

AINHOREN, Luzia. **Reflexão sobre imagem e espacialidade**. Campinas: Unicamp; Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena – IA – UNICAMP; Mestrado. Orientador: Eduardo Okamoto. Atriz.

### RESUMO

O presente texto pretende propor uma reflexão acerca de temas trazidos por Júlio Dojcsar na oficina “Pequenos teatros para encruzilhadas” ministrada em maio de 2019, no VII Seminário de Pesquisas Mário Santana e possíveis intersecções com ideias sobre imagem e percepção, propostas por Sergei Eisenstein. Junto a isso, trazer questionamentos a respeito da importância de se pensar a espacialidade na cena teatral.

**Palavras-chave:** Imagem. Teatro. Espacialidade. Percepção.

### ABSTRACT

This work propose a reflection about the themes brought by Júlio Dojcsar during the workshop called “Pequenos Teatros para Encruzilhadas” that took place in May 2019 at the “VII Seminário de Pesquisas Mário Santana”. We discuss in this work possible intersections with ideas about image and perception such as proposed by the cineasta Sergei Eisenstein. Furthermore, we bring questions about the importance of thinking the space in the theatrical scene.

**Keywords:** Image. Theater. Spatiality. Perception.

Em seu livro intitulado A Forma do Filme, o cineasta russo Eisenstein dedica um capítulo para tratar do conceito de imagem e palavra. Ele trata da figura geométrica enquanto um significado espacial, falando que ela é representação de uma imagem. Para ele, existe um caminho preciso que a mente traça – do momento em que percebe uma imagem ao momento em que esta torna-se significação. Segundo o autor, este processo organiza as imagens tanto no sentimento quanto no pensamento do espectador.

Durante poucas horas de oficina, o artista plástico Júlio Dojcsar (artista plástico que integra diversas linguagens artísticas e ativismo social), instiga-nos a pensar a espacialidade da cena, apresentando-nos uma breve história da construção da arquitetura do espaço de encenação chamado “palco italiano” e como este carrega consigo toda uma carga política. Sua explanação parte dos primórdios da representação artística, quando, há quatro mil anos, pessoas reuniam-se em círculo, com uma fogueira ao centro, e ali sagravam o chão que viviam e dele dependiam para viver. Ali neste círculo, contava-se histórias naturais, em uma tentativa de explicar e entender quem somos, de onde viemos.

Então, uma ruptura ocorre: os pastores passam a ter que sair, explorar outros lugares para caçar, e é aí que as histórias passam a ser narrativas sobre as experiências dos homens. Começa a faltar abstrações e aumenta a necessidade da materialidade. Então, o teatro, que assumia forma de rito, passa a ser “catequese”.

Arquiteticamente falando, constitui-se uma forma onde na parte mais acima, está o lugar do “pensamento”, simbolizado pelo clero. Na posição central e privilegiada, os sacerdotes. O povo por sua vez, fica na parte dos “pés” – lugar de sustentação, também). O formato arquitetônico dos teatros é então uma representação do corpo de cristo – planta baixa de qualquer igreja católica.

Quando Eisenstein aponta a problemática da percepção imagética enquanto dispositivo disparador de memórias e sentimentos, ele usa de um exemplo muito palpável e de fácil acesso: um relógio analógico. Ele parte da forma geométrica que constitui um relógio para contextualizar esse caminho de construção de sentido, que dá um verdadeiro salto do objeto concreto (representação) para a sensação imagética que ele cria.

Tomemos um disco branco de tamanho médio e superfície lisa, dividido em 60 partes iguais. A cada cinco partes é colocado um número na ordem consecutiva de 1 a 12. No centro do disco são fixadas duas varas de metal, que se movimentam livremente sobre sua extremidade fixa, pontuadas nas extremidades livres, uma do tamanho do raio do disco, a outra um pouco mais curta. Deixemos a extremidade livre da vara pontuada mais longa marcar o número 12, e a da mais curta, consecutivamente, apontar para os números 1, 2, 3 e assim por diante, até o número 12. Isto implicará uma série de representações *geométricas* de relações consecutivas das duas varas de metal, expressadas nas dimensões 30, 60, 90 graus, e assim por diante, até 360 graus. Porém, se o disco dispuser de um mecanismo que movimentasse uniformemente as varas metálicas, a figura geométrica formada em sua superfície adquire um significado especial. Agora não é simplesmente uma *representação*, é uma *imagem* do tempo.  
(EISENSTEIN, 2002, p.19)

Antes de ser percebida como figura geométrica, e se torne perceptível como uma imagem, há um caminho. Creio que há um percurso onde se incute secularmente toda uma carga de historicidade, de quebras de paradigmas, de guerras, massacres, de alegrias e sonhos, entre a percepção da geometria de um lugar e sua significação nos corpos de quem atua neste espaço. Um caminho que Eisenstein delineia com sua teorização sobre uma construção de cadeias de percepções e que Júlio explora por outra via, quando coloca a questão de que teatro se faz quando se está dentro de uma arquitetura marcada, instituída, construída sobre pilares de opressão e desigualdade.

Portanto, se acreditamos no teatro como território de pensar e questionar sobre a existência, o que reafirmamos ao considerar ou não o espaço onde isso é feito? Se pode fazer um teatro questionador dentro de um espaço marcado pela opressão?

O espaço molda as pessoas. Os caminhos perceptivos da nossa consciência são misteriosos, e inclusive desse processo que não é controlável ou dominável, a arte muito bebe: quando se faz uma pesquisa qualitativa, quando se usa a sutileza dos métodos em direção ao processo, está embutido aí as subliminidades, as subjetividades, os caminhos na escuridão.

Sendo assim, considerando que estamos lidando com pessoas ao fazer arte, como restaurar o fogo do centro da roda e trazer à tona as nossas incertezas de quem somos, do que viemos fazer aqui, e mais que nunca: como fazemos o que não sabemos fazer. Como procedemos nessa busca de mistério, sem olhar para trás e para dentro?

## Referências Bibliográficas

EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.