
Paulo Vinícius Alves²

RESUMO: Este artigo aborda a linguagem da cenografia teatral a partir de uma perspectiva fenomenológica. Dessa maneira, propõe que tanto a prática artística de um cenógrafo, quanto o processo de ensino-aprendizagem da disciplina de cenografia, sejam pensados a partir de uma abordagem transdisciplinar, na qual a complexidade é inserida como um de seus pilares. Ao relacionarem fenomenologia, transdisciplinaridade e o pensamento complexo, os autores trazem importantes teóricos para dialogar com suas proposições. Os principais autores são o filósofo fenomenológico francês Maurice Merleau-Ponty e o sociólogo e filósofo francês Edgar Morin. O corpo e o espaço, portanto, são apresentados nesta pesquisa como os integrantes de uma relação basilar, sobre a qual a cenografia é estruturante e estruturada. Essa relação também está associada com as demais linguagens do espetáculo e com os demais saberes que compõem o universo cenográfico, sempre a partir da perspectiva de comunicação entre as/os atuantes e as/os espectadoras/es. A abordagem baseada na complexidade indica que se faz necessário o desenvolvimento de metodologias específicas para o processo de ensino-aprendizagem da cenografia em cursos de artes cênicas e teatro.

Palavras-chave: Cenografia; transdisciplinaridade; complexidade; ensino-aprendizagem.

THE IMPORTANCE OF TRANSDISCIPLINARITY AND COMPLEX THINKING IN THE TEACHING-LEARNING PROCESS OF SCENOGRAPHY

ABSTRACT: This article discusses the language of theatrical scenography from a phenomenological perspective. In this way, it proposes that both the artistic practice of a set designer and the teaching-learning process of Scenography should be designed from a transdisciplinary approach, in which complexity is inserted as one of its pillars. By relating phenomenology, transdisciplinarity and complex thinking, the authors bring important theorists to dialogue with their propositions. The main authors are the French phenomenological philosopher Maurice Merleau-Ponty and the French sociologist and philosopher Edgar Morin. The body and the space, therefore, are presented in this research as part of a basic relationship, on which the scenography is structuring and structured. This relationship is also associated with the other languages of the show and with other knowledge that make up the scenographic universe, always from the perspective of communication between performers and spectators. The complexity-based approach indicates that it is necessary to develop specific methodologies for the teaching-learning process of scenography in performing arts and theater courses.

Keywords: Scenography; transdisciplinarity; complexity; teaching-learning.

1 Professora Titular da Pontifícia Universidade Católica do Paraná (PUCPR). Doutora em Educação pela Universidade Federal do Paraná (2013). Possui Graduação em Pedagogia Especialização em Educação, Meio Ambiente e Desenvolvimento (2005) pela UFPR e Mestrado em Educação (UFPR). Vice-líder do Grupo de pesquisa: Aprendizagem e Conhecimento na Prática Docente (PUCPR) e Coordenadora do Grupo de Estudos e Pesquisa em Educação Ambiental e Complexidade (GEPEACOM) (PUCPR). Coordenadora do Curso de Pedagogia presencial e EaD da PUCPR. Professora pesquisadora do Programa de Pós-Graduação da PUCPR desde 2015. Coordenadora do Núcleo na PUCPR da Rede Internacional de Escolas Criativas / RIEC (Espanha). Coordenadora do Projeto na PUCPR Pacto Mundial da Juventude pelo Clima (Centro Edgar Morin, EHSS / CNRS, Paris, França). E-mail: daniele.saheb@pucpr.br

2 Doutorando em Educação pela PUCPR, Mestre em Filosofia pela PUCPR - Pontifícia Universidade Católica do Paraná, onde desenvolveu a pesquisa "O Espaço Relacional: A expansão do conceito de espaço cênico a partir da obra de Merleau-Ponty", uma interface entre Teatro e Filosofia. Especialista em Cenografia pela UTFPR - Universidade Tecnológica Federal do Paraná (2014). É graduado no curso de Bacharelado em Artes Cênicas da UNESPAR / FAP - Faculdade de Artes do Paraná (2008) e no curso de Licenciatura em Filosofia pela UNESP - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (1998). Atualmente é professor na PUCPR, atuando nos Cursos de Bacharelado em Teatro (ministrando as disciplinas de Cenografia, Design Cênico. Direção de Arte e Figurino). É também professor colaborador da UNESPAR - FAP - Faculdade de Artes do Paraná - Cursos de Bacharelado em Artes Cênicas e Licenciatura em Teatro (ministrando as disciplinas de Design Cênico e Cenografia). É artista, cenógrafo, figurinista e diretor de arte. Dirige a Produtora Figurino e Cena. E-mail: pvateatro@gmail.com

O conhecimento do conhecimento, que comporta a integração do conhecedor em seu conhecimento, deve ser, para a educação, um princípio e uma necessidade permanentes.

Edgar Morin

A cenografia neste texto é abordada dentro de seu contexto original, ou seja, a arte do teatro, porque sabemos que ela pode ser aplicada a outras áreas como exposições, desfiles de moda, vitrines, etc. Nesse sentido, é necessário que uma cena exista para que a cenografia ocorra, porque a cenografia é um acontecimento que se desenvolve na duração de uma cena ou de um espetáculo e que, portanto, se realiza juntamente com as outras camadas da encenação, como a dramaturgia literária, a iluminação, a sonoplastia, o figurino e a relação entre atuentes e as/os espectadoras/es.

Este artigo aborda o processo criativo da cenografia como um saber que é construído através de procedimentos transdisciplinares e pensamentos complexos e, nesse sentido, pretende fornecer alguns subsídios para ampliar a maneira como a cenografia tem sido abordada nos processos de ensino-aprendizagem de cursos universitários de artes cênicas e teatro. Para tais reflexões, colocamos em diálogo a epistemologia da complexidade do sociólogo e filósofo francês Edgar Morin (1921 -), associada a uma abordagem fenomenológica de pensar as relações cenográficas, intimamente ligadas aos conceitos do filósofo fenomenológico francês Maurice Merleau-Ponty (1908 – 1961).

O CORPO E O ESPAÇO COMO UNIDADES COMPLEXAS PARA O DESENVOLVIMENTO DO PENSAMENTO CENOGRÁFICO

A cenografia não é apenas uma arte que se estabelece a partir da elaboração de projetos construtivos³. Não é realizada somente a partir da demarcação de um espaço tridimensional onde a cena ocorrerá, nem tão pouco é somente uma organização de módulos, praticáveis⁴ e paredes cenográficas, contendo móveis e objetos de cena. A cenografia pode ser composta de tudo isso, mas não apenas. Ela é uma linguagem efêmera que se realiza na duração de uma cena, é um espaço dramático, uma linguagem dependente e intrínseca ao espetáculo. Fora desse contexto ela poderá ser apenas cenário, ou seja, uma composição de módulos, praticáveis, paredes, móveis e objetos, que normalmente compõem ambientações e outros projetos independentes da relação entre as/os atuentes e as/os espectadoras/es.

Dessa maneira, propomos pensar a cenografia de uma perspectiva transdisciplinar, como uma linguagem que está totalmente imbricada nos diferentes saberes, contextos, tecnologias cênicas e, conjuntamente, mobilizando discursos de outras áreas do conhecimento. Antes de entrarmos

3 A cenografia como a arquitetura, por exemplo, precisa de projeto para se desenvolver. Entre os principais documentos que um projeto cenográfico deverá conter estão o croqui, a planta baixa, os desenhos em perspectivas, os detalhamentos técnicos e, em alguns processos, a maquete também se faz necessária. Tais documentos são fundamentais para que a comunicação do cenógrafo seja bem elaborada tanto com a equipe criativa (diretores, dramaturgos, atores e demais designers cênicos) quanto com a equipe técnica (cenotécnicos, construtores, maquinistas, iluminadores, etc).

4 “Parte do cenário construída por objetos reais ou sólidos que é utilizada em seu uso normal, particularmente para nele se apoiar, caminhar e evoluir como um plano cênico firme. O praticável, hoje, é empregado com muita frequência não como objeto decorativo, mas funcional” (PAVIS, 2005 p. 304).

propriamente no pensamento complexo a respeito da cenografia é preciso refletirmos sobre as bases da transdisciplinaridade como proposta para os processos de ensino-aprendizagem.

A primeira definição para o termo transdisciplinaridade foi dada pelo suíço Jean Piaget no I Seminário Internacional sobre Pluridisciplinaridade e Interdisciplinaridade, realizado na Universidade de Nice, na França, em Setembro de 1970. Na sua definição, Piaget defendia a evolução do pensamento, ressaltando que as formas de cooperação entre os saberes e as disciplinas deveriam alcançar a etapa da transdisciplinaridade e serem capazes de uma interação num sistema total, sem fronteiras estáveis entre os diferentes saberes (SOMMERMAN, 2006, p. 44). Nesse sentido, a transdisciplinaridade é uma crítica à ideia positivista de separação das ciências em disciplinas isoladas, favorecendo aquilo que podemos chamar de hiperespecialização, o que impediria uma visão globalizada do conhecimento.

A transdisciplinaridade, segundo Ubiratan D'Ambrosio, também está relacionada a uma atitude aberta da/o sujeita/o do conhecimento, rejeitando qualquer tipo de arrogância ou prepotência, pois:

O essencial na transdisciplinaridade reside na postura de reconhecimento de que não há espaço nem tempo culturais privilegiados que permitam julgar e hierarquizar como mais corretos – ou mais certos ou mais verdadeiros – os diversos complexos de explicações e de convivência com a realidade (D'AMBROSÍO, 1997, p. 79).

Uma pesquisa transdisciplinar exige de suas/seus proponentes uma atitude aberta a novas realidades e que considere os três pilares da transdisciplinaridade, que, segundo Basarab Nicolescu (1999), são: (1) Os níveis de realidade: as formas de enxergarmos a realidade e de nos relacionarmos com ela. Nesse pilar está o repertório de artistas e de espectadoras/es, assim como a relação de ambas/os com os seus ambientes e que, portanto, são formas subjetivas e específicas de abordagens; (2) A lógica do terceiro incluído: a inclusão de outras possibilidades, pois ser excludente é considerar apenas uma possibilidade; (3) A complexidade: o princípio que precisa estar presente no processo do conhecimento, o diálogo, a correlação que existem nos diferentes contextos.

Ao considerar os três pilares citados, fica claro visualizarmos que o processo de criação cenográfica e o relacionamento entre diferentes designers cênicos, responsáveis por um espetáculo teatral, devem ser construídos a partir de uma perspectiva transdisciplinar. A cenografia, por um lado, é uma linguagem constituída pelas demais linguagens visuais e sonoras do espetáculo e, por outro lado, cada pesquisa criativa está relacionada a um contexto específico, solicitando de artistas a transdisciplinaridade entre os saberes específicos de cada coletivo, de seus ambientes e objetos de estudo.

Em uma perspectiva transdisciplinar, a relação que se dá no encontro de atuantes com espectadoras/es, via procedimentos cenográficos, é um discurso espacial e tem por finalidade compreender o mundo, real ou ficcional. O conhecimento, nesse sentido, se dará a partir da mediação

entre aquilo que está no exterior de sujeitas/os com o seu lado interior. Os corpos de espectadoras/es, ao se relacionarem com a encenação, poderão experimentar diferentes configurações espaciais, sempre na perspectiva dessa relação entre conhecimento interior e exterior das/os sujeitas/os do conhecimento.

Essas relações espaciais, como demonstra Merleau-Ponty, é mediada pelo corpo da/o sujeita/o, pois “o corpo é nosso meio geral de ter um mundo” (2006, p. 203). Somos um corpo que percebe o espaço e, ao mesmo tempo, é percebido por ele. Nesse sentido, nosso corpo deve deixar de ser concebido como objeto, como coisa apenas. É a partir do corpo que estamos no mundo, em relação com os outros corpos e com as coisas, assim, o corpo não pode ser visto como um receptor passivo das coisas que nos cercam.

É o corpo que nos possibilita um ponto de vista específico, limitando ou expandindo a experiência, pois a/o sujeita/o está situada/o no corpo, ou seja, “o corpo é um eu natural e como que o sujeito da percepção” (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 269). Para Merleau-Ponty o corpo é o meio de acesso ao mundo, o mediador de toda possível experiência.

O corpo é abordado neste texto, primeiramente, sob a perspectiva de espectadoras/es que se relacionam com o espaço ficcional, que agem e reagem diante das proposições artísticas. Portanto, se é a partir do ponto de vista de espectadoras/es, os corpos de atuentes também serão considerados, ao mesmo tempo, pois é sobre a relação que tudo se configura. O corpo humano para Merleau-Ponty (2006) não é apenas algo físico e mecânico, como foi descrito pela ciência. Temos um corpo habitado e animado em conjunto com uma consciência. A/o sujeita/o do conhecimento, numa perspectiva fenomenológica, é algo entre um corpo e uma consciência. Para Merleau-Ponty, nós somos seres temporais e temos consciência do nascimento e da morte. Temos consciência da história e fazemos a história. Nesse sentido somos tempo, pois o tempo existe porque nós existimos. A/o sujeita/o do conhecimento também é um ser espacial, pois para nós o mundo é feito de lugares e de distâncias que percorremos cotidianamente (MERLEAU-PONTY, 2006).

A execução de um projeto cenográfico também deve ser estruturada a partir de conhecimentos que extrapolam as informações técnicas e projetuais, pois a cenografia é uma linguagem que também abarca os contextos históricos, sociais e conceituais, se relacionando com a leitura de diferentes símbolos e contextos. A prática da cenografia não é um saber fragmentado. Nesse sentido, ela deve abrir-se para e com as outras linguagens do espetáculo e, também, os outros contextos do imaginário espaço-temporal humano.

O espaço cênico, lugar de relação entre os corpos das/os atuentes e das/os espectadoras/es, sob esta perspectiva da percepção, é o lugar do encontro, isto é, a encenação, onde espectadoras/es reencontram os objetos que construíram o seu próprio mundo, ou seja, sua própria experiência, diante da relação vivida no espaço teatral, construído a partir de procedimentos cenográficos. O mundo fenomenológico, já existia muito antes da/o sujeita/o existir, porém, sem a presença da/o sujeito/a/o ele não seria reconhecido e, portanto, experimentado ou vivido. Da mesma maneira, o

processo artístico que gerará a encenação teatral foi concebido muito antes de a cena ocorrer e é somente com a presença das/os espectadoras/es que o fenômeno teatral pode acontecer realmente (ALVES, 2019).

O trabalho integrado entre as/os diferentes designers cênicos, na busca pela construção cenográfica de um espetáculo, assim como as possíveis experiências vividas a partir da percepção das/os espectadoras/es, nos indica que os saberes transdisciplinares sempre estão em processo. É importante ressaltar que as teorias, assim como suas refutações, o acaso, os erros, as dúvidas, ou seja, o próprio desenrolar de um processo criativo está totalmente de acordo com uma postura transdisciplinar.

Tais reflexões nos indicam que a relação das/os espectadoras/es, no momento de uma encenação teatral, nunca é passiva diante das mais variadas experiências vivenciadas no espaço cênico. Portanto, diante dos mais variados contextos, o desenvolvimento de um pensamento complexo torna-se necessário também sob o ponto de vista da criação, uma vez que o entendimento das funções cenográficas seja compreendido de formas mais abrangentes numa encenação.

Ao refletirmos um pouco sobre as características de uma pesquisa transdisciplinar e ao relacionarmos tais reflexões com o processo criativo em cenografia, podemos perceber que as relações que se estabelecem nesse trânsito estão intimamente ligadas ao pensamento complexo, principalmente no que diz respeito ao trabalho que é desenvolvido em conjunto.

A noção de complexidade é abordada neste texto a partir da epistemologia da complexidade, teoria proposta pelo sociólogo e filósofo francês Edgar Morin, que nos diz que o pensamento complexo ambiciona dar conta das articulações entre os campos disciplinares e, nesse sentido, aspira ao conhecimento multidimensional (MORIN, 2015, p. 6).

O que é a complexidade? E quais seriam as abordagens que um pensamento complexo imprimiria na análise e desenvolvimento de um processo de criação em cenografia? Segundo Edgar Morin,

A um primeiro olhar, a complexidade é um tecido (*complexus*: o que é tecido junto) de constituintes heterogêneas inseparavelmente associadas: ela coloca o paradoxo do uno e do múltiplo. Num segundo momento, a complexidade é efetivamente o tecido de acontecimentos, ações, interações, retroações, determinações, acasos, que constituem nosso mundo fenomênico (MORIN, 2015, p. 13).

A noção de complexidade, portanto, como nos diz Morin, não pode ser reduzida a alguma coisa simples, pois a palavra complexidade é uma “palavra-problema” e não uma “palavra-solução” (MORIN, 2015, p. 6). Dessa maneira, o pensamento complexo se perfaz junto das incertezas e incompletudes, pois os questionamentos, as refutações e as demais problemáticas são necessárias para a multidimensionalidade que a noção de complexidade nos apresenta.

Uma das possíveis reflexões sobre pensar a cenografia de uma maneira complexa é o entendimento da noção do corpo como a/o sujeita/o que vive a relação. O corpo, como vimos, é a medida de todas as coisas numa encenação teatral, sendo fonte absoluta de seus próprios movimentos e pensamentos.

A experiência perceptiva, se faz e refaz a partir de um solo prévio de relações complexas - natureza, cultura, corpo, tempo, espaço - da mesma maneira que, na vivência do espaço cênico, por meio da cenografia, também reencontramos esta espécie de tecido primordial de relações, suturado a partir de encontros de corpos, luzes, vozes, espectadoras/es e atuantes etc. A cena teatral também supõe um mundo prévio, anterior ao próprio espetáculo, mas que só se conhece, se expressa e se faz visível na duração da encenação, na vivência espaço-temporal do teatro (ALVES, 2019).

O pensamento complexo é uma possibilidade para o enfrentamento dos desafios de um processo criativo e, portanto, necessário para o entendimento da cenografia como uma linguagem multidimensional, constituída por outras linguagens análogas, como já dissemos, em diferentes formatos, estabelecidos pela relação com as/os espectadoras/es. O conjunto das diferentes linguagens e saberes que integram a cenografia resultam num todo que ora deve ser pensado e analisado conjuntamente e ora deve ser pensado em partes para aprimorar determinadas questões, pois:

O todo tem qualidades ou propriedades que não são encontradas nas partes, se estas estiverem isoladas umas das outras, e certas qualidades ou propriedades das partes podem ser inibidas pelas restrições provenientes do todo. Marcel Mauss dizia: "É preciso recompor o todo". É preciso efetivamente recompor o todo para conhecer as partes (MORIN, 2011, p. 35).

Ao longo do processo histórico do teatro, a cenografia foi definida de diferentes formas, por artistas e teóricas/os distintas/os⁵ e, dessa maneira, podemos dizer que é muito difícil chegar a uma única definição da cenografia, justamente por sua complexidade e impossibilidade de simplificarmos sua existência a um pensamento disjuntivo, que, segundo Morin, falharia ao tentarmos simplificar tal acontecimento, uma vez que:

o pensamento complexo integra o mais possível os modos simplificadores de pensar, mas recusa as consequências mutiladoras, redutoras, unidimensionais e finalmente ofuscantes de uma simplificação que se considera reflexo do que há de real na realidade (MORIN, 2015, p. 06).

A cenografia, entre outras muitas funções, define o lugar da cena e o lugar da plateia, ou seja, as relações cenográficas determinam o espaço cênico nos diferentes espetáculos. Dessa maneira, pode variar a sua compreensão mediante ao tipo de poética teatral desenvolvida no

5 A cenógrafa e pesquisadora Pamela Howard traz mais de 50 diferentes definições dadas para a cenografia no seu livro *O que é Cenografia?* As definições foram elaboradas por diferentes artistas, cenógrafos e teóricos de vários países do mundo, entre eles o Brasil, e nos revelam as diferentes possibilidades de entendimento das funções da cenografia numa encenação teatral.

espetáculo e a relação que se estabelece com a plateia. Sob certo aspecto, como já mencionamos, a cenografia pode ser abordada como um cenário, ou seja, um espaço físico, arquitetural, composto de estruturas que se relacionam entre si e com a presença das/os atuantes e das/os espectadoras/es. Sob outro aspecto, a cenografia também pode ser entendida como as distâncias percorridas pelas/os atuantes, cheias de planos e profundidades. Nessas diversas perspectivas cenográficas podemos pensar em diferentes relações com espectadoras/es, em maiores ou menores graus. As relações propostas pela espacialidade cenográfica, diante de tais abordagens, se estabelecem sobre uma base atitudinal e, portanto, fenomenológica, tanto de atuantes quanto de espectadoras/es, pois ambas/os estão agindo na duração de uma encenação teatral.

As diferentes abordagens da topofilia cênica exigem um entendimento global do uso dos diferentes saberes que compõem a arquitetura cênica, portanto faz-se necessário a articulação em conjunto das diferentes disciplinas que integram o conhecimento cenográfico. Morin, ao identificar os problemas essenciais relativos à disjunção e especialização fechada dos saberes, nos escreveu:

O conhecimento especializado é uma forma particular de abstração. A especialização “abstrai”, em outras palavras, extrai um objeto de seu contexto e de seu conjunto; rejeita os laços e as intercomunicações com seu meio; introduz o objeto no setor conceptual abstrato, que é o da disciplina compartimentada, cujas fronteiras fragmentam arbitrariamente a sistematicidade (relação da parte com o todo) e a multidimensionalidade dos fenômenos; conduz à abstração matemática que opera de si própria uma cisão com o concreto, privilegiando tudo o que é calculável e passível de ser formalizado (MORIN, 2011, p. 39).

O pensamento complexo propõe “um elo inseparável entre a/o observadora/observador e a coisa observada” (MORIN, 2015, p. 12) e no contexto cênico-cenográfico tal elo deve se manter apesar das diferentes perspectivas impostas aos olhares das/os espectadoras/es. Para uma abordagem da complexidade também nos interessa as distâncias e aproximações, ou seja, uma profundidade que possibilita as diferentes perspectivas para os olhares das/os espectadoras/es. Tal abordagem pode ser entendida como “um fenômeno quantitativo, a extrema quantidade de interações e de interferências entre um número muito grande de unidades” (MORIN, 2015, p. 35).

A área de atuação de uma/um cenógrafa/o está inteiramente ligada a diferentes processos e abordagens distintas com relação ao uso do espaço cênico e, portanto, da cenografia. Apresentaremos aqui algumas das possibilidades trazidas pelo teatro, a partir do século XX, a fim de aprofundarmos o entendimento de que a ação de uma/um cenógrafa/o está intimamente ligada ao ponto de vista de espectadoras/es. Dessa maneira, nosso objetivo é estabelecermos relações entre os diferentes formatos espaciais com as diversas possibilidades de pensarmos complexamente as estruturas teatrais a partir da relação entre sujeitas/os e objetos.

No teatro convencional, de topografia italiana, por exemplo, com a divisão clássica e frontal entre palco e plateia, a cenografia pode ser compreendida, por um lado, como uma composição no interior da caixa cênica⁶, se o espetáculo acontecer inteiramente nessa fronteira. Por outro lado, podemos considerar o auditório todo como uma espacialidade cenográfica, se o espetáculo ocupar também a área destinada inicialmente para a plateia, como poltronas, escadas, corredores, balcões⁷, etc. Nesse caso a relação do espetáculo com a audiência extrapola os limites do proscênio⁸ e passa a acontecer também aos redores da plateia presente.

Num teatro alternativo, ou seja, um espaço experimental para espetáculos, como um galpão, uma sala preta ou qualquer outro edifício teatral que fuja dos moldes convencionais e da divisão frontal entre palco e plateia, o espaço cênico corresponde, quase sempre, ao todo espacial, ou seja, o lugar da cena e o lugar da plateia, misturados muitas vezes pela cenografia, onde a plateia pode ter seu lugar definido, disposta em corredores por arquibancadas móveis, por exemplo, ou contornando a cena pelos quatro lados. Propor o espaço cênico de forma alternativa pode ser, inclusive, não preparar um lugar específico para cada integrante da plateia, misturando atuentes e espectadoras/es. Tais espaços tendem a propor uma relação mais dinâmica e intensa entre o espetáculo e a plateia, sujeitas/os e objetos, porém, ressaltamos que a disposição espacial não é a única responsável pela eficácia do encontro entre espetáculo e espectadoras/es. Até mesmo nos espaços experimentais a poética da encenação é o que valorizará esse espaço relacional do encontro ou não.

A intimidade espacial com espectadoras/es é uma das procuras estéticas da cenografia em espaços alternativos. O espaço corporal não é apenas pensado ou representado, mas um espaço vivido, experimentado, pois, o movimento também não consiste em ser pensado e sim experimentado. A proximidade entre atuentes e espectadoras/es conferem ao teatro um caráter íntimo nas encenações.

Ao pensarmos tais relações sob o ponto de vista do pensamento complexo, lembramos da auto-organização necessária à/ao sujeita/o do conhecimento, na medida em que a autonomia, a incerteza e a ambiguidade também se referem ao objeto do conhecimento, tornando-os inseparáveis. Edgar Morin pensou inicialmente tais relações a partir de ecossistemas, porém suas reflexões são completamente apropriadas para pensarmos essas relações em sistemas representacionais como o teatro por exemplo. Morin nos diz:

6 Na arquitetura teatral, nome dado à área destinada à realização do espetáculo. A caixa é dividida em dois espaços básicos, o espaço cênico, ou cena, que é a parte visível para o público, e o espaço fora de cena, não visível para o espectador. A caixa inclui, no sentido vertical, o urdimento e o porão. Quanto maior e mais bem equipada for a caixa do teatro, maiores e melhores serão suas possibilidades cênicas (VASCONCELLOS, 1987, p. 34).

7 “Na arquitetura teatral, a parte elevada da plateia, localizada acima dos camarotes e abaixo das galerias. Socialmente, os balcões correspondiam, mais ou menos, ao lugar da classe média. No Teatro Municipal do Rio de Janeiro, por exemplo, os balcões estão divididos, em andares diferentes, entre balcões nobres e balcões simples, correspondendo ao *dress circle* e *upper circle* dos teatros ingleses. Nos balcões nobres era requerido o uso do traje a rigor em noites de gala” (VASCONCELLOS, 1987, p. 27).

8 “Nos teatros com palco italiano, a parte do palco localizada entre a boca de cena e a plateia. No antigo teatro grego, o proscênio (*proskénion*) era a parte mais importante do palco, uma vez que ali ocorria praticamente toda a representação. Com a evolução arquitetônica que desembocou na criação da boca de cena, a área da cena propriamente dita passou a abrigar todo o espetáculo, perdendo então o proscênio a sua importância. No século XX, devido a técnicas e teorias que revalorizavam a relação direta entre o ator e o espectador, como o distanciamento, o proscênio passou a ser visto novamente como um espaço cênico importante” (VASCONCELLOS, 1987, p. 162).

Uma nova concepção emerge da relação complexa do sujeito e do objeto, e do caráter insuficiente e incompleto de uma e de outra noção. O sujeito deve permanecer aberto, desprovido de um princípio de decidibilidade nele próprio; o objeto deve permanecer aberto, de um lado sobre o sujeito, de outro lado sobre o seu meio ambiente, que, por sua vez, se abre necessariamente e continua a abrir-se para além dos limites do nosso entendimento” (MORIN,2015, p. 43).

Essa relação complexa entre sujeita/o e objeto, apontada por Edgar Morin, nos lembra a noção de quiasma, apresentada por Merleau-Ponty, ou seja, o entendimento de que a/o sujeita/o e o objeto são partes de um mesmo tecido, de uma mesma trama, caracterizada pelo entrelaçamento de duas partes da mesma coisa. Segundo ele, somos parte de um mesmo tecido, a carne do mundo, pois, “a carne (a do mundo ou a minha) não é contingência, caos, mas textura que regressa a si e convém a si mesma” (MERLEAU-PONTY, 2014, p.138). Em outros termos, da mesma maneira que somos afetados pelos espaços e seus objetos, eles, o espaço e os objetos, são afetados com a nossa presença. Indissolúvelmente, somos parte de um todo.

O tipo de ação que espectadoras/es tomam, para acompanhar as propostas de encenações com grandes aberturas, determina especificamente o tipo de experiência que será vivida e isso os distinguirá de seus pares. Com isso, pretendemos pensar que, por exemplo, cada espectadora/espectador, ao participar de um espetáculo teatral, aciona o seu repertório cultural para se relacionar com os acontecimentos. Dessa maneira, a espectadora/espectador será sempre ativa/o, desde a imobilidade de sua presença num teatro à italiana, por exemplo, até as experiências mais imersivas do teatro contemporâneo. Tais relações poderão ser potencializadas em espaços alternativos, cujas encenações privilegiem as relações espaciais como propulsoras de experiências corporais intensas. A oportunidade é oferecida na medida em que cada espectadora/espectador estabelece um ponto de vista específico para visualizar a cena, talvez aproximando, talvez distanciando, talvez permanecendo dentro da cena ou em uma das extremidades, ou sob qualquer outra perspectiva de interação espacial, como o deslocamento, por exemplo. Tal perspectiva a/o diferenciará das/os demais espectadoras/es, permitindo que sua recepção do espetáculo, fincada na experiência vivida corporalmente, seja única e exclusiva.

O teatro do século XX experimentou possibilidades cenográficas em diferentes configurações espaciais, readequando edifícios teatrais e explorando lugares que extrapolaram o lugar da cena tradicionalmente. Outros espaços não convencionais foram utilizados como o lugar de representação ao longo da história, como praças públicas, galpões, igrejas, instituições públicas desativadas, como hospitais e presídios, entre outros. Essas abordagens espaciais não são exclusivas do século XX, pelo contrário, desde a Grécia antiga elas vêm se transformando e se tornando nossa herança cultural. O ponto de vista de espectadoras/es para a cena e as diferentes perspectivas propostas faz com que tenhamos ganhos e perdas na qualidade das relações estabelecidas com os diferentes tipos de poéticas que se pretende (ALVES, 2019).

Uma estratégia possível para tornar a relação mais viva, intensa e, portanto, complexa é possibilitar que espectadoras/es estejam realmente de corpos inteiros na encenação. Estar de corpo inteiro, por exemplo, é submeter-se à imersão do próprio corpo num espaço ficcional, criado pelos recursos técnicos e criativos da teatralidade. Tais recursos podem variar de acordo com cada poética específica, experimentando desde formas cenográficas e arquitetônicas, paisagens sonoras, atmosferas criadas por recursos de iluminação, cenários descritivos verbais ou sensoriais, onde as memórias de espectadoras/es, por exemplo, possam ser aguçadas pelos dispositivos da cena, entre outras possibilidades.

A inserção dos corpos de espectadoras/es no espaço cênico, possibilitada pela formação cenográfica, pode tornar a relação do espetáculo com a plateia mais visceral, se forem fornecidas situações ou provocações espaciais adequadas para efetivar essa relação, estimulando nas/os espectadoras/es a tomada de ação, pois “a ação supõe a complexidade, isto é, acaso, imprevisto, iniciativa, decisão, consciência das derivas e transformações” (MORIN, 2015, p. 81). As/os espectadoras/es se tornam responsáveis pela intensidade almejada, na medida em que elas/es se permitem um maior ou menor grau de envolvimento com as proposições da encenação, agindo, assumindo riscos e incertezas.

Ao falarmos da ação no espaço cênico, intrinsecamente também estamos falando de complexidade, pois ao tomarmos determinada ação em relação ao espetáculo, também estamos admitindo o desafio e, portanto, nos deparamos com o risco e a incerteza de termos escolhido certo frente ao desconhecido. Sobre a ação, nos disse Morin:

A ação é estratégia. A palavra estratégia não designa um programa predeterminado que basta aplicar *ne variatur* no tempo. A estratégia permite, a partir de uma decisão inicial, prever certo número de cenários para a ação, cenários que poderão ser modificados segundo as informações que vão chegar no curso da ação e segundo os casos que vão se suceder e perturbar a ação (MORIN, 2015, p. 79).

O corpo (espectadora/espectador) e o mundo (espetáculo) formam um sistema dinâmico, preenchido por diferentes ações. O mundo se faz mundo porque há uma/um sujeita/o que o percebe e está envolvida/o nele, e o corpo só se faz corpo pela experiência de estar no mundo. Estando inserida/o e fazendo parte do espetáculo, a/o espectadora/espectador experimenta uma espacialidade constituída entre ela/ele e as coisas, enquanto presença do mundo percebida. Dessa maneira, “habitando o espaço, o corpo impõe a condição de uma realidade para si e, assim, o espaço deixa de ser algo exterior porque é vivido. Aquilo que é percebido ganha um sentido novo através da situação em que se revela” (FIGUEIREDO, 2015, p. 73).

Em qualquer uma das possibilidades espaciais, a experiência cênica é sempre um evento que se dá entre interior e exterior da/o sujeita/o, resultando interpretações e análises subjetivas, mas, é sempre no encontro com a/o outra/o que se torna possível o ato de experimentar. Tais reflexões poderão potencializar fortemente as experiências vividas entre espectadoras/es e atuantes no

espaço cênico teatral. Porém, a/o sujeita/o também não consegue perceber tudo ao mesmo tempo, ou ter a apreensão completa de um objeto. Sempre existe um lado que se torna desconhecido pela/o sujeita/o da percepção. A/o sujeita/o pode perceber apenas uma parte daquilo que se mostra, os fenômenos que aparecem como algo diante do corpo próprio, e a parte que não é mostrada, que está obscura, pode ser um impulso para a/o sujeita/o ir até as coisas, conforme escreveu Merleau-Ponty:

Dizer que tenho um campo visual é dizer que, por ocasião, tenho acesso e abertura a um sistema de seres, os seres visuais, que eles estão à disposição de meu olhar em virtude de uma espécie de contrato primordial e por um dom na natureza, sem nenhum esforço de minha parte; é dizer, portanto, que a visão é pré-pessoal; e é dizer, ao mesmo tempo, que ela é sempre limitada, que existe sempre em torno de minha visão atual um horizonte de coisas não-vistas ou mesmo não-visíveis. A visão é um pensamento sujeito a um certo campo e é isso que chamamos de um sentido (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 292).

O corpo particular da/o espectadora/espectador não é um objeto como qualquer outro do espaço cênico, ele se destaca por ser uma/um sujeita/o sensível, que percebe e está em relação com os outros objetos, estando, portanto, situada/o no espaço. Nesse sentido, essa/e mesma/o sujeita/o no teatro, a/o espectadora/espectador, pode ser um objeto para outra/o espectadora/espectador que o percebe. A/o espectadora/espectador, diferencia-se dos objetos físicos por ser capaz de compreender sua própria existência e de se perceber. Porém, não está no seu domínio o controle absoluto e nem deveria estar, pois “o pensamento complexo não recusa de modo algum a clareza, a ordem, o determinismo. Ele os considera insuficientes, sabe que não se pode programar a descoberta, o conhecimento e nem a ação” (MORIN, 2015, p. 83).

O corpo e o espaço são apresentados como uma única afirmação. Pois, o corpo e o espaço indicam sucessivamente uma relação de reciprocidade como um todo. O corpo é o meio pelo qual me comunico com o mundo, disse Merleau-Ponty (2006, p. 102). Nesse sentido, o corpo não é apenas um fragmento de espaço, não haveria espaço se a/o sujeita/o não tivesse um corpo. Portanto, espectadoras/es e espetáculos não se separam, são unos, partes do mesmo todo. O teatro durante o desenrolar de sua história, não percebeu isso tão facilmente. Podemos dizer que em alguns momentos o teatro foi um pouco mais ousado, isto é, transdisciplinar em alguma medida, mas, ainda pode ser muito mais complexo no sentido de tecer junto, como diria Morin. Nesse sentido, a tematização da complexidade pode nos espertar para um mundo de infinitas possibilidades criativas.

O teatro, como apresentamos anteriormente, buscou suas próprias estratégias e técnicas que realmente exploraram a espacialidade como construção da própria teatralidade, ou seja, tudo aquilo que distinguisse o teatro das demais linguagens artísticas, como o cinema, por exemplo. Nesse sentido, o uso do espaço no século XX permeou as propostas de encenação, principalmente aquelas que ousaram extrapolar a tradição e o conforto do teatro italiano, muitas vezes se estabelecendo em outros edifícios teatrais.

O espaço pode propiciar, mediante a sua formulação, experiências possíveis de resgate das sensações vividas por nós em diferentes momentos da trajetória do nosso ser, da nossa memória. Relacionamo-nos espacialmente na medida em que vemos, tocamos, cheiramos os objetos e lugares do mundo. Portanto, o movimento da plateia desempenha um papel importante na percepção do espetáculo, como uma maneira de se relacionar ao objeto, distinta da teoria do conhecimento tradicional.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O conhecimento cenográfico, como vimos, se efetiva a partir dos nossos corpos. Só percebemos o mundo com o nosso corpo e, por sua vez, o mundo também se impõe aos nossos corpos. Dessa maneira, é no encontro do corpo com o espaço cenográfico que se dá a percepção durante o evento teatral. A percepção pode ser mais aguçada quando o nível de relação de espectadoras/es com o espaço cenográfico vai se tornando mais propício para a ampliação das relações corporais na encenação, estimulando também os demais sentidos da plateia, além da visão, provocando ações inesperadas.

A transdisciplinaridade pode ser entendida, no processo de ensino-aprendizagem, como uma cooperação que se estabelece entre as disciplinas, através das disciplinas e além das disciplinas. A transdisciplinaridade, dessa maneira, não possui um objeto de estudo específico, mas está interessada numa unidade do conhecimento, neste caso, a cenografia. Porém, esta unidade não significa uniformizar o conhecimento ou fundir os saberes e, portanto, não significa desvalorizar a importância de cada disciplina na construção do todo.

É preciso que haja uma mudança de comportamento, primeiramente por parte de professoras/es, responsáveis pela conexão entre o todo e as partes e, posteriormente, por parte de estudantes, assumindo a autonomia necessária para a efetivação do conhecimento. Para um processo de ensino-aprendizagem eficaz, baseado na transdisciplinaridade, as/os estudantes precisam ser críticas/os e as/os professoras/es interventoras/es, adaptando as teorias com as práticas. Ao formular os saberes necessários para uma educação deste novo milênio, Edgar Morin escreveu:

A educação deve favorecer a aptidão natural da mente em formular e resolver problemas essenciais e, de forma correlata, estimular o uso total da inteligência geral. Este uso total pede o livre exercício da curiosidade, a faculdade mais expandida e a mais viva durante a infância e a adolescência, que, com frequência, a instrução extingue e que, ao contrário, se trata de estimular ou, no caso adormecida, de despertar (MORIN, 2011, p. 37).

O processo de ensino-aprendizagem na disciplina de cenografia, portanto, deve estar totalmente imbricado no *modus operandi* da encenação. Dessa maneira, entendemos que além de saberes e técnicas provenientes das artes visuais, da arquitetura e da tecnologia cênica, como a cenotecnia e maquinaria cênica, as/os estudantes deverão experimentar o processo criativo da

encenação como uma vivência necessária para a construção do saber cenográfico. Assim, a prática é necessária para estabelecer uma epistemologia da complexidade, conforme propôs Edgar Morin (2011), pois, ao tentar resolver as questões próprias de cada projeto cenográfico, as/os estudantes poderão vivenciar a conexão entre o todo e as partes de cada poética cênica. As oportunidades precisam ser ofertadas pelas/os professoras/es para que as/os estudantes consigam experimentar o processo de imersão num estudo prático.

O processo criativo de uma encenação é, geralmente, caótico no sentido de que muitas questões precisam ser resolvidas de forma conjunta. A aparente desordem, que muitas vezes identificamos nos diferentes saberes que constroem um espetáculo teatral, é, na perspectiva da complexidade, uma ótima oportunidade para que a/o estudante possa colocar em diálogo suas especificidades com as outras camadas da criação cênica. Um possível roteiro de ações para o desenvolvimento de um processo de aprendizagem, segundo Morin, pode ser primeiramente não admitir nada como verdadeiro. Em seguida, seria necessário dividir o problema em partes menores e submetê-las à análise. A partir desse momento, faz-se necessária a condução do pensamento, partindo das questões mais simples até as mais complexas, de maneira em que a percepção de todas essas informações seja orgânica (MORIN, 2015).

Entrar no *modus operandi* do processo criativo de uma encenação teatral e se relacionar com as diferentes áreas do conhecimento, exige, em certa medida, uma racionalidade por conta das/os criadoras/es. É necessário refletir ao resolver as questões necessárias de cada trabalho específico, fazendo conexões com o todo ao redor. Porém, conforme alerta Morin, devemos evitar uma racionalização dogmática, que nos impediria de perceber as correlações necessárias para a solução dos problemas (MORIN, 2015).

As estratégias, contudo, serão necessárias para a resolução das contradições, porém, como sabemos, por mais experiência que uma/um cenógrafa/o vai adquirindo, cada novo trabalho injeta novas problemáticas, nos chamando a atenção para estarmos constantemente atualizados de que a realidade também é mutante e, assim como o próprio teatro, ela é efêmera. Como diria Morin (2011), existem contradições que não serão solucionadas, a prática nos confirma isso. Portanto, faz-se necessário o desenvolvimento de metodologias específicas para o processo de ensino-aprendizagem da cenografia e, portanto, de todas as tecnologias cênicas. O quanto mais transdisciplinar for esse desenvolvimento, com mais oportunidades ele contribuirá para a efetivação do conhecimento.

As novas metodologias, transdisciplinares, deverão operar sob a perspectiva fenomenológica e, portanto, deverão ser estruturadas a partir do princípio da complexidade, ou seja, deverão ser tecidas juntas, religando os diversos tipos de pensamentos e saberes que transpassam uma criação cenográfica, sejam eles lógicos, técnicos, científicos, criativos, teóricos e empíricos. É sobre essa perspectiva que essa pesquisa avança e propõe alcançar resultados significativos, contribuindo para a eficácia do processo de ensino-aprendizagem de cenografia nos cursos universitários de Artes Cênicas e Teatro.

REFERÊNCIAS

ALVES, Paulo V. **O espaço relacional: A expansão do conceito de espaço cênico a partir da obra de Merleau-Ponty**. Dissertação de mestrado em filosofia. Curitiba: Pontifícia Universidade Católica do Paraná, 2019.

D'AMBROSIO, U. **Transdisciplinaridade**. São Paulo: Palas Athena, 1997.

FIGUEIREDO, Jadismar de lima. **Corpo próprio, especialidade e mundo percebido em Merleau-ponty**. 2015. 130 f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2015. Disponível em: <http://tede.biblioteca.ufpb.br:8080/handle/tede/8345>.

HOWARD, Pamela. **O que é cenografia?** Tradução de Carlos Szlak. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2015.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O Visível e o Invisível**. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

MORIN, Edgar. **Os sete saberes necessários à educação do futuro**. 2ª ed. Ver. São Paulo: Cortez; Brasília, DF: UNESCO, 2011.

MORIN, Edgar. **Introdução ao pensamento complexo**. Tradução de Eliane Lisboa. 5ª ed. Porto Alegre: Sulina, 2015.

NICOLESCU, Basarab. **O manifesto da transdisciplinaridade**. São Paulo: Trion, 1999.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

SOMMERMAN, A. **Inter ou transdisciplinaridade?** Da fragmentação disciplinar ao novo diálogo entre os saberes. São Paulo: Paulus, 2006.

VASCONCELLOS, Luiz Paulo. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: L&PM Editores, 1987.

Recebido em: 27/06/2021

Aceito em: 11/09/2021