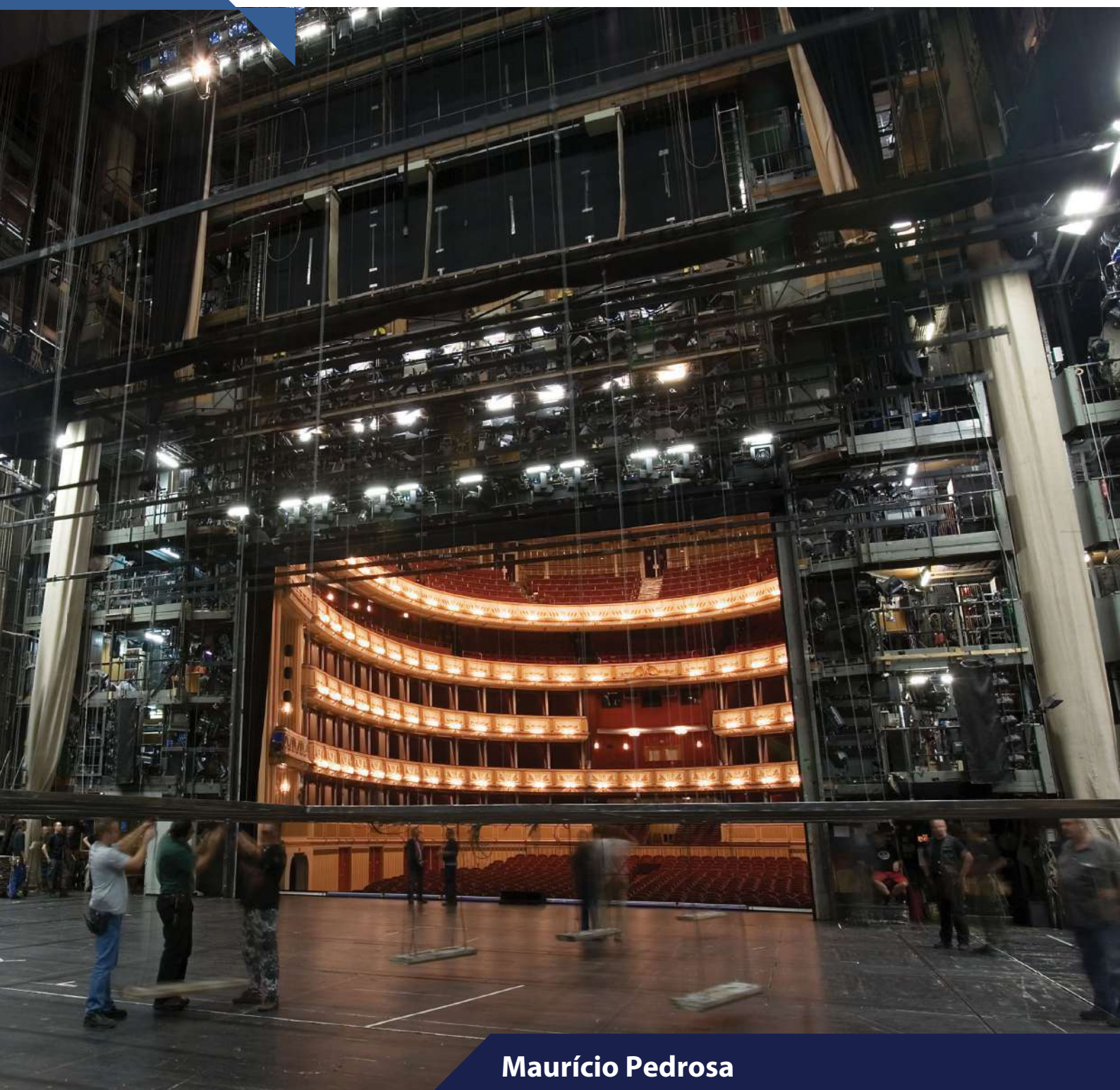




Licenciatura em Teatro
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA



Maurício Pedrosa

Fundamentos da Cenografia

Fundamentos da Cenografia

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE TEATRO
LICENCIATURA EM TEATRO

Maurício Pedrosa

Fundamentos da Cenografia

Salvador
2023

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

Reitor: Paulo César Miguez de Oliveira

Vice-Reitor: Penildon Silva Filho

Pró-Reitoria de Extensão

Pró-Reitora: Fabiana Dultra Britto

Diretor da Escola de Teatro:

Prof. Claudio Cajaiba Soares

Superintendência de Educação a
Distância -SEAD

Superintendente

Márcia Tereza Rebouças Rangel

Coordenação de Tecnologias Educacionais
CTE-SEAD

Haenz Gutierrez Quintana

Coordenação de Design Educacional
Lanara SouzaCoordenadora Adjunta UAB
Andréa Leitão

Licenciatura em Teatro

Coordenador:

Prof. Mateus Schimith

Produção de Material Didático

Coordenação de Tecnologias Educacionais
CTE-SEADNúcleo de Estudos de Linguagens &
Tecnologias - NELT/UFBA

Coordenação

Prof. Haenz Gutierrez Quintana

Projeto gráfico

Prof. Haenz Gutierrez Quintana

Imagem de capa: Jorge Royan (Wikimedia
Commons)

Equipe de Revisão:

Julio Neves Pereira

Simone Bueno Borges

Equipe Design

Supervisão:

Haenz Gutierrez Quintana

Danilo Barros

Editoração / Ilustração:

Ana Carla Sousa; Anatríz Souza;

Gabriela Cardoso;

Thalles Purificação; Tamara Noel

Design de Interfaces:

Danilo Barros

Equipe Audiovisual

Direção:

Haenz Gutierrez Quintana

Produção:

Rodrigo Araújo dos Santos

Câmera, teleprompter e edição:

Gleydson Públio

Edição:

Thais Vieira; Lucas Machado

Animação e videografismos:

Melissa Araujo; David

Vieira

Edição de Áudio:

Igor Macedo;

Leonardo Mateus;

Lua Lemos



Esta obra está sob licença *Creative Commons CC BY-NC-SA 4.0*: esta licença permite que outros remixem, adaptem e criem a partir do seu trabalho para fins não comerciais, desde que atribuam o devido crédito e que licenciem as novas criações sob termos idênticos.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema Universitário de Bibliotecas da UFBA

P372 Pedrosa, Maurício.

Fundamentos da cenografia / Maurício Pedrosa. - Salvador: UFBA, Escola de Teatro;
Superintendência de Educação a Distância, 2023.

92 p. : il

Esta obra é um Componente Curricular do Curso de Licenciatura em Teatro na modalidade
EaD da UFBA.

ISBN: 978-65-5631-118-0

1. Teatro – Cenografia e cenários. 2. Teatro – Estudo e ensino (Superior). Universidade
Federal da Bahia. Escola de Teatro. II. Universidade Federal da Bahia. Superintendência de
Educação a Distância. III. Título.

CDU: 792

Sumário

Sobre o Autor	06
Introdução	07
Unidade Temática 1 – O espaço e o tempo	09
1.1 História do espaço cênico através do tempo.....	09
1.2 O teatro e o ritual.....	11
1.2.1 Arena.....	12
1.2.2 Semi-arena	15
1.3 Idade Média	23
1.4 Renascimento.....	29
1.5 Barroco	31
1.6 Palco Italiano	33
Unidade Temática 2 - O espaço da cena	40
2.1 Cenografia – Um conceito em rotação	40
2.2 Considerações sobre o espaço teatral	43
Unidade Temática 3 - Construção do espaço	50
3.1 Preparando o local do evento cênico.....	50
3.2 Os sete aspectos da visão cenográfica de Pamela Howard	50
3.3 Como se inicia o pensamento cenográfico?	54
3.4 Escala.....	55
3.5 Planta-Baixa	56
3.6 Corte lateral	57
3.7 Desenho técnico.....	58
3.8 Cenógrafos no Brasil - projetos e estudos.....	60
3.8.1 Flávio Império - Depois da Queda	60
3.8.2 José Dias - O carteiro e o poeta, Lima Barreto ao terceiro dia e Coração na boca	63
3.8.3 José Carlos Serroni - Paraíso zona norte e A nova velha estória	66
3.8.4 Ewald Hackler - Arte de Yasmina Reza.....	72
3.8.5 Euro Pires - Na Selva das Cidades de Bertolt Brecht	76
3.8.6 Mauricio Pedrosa - A História do Zoológico (The Zoo Story)- de Edward Albee	81
Exercício Final - Construindo uma cenografia	89
Referências	91



Ilustração: Freepik

Sobre o Autor

Graduei-me em Licenciatura Plena em Pedagogia pela Universidade Católica do Salvador, em 1996; em Licenciatura em Teatro pela Universidade Federal da Bahia, em 2000; e no Bacharelado em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia, em 2002. Fiz o Mestrado em Artes Cênicas pelo PPGAC, também pela Universidade Federal da Bahia, em 2009. Atualmente estou cursando o doutorado em Artes Cênicas no próprio PPGAC.

Como artista plástico participei de algumas exposições coletivas e em curadoria de outras. Alio a minha prática com as Belas Artes com o meu trabalho nas Artes Cênicas.

Sou professor adjunto III da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia, junto ao Departamento de Técnicas do Espetáculo. Tenho experiência acadêmica na área de visualidades da cena, interpretação e direção teatral, cenografia, direção de arte, teatro de bonecos e formas animadas.

Possuo mais de 100 espetáculos em meu currículo, em diferentes funções, como ator, diretor, mas principalmente como cenógrafo e/ou cenotécnico. E larga experiência prática, associada a algumas outras funções. Atuei com artistas, diretores e diretoras de teatro, tais como Luiz Marfuz, Possi Neto, Deolindo Checcucci, Wolf Maia, Ewald Hackler, Bia Lessa, Harildo Deda, Bernard Attal, Paulo Cunha, entre tantos outros.

Fui contemplado com o Prêmio Braskem de Teatro - Categoria Especial - Melhor Cenografia, em 2016. Coordeno o Ateliê Cenográfico MP desde 2012 e atuo como cogestor da Casa Preta Espaço de Cultura.



Ilustração: Pexels

Introdução

Este e-book trata da cenografia, da sua importância no evento cênico, tomando como objeto o estudo do espaço destinado à representação cênica ou evento cênico. Para isso será dada a ênfase na complexidade do processo de construção do cenário, estabelecendo conexões históricas e estéticas e reflexões teóricas que possam auxiliar na compreensão das opções poéticas dos criadores. Apresento, assim, os passos para uma sistematização do processo criativo da concepção cenográfica. E também os elementos da cenotecnia básica e algumas possíveis soluções cênicas utilizadas e desenvolvidas por mim.

Tentaremos formular e responder questões básicas como:

- Como realizar um processo de construção da cenografia de uma peça?
- Qual o papel do cenógrafo?
- Qual o papel do diretor e dos atores no processo criativo?
- O que se entende por ação cênica e qual sua importância na cenografia?

Estas e outras questões serão examinadas ao longo desse texto.

O E-book está dividido em três unidades sendo:

- Unidade Temática 1 – O espaço e o tempo
- Unidade Temática 2 - O espaço da cena
- Unidade Temática 3 - Construção do espaço

Na primeira Unidade, farei um apanhado histórico das modificações ocorridas no espaço da encenação do teatro primitivo até o palco mais conhecido e usado que é o palco frontal, também chamado de Italiano.

A segunda unidade tem como base distintas teorias teatrais, sobre o espaço cênico, especificamente sobre cenografia, retiradas de minha dissertação de mestrado, onde apresento os sete aspectos da cenografia, concebidos pela artista e pesquisadora Pamela Howard, que será o eixo principal tratado depois na terceira unidade, pois eles ampliam a discussão sobre o conceber e o fazer cenográficos através de conceitos como: potencialidade do espaço; a palavra a ser falada ou o texto; o contexto da produção; a escolha dos objetos; os atores; a visão do encenador, do diretor de cena; e o espectador.

A terceira unidade é mais voltada à prática, caminhos que auxiliam no pensamento de uma cenografia ou de um projeto cenográfico. Falaremos da parte técnica e alguns de exemplos pessoais e relatos de vivências de cenógrafos a partir do proposto por Pamela Howard. Onde teremos nosso exercício final de construir um projeto cenográfico.



Ilustração: Pexels

Unidade Temática 1 - O Espaço e o Tempo

1.1 História do Espaço Cênico através do tempo

O que quer dizer a palavra **cenografia**?



Ilustração: Significado de cenografia

Fonte: Autor

Quando se faz uma discussão sobre cenografia, algumas questões devem ser consideradas: Qual é a importância da cenografia na encenação? Quem determina o espaço da representação? Existe uma metodologia de construção do espaço cênico? Como se processa a relação do cenógrafo com os outros profissionais envolvidos na encenação? Que grau de influência a palavra falada ou o texto e o diretor exercem ou devem exercer no projeto cenográfico? Como a cenografia pode ser abordada a partir dos processos educacionais, do ensino do teatro?

Geralmente uma montagem teatral se realiza a partir um texto dramático, escolhido ou produzido para este fim. Como um cenógrafo deve levar em conta as didascálias (descrições do texto dramático que não são as falas dos personagens), as sugestões feitas pelo autor? Como encontrar ressonância de textos antigos com os dias atuais? Como assimilar estes procedimentos e aplicá-los no contexto do ensino? Estas e outras questões serão debatidas ao longo do e-book.

Antes disso, convém esclarecer que a cenografia é tão efêmera quanto o próprio evento teatral. Ela só existe no momento em que se realiza a apresentação da encenação e sua existência está vinculada aos demais elementos da encenação; sem estes a cenografia é um organismo estático, sem função. A cenografia, através da história, vem adquirindo novos caminhos, conceitos estéticos e a incorporação de distintas tecnologias. E estes aspectos, por si só, tornam a discussão do seu uso no contexto escolar possível. O estudo de um projeto de cenografia específico, como será feito aqui, pode colaborar para estabelecer um melhor entendimento destes mecanismos, dos processos criativos e dos caminhos utilizados pelos cenógrafos, de modo geral e de modo específico. E, assim, contribuir para discutir este caráter do efêmero, próprio das artes cênicas, pelo menos sob uma perspectiva conceitual e descritiva.

Segundo Anna Mantovani (1989, p. 07), o cenógrafo é o profissional que organiza visualmente o **lugar teatral** de maneira a possibilitar a relação entre a cena e o público. E afirma que o cenário só pode ser analisado dentro do contexto específico da montagem teatral. Já Anne Ubersfeld (1995, p. 324), define o **espaço teatral** como o lugar que

compreende atores e espectadores, definindo certa relação entre eles: *O espaço cênico é o espaço próprio aos atores; o lugar cênico é esse espaço materialmente definido; o espaço dramático é uma abstração: compreende não somente os signos da representação, mas toda a espacialidade virtual do texto, inclusive o que é previsto como fora de cena.*

Patrice Pavis (2005, p. 132) define o **espaço cênico** como “o espaço real do palco onde evoluem os atores, quer eles se restrinjam ao espaço propriamente dito da área cênica, quer evoluam no meio do público”. E **espaço cenográfico**, como “o espaço cênico, que é mais precisamente definido como o espaço em cujo interior situam-se público e atores durante a representação”. E reafirma esta definição ao descrever o **espaço cênico** como o “lugar no qual evoluem os atores e o pessoal técnico: a área de representação propriamente dita e seus prolongamentos” (PAVIS, 2008, p. 142).

Para evitar equívocos entre definições tais como lugar teatral, conforme Mantovani, e espaço teatral, segundo Ubersfeld, adotarei aqui a definição **cenário**, ou **cenografia**, para fazer

referência à área de atuação dos atores e sua evolução cênica. Usarei o termo **espaço cênico**, de Ubersfeld e Pavis, como o espaço específico dos atores, e da equipe técnica. E me aproprio ainda do termo **espaço cenográfico**, definido por Pavis, para conceituar o espaço cênico em conjunto com a área destinada ao público, mesmo que os dois estejam total ou parcialmente integrados. Portanto, o cenário está contido no espaço cênico e este último inserido, junto com o espaço destinado ao público, no espaço cenográfico.

1.2 O teatro e o ritual

Para entender melhor as transformações do **espaço cênico**, retomarei aspectos do passado, no qual o homem estava mais ligado às forças naturais e celebrava sua fé através de seus diversos rituais.

Uma dessas formas ritualísticas primitivas de reunião era o cortejo, que se replica em diversos grupos sociais e etnias diversas. E que é usado até hoje, inclusive em performances cênicas.

Em um cortejo, seus participantes enaltecem suas divindades, celebram suas graças e difundem sua crença e adoração. Geralmente com cânticos e sons que evocam a divindade cultuada, reafirmando sua fé e seu pertencimento. Em alguns cortejos existe a presença de objetos considerados sagrados, ou representações da divindade em culto.



Figura 1: - Festa do vinho – Dionísio e Satiros

Fonte: BLOGSPOT (Disponível em <http://arturjotaef-numancia.blogspot.com/2013/06/festas-folias-e-cultos-falicos-por.html>)



Atividade

Relacione algumas formas de cortejos, religiosos ou não, que você já participou ou presenciou. Comente entre os seus colegas.

Um cortejo religioso tem sempre uma finalidade, parte de um local determinado e tem um lugar de destino, onde os participantes se reúnem e na maioria das vezes assumindo uma forma circular, onde todos os participantes se olham e interagem.



Figura 2: Dança de roda

Fonte: Artsandculture (Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/dan%C3%A7a-de-roda/AgGAm1EMddv1UA?hl=pt-BR>)

A roda se torna então o local de celebração, onde, a partir do desempenho de cada participante, é estabelecida uma convenção, um agrupamento de códigos que vão definir o papel de cada um dentro desse ritual. Isso é facilmente identificado nos rituais de nossos ancestrais de matrizes indígenas, africanas ou afro-ameríndia.

O centro da roda é um lugar privilegiado, em que a movimentação ou ação é vista por todos. Como mostra a representação abaixo:



1.2.1 Arena

Traçando uma relação com o espaço cenográfico, nota-se que o público envolve toda a área do espaço cênico (círculo escuro). A essa distribuição espacial, uma forma tão espontânea e comum nos eventos ritualísticos, no evento cênico denominamos **arena**.



Figura 3: Arena

Fonte: WORDPRESS (Disponível em: <https://artecinica.wordpress.com/tag/tipos-de-palco/>)

Na roda podemos identificar quem são os fiéis, o sacerdote e ou sacerdotisa e seus auxiliares, a partir de suas ações.

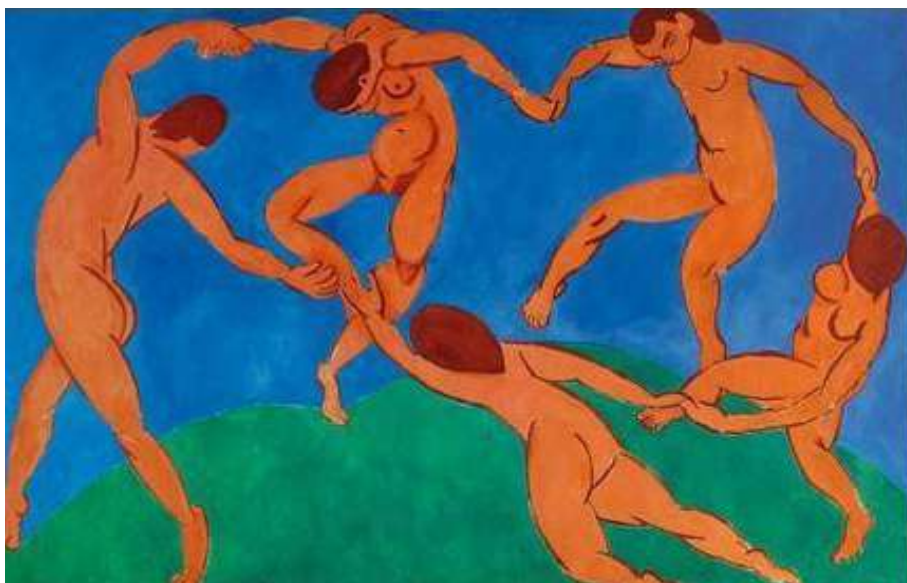


Figura 4: A Dança de Henri Matisse

Fonte: EFDEPORTES (Disponível em: <https://efdeportes.com/efd184/dancas-circulares-tradicionais-brasileiras.htm>)



Figura 5: Ciranda

Fonte: Rodapião UFABC (Disponível em: <https://rodapiaoufabc.wordpress.com/ciranda/>)

Em alguns casos é inserido um altar em louvor a divindade cultuada. E em algumas sociedades o altar é colocado na extremidade da circunferência onde o culto ou ritual é praticado. Isso faz com que a roda se dilua, transformando o espaço em um semicírculo.

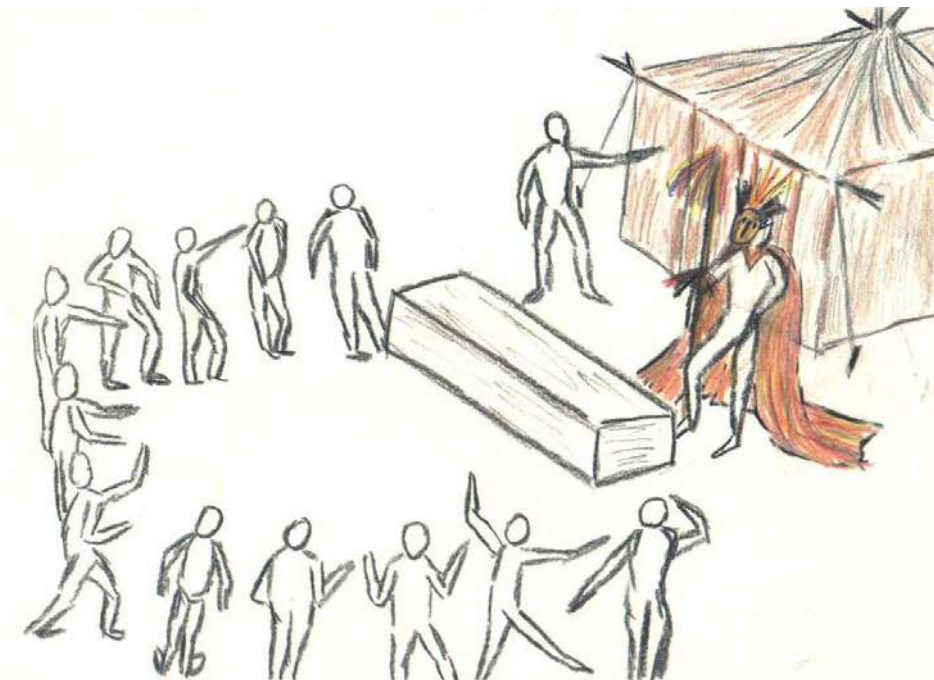


Figura 6: Representação de um ritual ao Deus Dionísio (Grécia)

Fonte: Sávio Araújo (p. 09)



Figura 7: Ritual católico

Fonte: INFOESCOLA (Disponível em: <https://www.infoescola.com/historia/primeira-missa-no-brasil/>)

Na imagem acima observamos um ritual católico que segue este princípio: Um altar, no qual se posiciona o sacerdote e seu auxiliar e os fiéis, formando um semicírculo frontalmente ao altar.

1.2.2. Semi-arena

Numa analogia com o espaço cenográfico, temos agora outra forma de distribuição espacial que denominamos **semi-arena**. O público envolve de forma semicircular a área do espaço cênico.



Figura 8: Semi-arena

Fonte: WORDPRESS (Disponível em: <https://artecinica.wordpress.com/tag/tipos-de-palco/>)

Discute-se que a origem do teatro ocidental está ligada ao culto ao Deus Dionísio, na Grécia, reconhecido como o Deus do vinho, da alegria, dos prazeres, da desmedida. Fontes históricas registram que as grandes festas ao Deus, as dionisiacas, ocorriam em várias regiões do país. E historiadores apontam que o primeiro ator foi Téspis de Icária, que desempenhou o primeiro papel, introduzindo os diálogos, representando outra pessoa durante os ritos, que se caracterizavam até então por apenas entoar as odes aos deuses.



Figura 9: Vista superior do altar com o sacerdote e seu auxiliar e os fiéis em um ritual ao Deus Dionísio (semicírculo)

Fonte: Sávio Araújo (p.10)

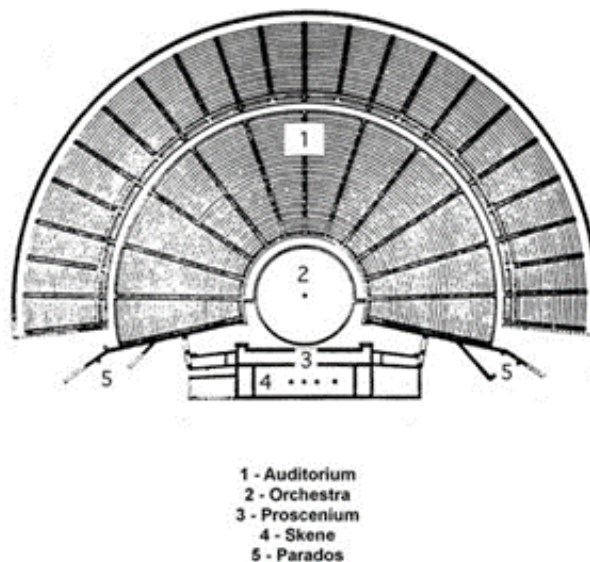


Figura 10: Planta baixa do teatro do Epidauro

Fonte: WORDPRESS (Disponível em: <https://haac1.wordpress.com/2017/09/15/teatro-grego-caracteristicas-historico-principais-generos-autores-e-teatros/>)



Figura 11: O Teatro do Epidauro

Fonte: UNA VIDA DE VIAJE (Disponível em: <https://unavidadeviaje.com/teatro-de-epidauro-como-ir-grecia/>)



Figura 12: O Teatro do Epidauro

Fonte: MUSEO VIRTUAL ARTE (Disponível em: <https://museovirtualarte.wordpress.com/2016/10/23/el-teatro-de-epidauro/>)



Figura 13: Teatro de Dionísio em Atenas

Fonte: MINUBE (Disponível em: <https://www.minube.com.br/sitio-preferido/teatro-de-dionisio--a4731>)

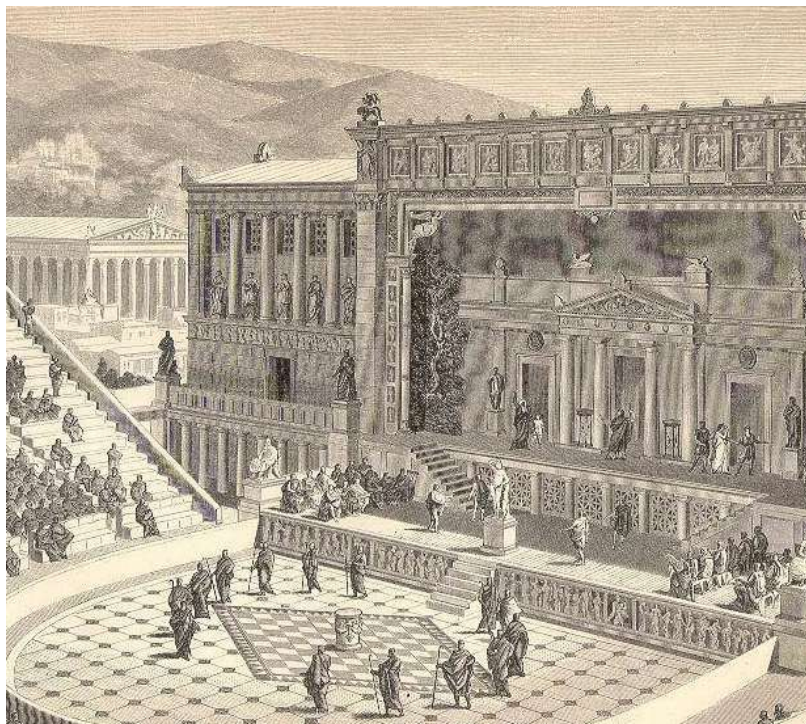


Figura 14: Reconstituição do Teatro de Dionísio

Fonte: WIKIPEDIA (Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Teatro_na_Gr%C3%A9cia_Antiga#/media/Ficheiro:DionysiusTheater.jpg)



Figura 15: Dionísio, bacantes, sátiros e outros participantes em procissão ritualística

Fonte: Del Nero (p. 132)

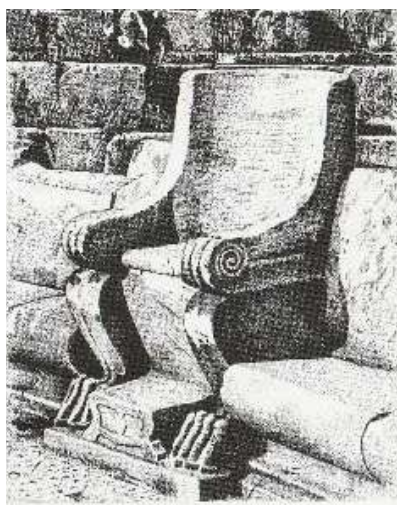


Figura 16: Assento do sacerdote de Dionísio no Teatro de Dionísio durante a realização dos concursos dramáticos.

Fonte: Livro: Cenografia - Uma breve visita - Cyro Del Nero - p.132

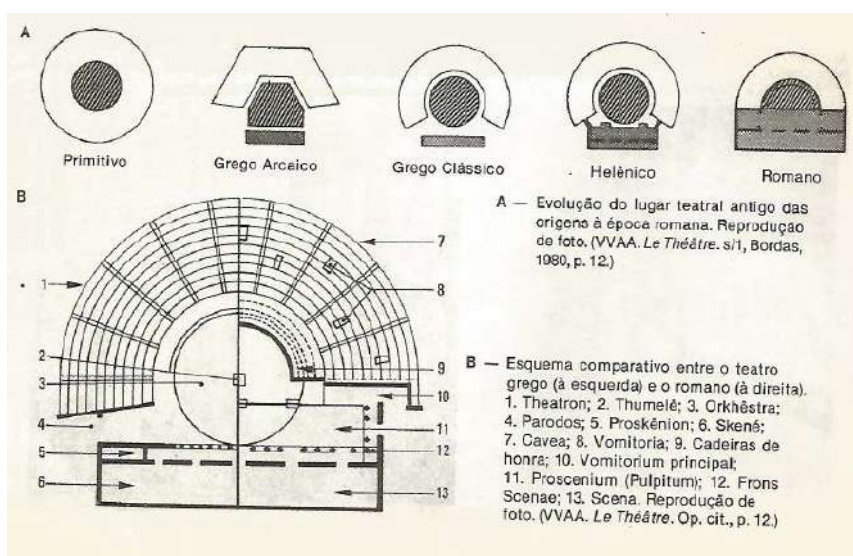


Figura 17: Edifício Teatral

Fonte: Anna Mantovanni (p. 15)

O edifício teatral construído para o evento cênico greco-romano assume essa forma semicircular. A ação era realizada numa área denominada *proskênion*, à frente da *skene* (Scena). No centro do edifício teatral, existia o espaço destinado ao coro, chamado *orkhêstra* (orchestra/orquestra).

Na imagem anterior, retirada do livro *Cenografia* de Anna Mantovani, temos um gráfico das transformações ocorridas do local teatral primitivo (arena) ao romano (semi-arena). Trechos de obras sobre a história do teatro mencionam o teatro ritual, o teatro grego e teatro romano, ou mesmo uma junção greco-Romana. Pouco se discute sobre o teatro do período grego arcaico e helênico, destacados na imagem acima. Mas vale chamar atenção que existem as variações entre estes “loais para teatro”, entre o primitivo e o grego arcaico, entre o arcaico e o clássico, assim com entre o grego clássico e o helênico e entre este último e o romano.

Destaco pontos importantes de mudança, que prefiro não nomear como “evolução” para não passar uma falsa ideia de que algum desses espaços tenha um maior valor comparado ao outro, especialmente do ponto de vista cronológico. São diferentes, mas cada um tem seu valor e sua potência.

O primitivo tem público em torno da ação cênica, portanto é uma arena. A partir do arcaico, o público se dispõe de forma semicircular, numa semi-arena. No grego clássico, a área central (orquestra), em sua grande maioria, é circular e o público acompanha, em uma área escavada em declive geológico de uma encosta ou similar, denominada *theatron*. Possui uma área dedicada ao ator (*skene*), sempre posicionada a favor da ação do vento em relação ao público. No helênico, a *skene* ganha volume e começa a se interligar ao *theatron*. No Romano, a orquestra perde sua forma circular e passa a ser um semi-círculo, enquanto a *skene* e o *theatron* se fundem e são edificados através dos avanços da engenharia romana.

No entanto, cabe dizer que entre todos estes formatos, existem os locais híbridos, que antecipam características que vão ser adotadas ou preservam características antigas. Hoje é possível encontrar teatros “helênicos”, com um orquestra semicircular, ou mesmo um teatro grego clássico, com a *skene* se fundindo ao *theatron*.

A seguir, ilustrarei alguns dos equipamentos cenográficos utilizados a partir do século VI a.C. O primeiro deles são os periactos, um dos primeiros equipamentos que se tem notícia. São peças triangulares giratórias em um eixo, que possuíam imagens pintadas em cada uma de suas faces. Podem representar interior ou exterior ou mesmo ambientes distintos. E marcar mudanças de ato ou, cena.

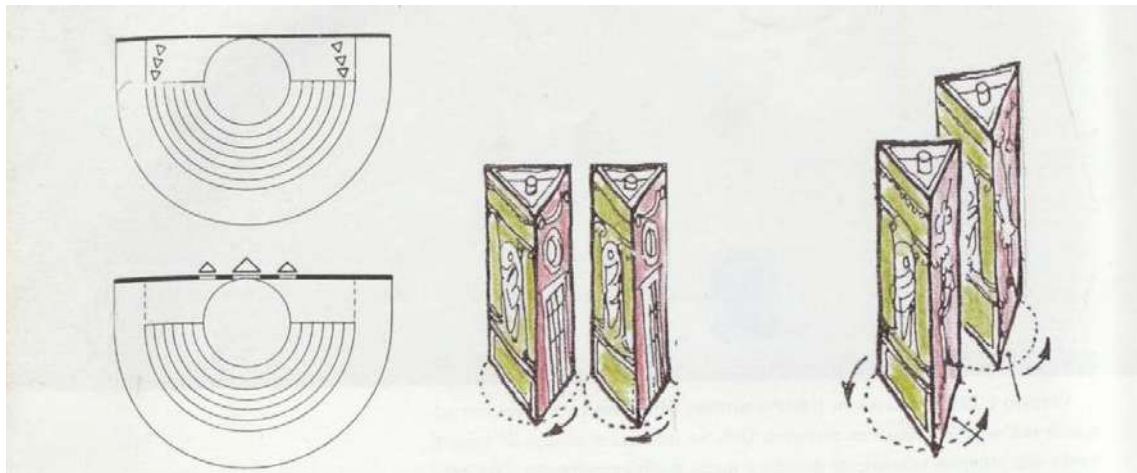


Figura 18: Equipamentos cenográficos

Fonte: Del Nero (p. 136)

Poderia servir como cenário entre o *proskênion* e a *orkhêstra*, e também como indicativo de direções para onde se deslocavam os personagens.

Outro equipamento, *ekiclemas*, são considerados mais “sofisticados” que os *periactos*. Os primeiros relatos datam do século V a.C. São dispositivos que revelam personagens que surgem e depois desapareciam através de pisos deslizantes ou giratórios com uma pintura ao fundo, conforme imagem abaixo. E no caso dos giratórios, possuíam pintura em ambos os lados. Geralmente, era para personagens vindos do interior de um palácio, gruta ou similar. Ou mesmo para mostrar os restos mortais de um personagem, cuja morte teria sido anunciada, mas não encenada.

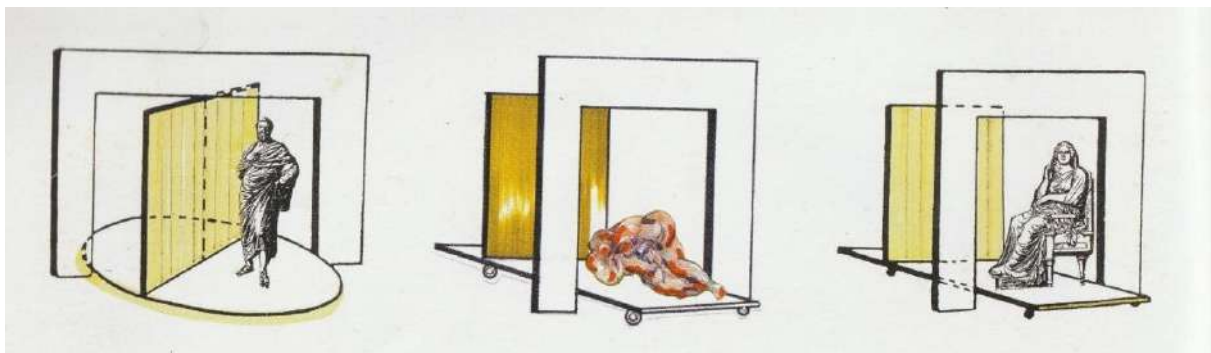


Figura 19: Ekiclemas

Fonte: Del Nero (p.134)

O conhecido e citado efeito *Deus ex machina*, consistia na elaboração de uma estrutura mecânica, tipo um maquinário. Uma espécie de guindaste ou, em uma comparação moderna, uma grua, muito utilizada nas produções audiovisuais, que traziam suspensos os deuses (do Olimpo ou do Parnaso), num efeito de aparição ou desaparecimento súbito.

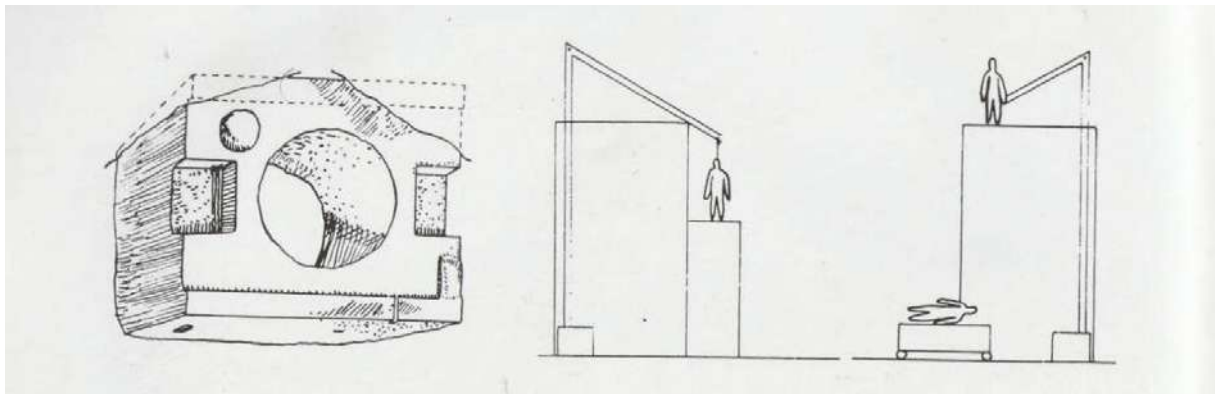


Figura 20: Equipamentos cenográficos (*Deus ex machina*)

Fonte: Del Nero (p.138)

O maquinário, contudo, era visto, fazia parte da cena. Era aplaudido pelo público como uma louvação à divindade invocada. Que surgia para resolver uma ação sem solução.



Figura 21: Equipamentos cenográficos (*Deus ex machina*)

Fonte: Del Nero (p.139)

Ciro Del Nero (2009) escreve que o encenador grego Eurípedes, que quase sempre usava o efeito *Deus ex machina* ao final de suas peças, foi premiado nos concursos dramáticos com a encenação de Hipólito, utilizando todos os equipamentos mencionados até aqui, ou seja, dois tipos de *ekiclemas*, *periaktos* e *Deus ex machina*.

Estes mecanismos, ao lado de alguns outros, influenciarão o desenvolvimentos de outros equipamentos, o que é mostrado em estudos de antigos teatros ou mesmo em desenhos de vasos dos períodos.



Figura 22: Fragmento de vaso grego em que o desenho foi restaurado, revelando o palco grego.

Fonte: Ciro Del Nero (p. 140)

1.3 Idade Média

Com a queda do império romano, declinou também o espaço do teatro da chamada antiguidade clássica. Estes espaços estavam ligados ao paganismo, condenado pelos princípios do cristianismo.

Rígidos princípios cristãos fizeram desaparecer várias modalidades e práticas artísticas, considerado não cristãs. O politeísmo dá lugar ao monoteísmo, onde o único Deus era o centro do pensamento humano.

A Idade Média depois é denominada, pelos humanistas, de Idade das Trevas, considerado um período onde a ruína e o atraso cultural teve lugar. Porém, essa ideia negativa e generalista é hoje criticada por alguns historiadores. De fato, temos poucos registros desse período e tivemos muitos escritos destruídos no período da chamada guerra santa. Porém, o teatro e as artes cênicas continuaram sua resistência e existência, longe dos edifícios teatrais clássicos, ocupando as ruas, as feiras, os eventos e os povoados, de forma presente no convívio da sociedade, através das pantomimas, das mimas, das danças, recitações e performances diversas, mesmo que proibidas.

Nelson de Araújo (1978), em seus escritos, menciona o reaparecimento do teatro na Idade Média, como um processo similar ao dionisíaco, por sua relação com o sagrado, com o ritualístico em sua forma primitiva e ligados aos dogmas do cristianismo. Ao estudar o espaço cênico, precisamos compreender que o teatro não desapareceu em Roma e reapareceu na Idade Média. Ele continuou a existir no convívio popular, apesar de não ser mais financiado pelos poderes vigentes.

Distingo três formas cênicas desse período: a popular (profana), a religiosa e a erudita, inspirada na encenação dos textos clássicos. Sabe-se que em Constantinopla, um dos teatros que seguiam o modelo greco-romano foi utilizado na forma de Circus Maximus de Roma (<https://www.infoescola.com/civilizacao-romana/circo-maximo/>). E que nos intervalos de suas atividades principais, faziam uso de espetáculos de variados tipos.

Embora numerosos, os atores não tinham respeito social e principalmente eram mal vistos pela igreja que os expulsou. Porém, isso não impediu que a própria igreja utilizasse o trabalho desses artistas dentro de seus templos, em espetáculos luxuosos com textos litúrgicos e com vestes e cenários de luxo e presença de música.

Liturgia Teatral

Na Imagem a seguir, temos a planta de encenação de um espetáculo realizado no interior de uma igreja, onde as cenas aconteciam em vários palcos (numerados) que iniciava na entrada do edifício, ia passando por outros palcos e finalizando no altar principal com a igreja tomada pelo público.

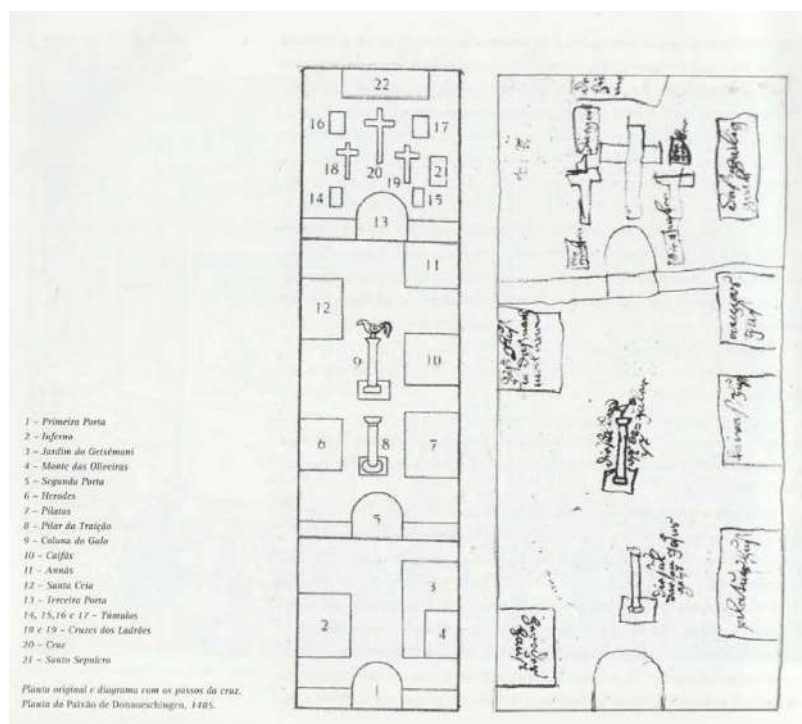


Figura 23: Planta de encenação de um espetáculo realizado no interior de uma igreja

Fonte: Del Nero (p. 178)



Figura 24: Interior da Igreja - realidade virtual

Fonte: Sávio Araújo (p.34)

O Tema sempre era voltado a divulgar os dogmas religiosos, pelo viés das histórias de Maria e de Cristo, principalmente dos momentos finais de sua vida. Um espetáculo itinerante, onde a cena era transferida de palco em palco até a sua finalização, no espaço onde localizava-se o altar principal.

Segundo Gianni Ratto (1999) o espaço nesse período se tornou um elemento de muita importância, a partir do momento em que a liturgia se constitui como um espetáculo cênico

e sua saída do interior da igreja se fez necessário. Surge então os “milagres” e os “mistérios”, representados em um grande palco de até 50 metros de extensão e mais de 20 metros de profundidade. Para o alcance de um público maior.

Nesse palco, eram colocados diversos cenários, denominados “deputados”, que representavam lugares distintos onde os acontecimentos narrados aconteciam e em suas extremidades havia as representações do Paraíso e do Inferno.

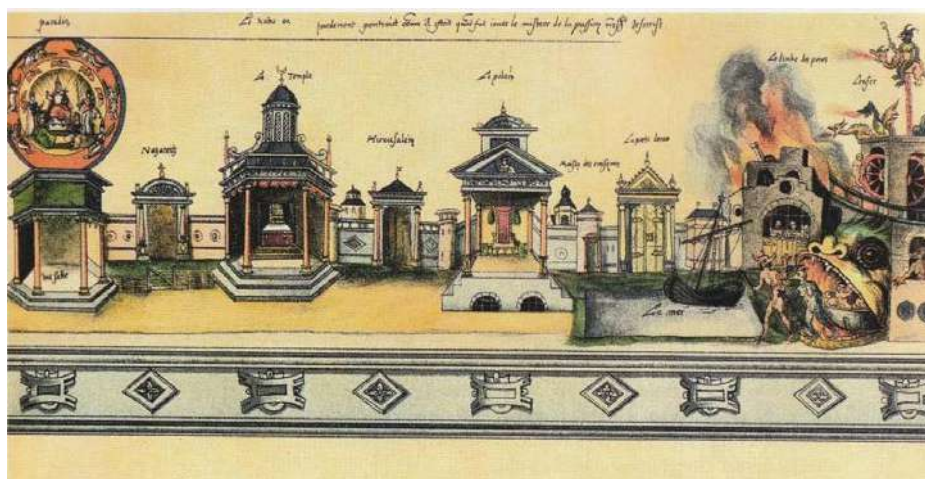


Figura 25: Espaço cênico

Fonte: Del Nero (p. 170)

Se comparamos aos espetáculos atuais dessa natureza, podemos perceber vários pontos de similaridades com os espetáculos produzidos no período medieval. Vejamos o exemplo do espetáculo denominado “Paixão de Cristo de Nova Jerusalém”, encenado no Nordeste de nosso país, como mostram as imagens abaixo reproduzidas e replicadas em vários outros lugares.



Figura 26: Paixão de Cristo

Fonte: WIKIPEDIA (Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Paix%C3%A3o_de_Cristo_de_Nova_Jerusal%C3%A9m#/media/Ficheiro:Nova_Jerusal%C3%A9m_\(teatro\)_em_mar%C3%A7o_de_2016.jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Paix%C3%A3o_de_Cristo_de_Nova_Jerusal%C3%A9m#/media/Ficheiro:Nova_Jerusal%C3%A9m_(teatro)_em_mar%C3%A7o_de_2016.jpg))

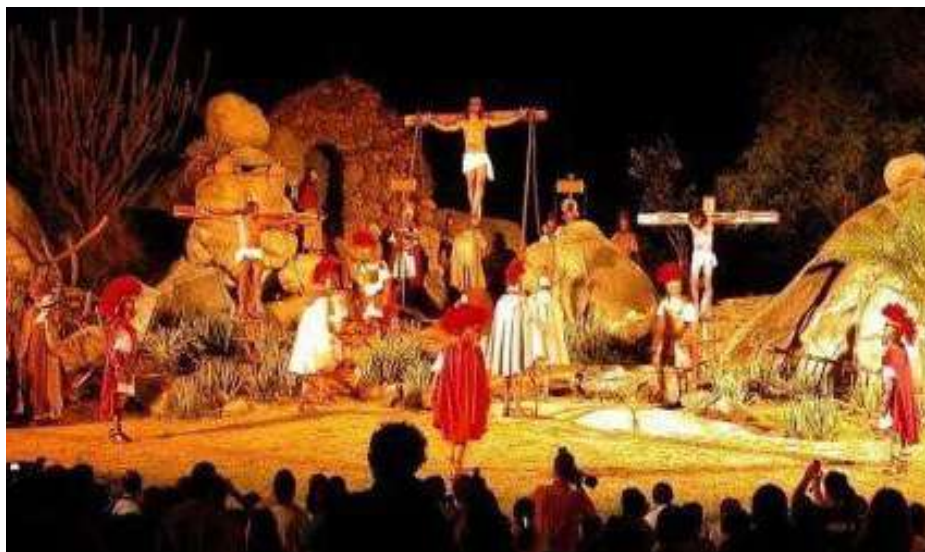


Figura 27: Paixão de Cristo

Fonte: WIKIPEDIA (Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Paix%C3%A3o_de_Cristo_de_Nova_Jerusal%C3%A9m#/media/Ficheiro:Nova_Jerusal%C3%A9m_\(Templo\).jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Paix%C3%A3o_de_Cristo_de_Nova_Jerusal%C3%A9m#/media/Ficheiro:Nova_Jerusal%C3%A9m_(Templo).jpg))

Em muitas, não existia um grande palco com os cenários diversos. Os palcos, retratando os lugares das cenas, eram distribuídos pelo espaço disponível ou mesmo pelas ruas ou praças.



Figura 28: Vila de Óbidos (Atual mimetismo a Idade Média)

Fonte: Arquivo pessoal

Além dos cenários simultâneos, fixos montados, existiam os carros cenográficos com representações de momentos bíblicos que circulavam, enquanto o público observava as cenas passarem em sua frente.

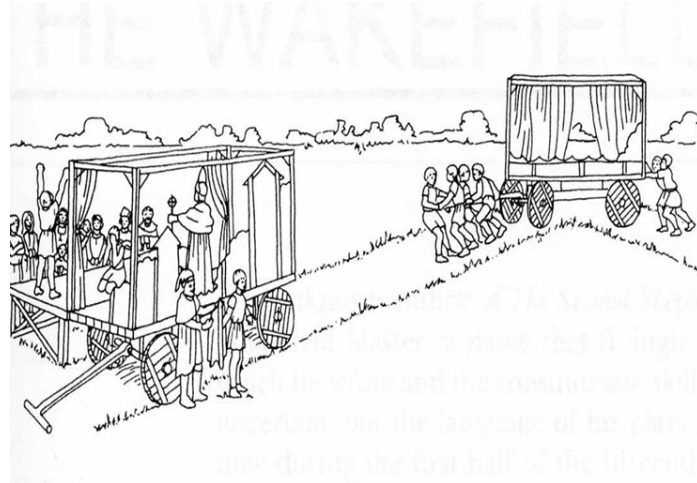


Figura 29: Introdução do uso de cortinas

Fonte: BLOGSPOT (Disponível em <http://teatropordentro.blogspot.com/2021/04/teatro-medieval-iii.html>)

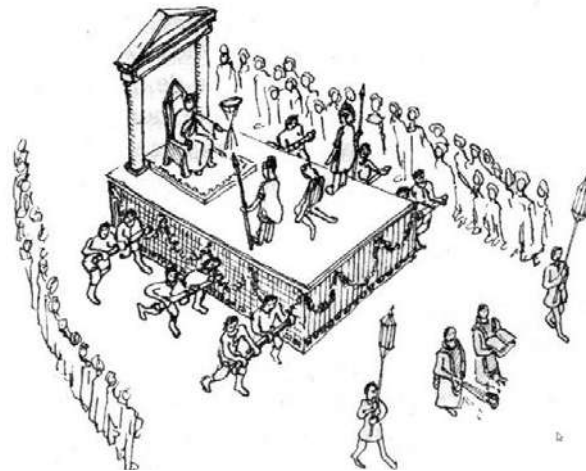


Figura 30 : Carros cenográficos

Fonte: BLOGSPOT (Disponível em: <http://teatropordentro.blogspot.com/2021/04/teatro-medieval-iii.html>)

As imagens acima são possibilidades de estruturas de carros cenográficos, que tinham variantes diversas, como revela algumas pinturas e gravuras desse período.

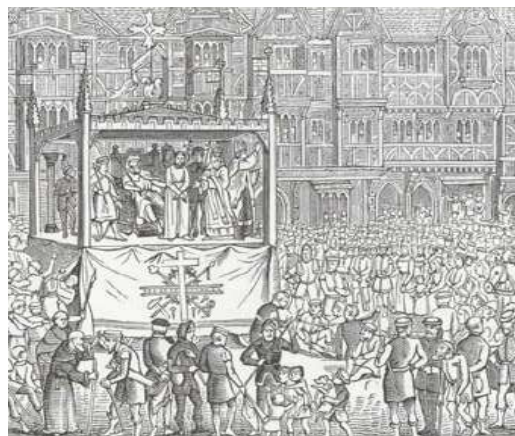


Figura 31: Carro cenográfico

Fonte: Del Nero (p. 176)

1.4 Renascimento

Para melhor entender o edifício teatral construído nesse período, precisamos ponderar sobre esse momento histórico.

O Renascimento surgiu na Itália no século XIV e foi um movimento cultural, econômico e político, que pregava a compreensão do mundo tendo o homem como foco central (antropocentrismo), em oposição aos princípios da Idade Média, que tinha Deus como centro do pensamento (teocentrismo).

Esse movimento se estendeu por toda a Europa até o século XVII, influenciando o mundo ocidental com um pensamento humanista, voltado à ciência, à razão e à valorização da Antiguidade Clássica como forma de reconhecer o passado humano.

O homem renascentista buscava entender o seu passado para compreender o mundo. Ele recriou edifícios teatrais inspirados nos valores da Antiguidade Clássica, retornando ao modelo de teatro romano, como é possível verificar através do tratado de “Arquitetura” de Vitrúvio¹ (“*De Architectura*” aprox. 27 a 16 a.C.), que chegou até os nossos dias.

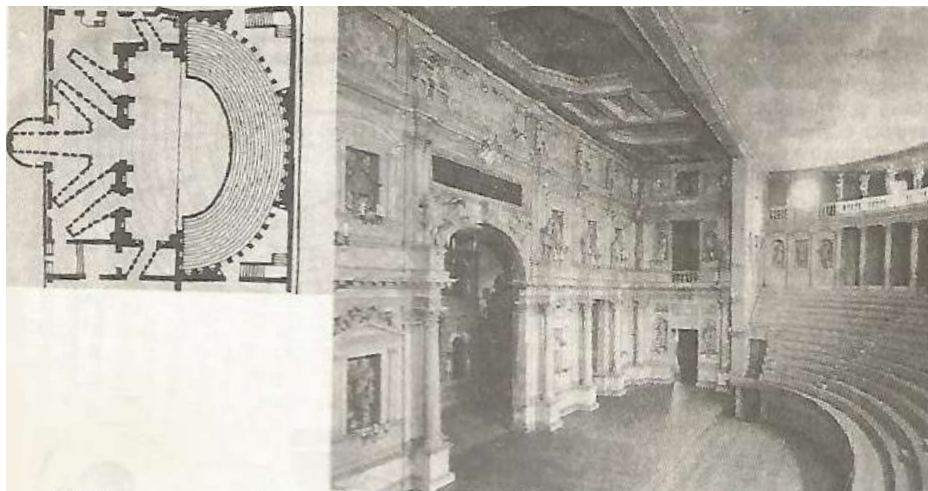


Figura 32: Teatro Olímpico

Fonte: Anna Mantovani (p. 16)

Um dos primeiros teatros construídos nesse período foi o Teatro Olímpico de Vicenza, projetado e iniciado por Andrea de Pietro, o Palladio (1518-1580), e finalizado por Vincenzo Scamozzi (1552-1616), autor do cenário “fixo” - ruas e edificações – construídos em perspectiva.

¹ Marcos Vitruvius Polião (em latim, Marcus Vitruvius Pollio) foi um arquiteto romano que viveu no século I a.C. Inaugurou a base da Arquitetura clássica com seus padrões de proporção e seus princípios. (Figura 32, Cenografia Anna Mantovani, p. 16)



Figura 33: Palladio, Teatro Olímpico

Fonte: KHANACADEMY (Disponível em: <https://www.khanacademy.org/humanities/renaissance-reformation/high-ren-florence-rome/late-renaissance-venice/a/palladio-teatro-olimpico>)

Mesmo sendo a perspectiva uma descoberta renascentista, ela já era percebida nos projetos gregos, para correção da ilusão ótica das colunas dos seus templos. Sua “redescoberta” é de extrema importância na cenografia. É usada para fomentar, em um plano bidimensional, uma ilusão tridimensional.

Alguns desses cenários eram pintados por artistas de destaque como Raffaello Sanzio, Baldassare Peruzzi e Sebastiano Sérlio.



Figura 34: Pintura renascentista

Fonte: AMAZON (Disponível em: <https://www.amazon.com/Perspective-Baldassare-Peruzzi-Art-inches/dp/B07S2D3G3P>)



Figura 35: Pintura Renascentista

Fonte: Meisterdrucke (Disponível em: <https://www.meisterdrucke.pt/artista/Sebastiano-Serlio.html>)

1.5 Barroco

No período Barroco destacamos o Teatro Farnese, que é um teatro no Palazzo della Pilotta, Parma, Itália. Foi construído em 1618-19 por Giovanni Battista Aleotti, que na época foi nomeado l'Argenta pelo Duque de Parma e Piacenza Ranuccio I Farnese. O palco, de grandes proporções, era usado para esconder as complexas maquinarias cênicas que permitiam espetaculares mudanças de cenário. Bem característico desse período.

O teatro foi quase destruído por um ataque aéreo durante a segunda guerra mundial.

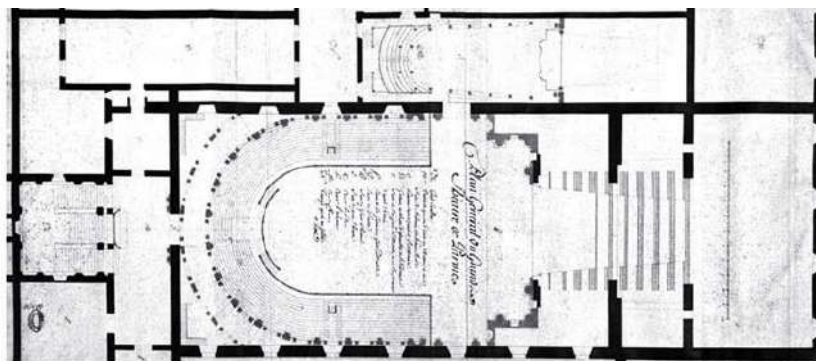


Figura 36: Planta baixa do Teatro Farnese, Parma – Itália.

Fonte: ISSUU (Disponível em: https://issuu.com/leonidasgarciasoares/docs/design_cenografico_cenografia_empesquisa_digital/s/13058528)



Figura 37: Teatro Farnese, Parma – Itália.

Fonte: Disponível em (<https://complessopilotta.it/en/the-farnese-theatre/#>)



Figura 38: Teatro Farnese, Parma – Itália.

Fonte: Disponível em (<https://complessopilotta.it/en/the-farnese-theatre/#>)

Nas construções que se seguem, mudanças vão ocorrer para atender às necessidades de um público pagante. As escadarias vão sendo substituídas por balcões construídos em andares onde ficavam os nobres e aqueles que possuíam posses. Abaixo, na plateia (antiga orquestra), o povo ficava em pé. O edifício teatral vai assumindo também um papel de importância nas cidades e cada vez se tornando mais grandioso e luxuoso. A plateia ganha cadeiras e os atores adentram a boca de cena, tornando caixa cênica seu local de ação onde a magia se estabelece.

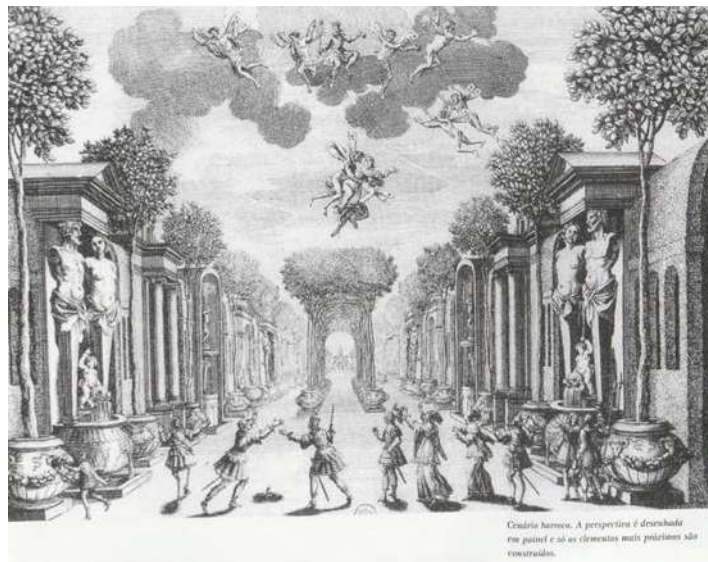


Figura 39: Teatro barroco

Fonte: Livro *Máquina para os Deuses* – Cyro Del Nero (p. 215)

Concretiza-se então o teatro a italiana, cujos princípios se espalharam pelo mundo e, grosso modo, é praticado até hoje. Podemos citar como modelo desse tipo de edificação o

Teatro Alla Scala (ou La Scala) de Milão, construído pelo arquiteto neoclássico Giuseppe Piermarini e inaugurado em 3 de agosto de 1778. Ainda hoje o local é uma das mais famosas casas de ópera do mundo.

1.6 O Palco Italiano

Abaixo está o modelo didático do palco italiano elaborado no Encontro Nacional de Cenotécnicos, Cenógrafos e Arquitetos Cênicos, de 1987, com o objetivo de servir ao estudo e orientação para formação técnica profissional.

Foi projetada na escala de 1:10 com os principais equipamentos (vestimenta) do palco Italiano, e manobras aéreas manuais. É um fosso de orquestra com elevador que pode ser usado como um prolongamento do proscênio.

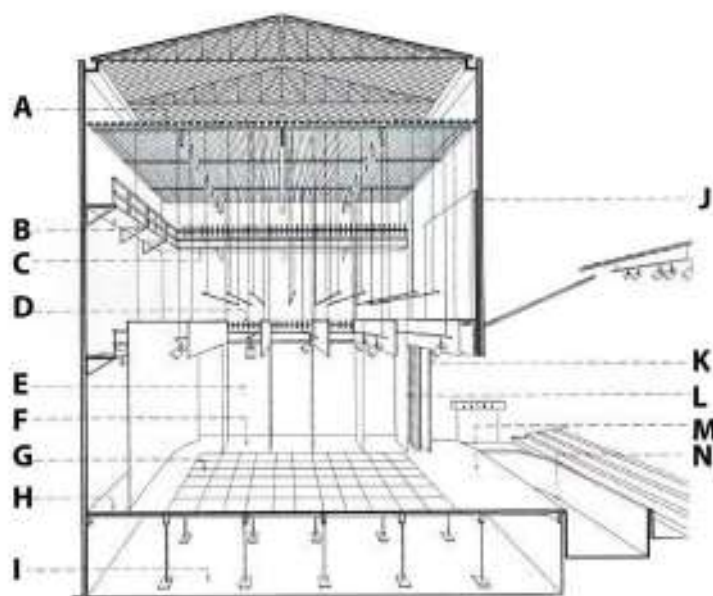


Figura 40: Palco Italiano

Fonte: Encontro nacional de cenotécnicos, cenógrafos e arquitetos cênicos, 1987

A - Grelha do Urdimento
D - Varas móveis
G - Quartelada
J - Cortina corta-fogo
M - Proscênio

B - Passarela
E - Coxia
H - Piso do Palco
K - Cortina
N - Fosso da orquestra

C - Varanda de Manobra
F - Rua de perna
I - Porão
L - Regulador da boca de cena

Exemplo de palco italiano: Ópera de Viena

A casa da ópera foi o primeiro edifício principal da Ringstrasse de Viena, comissionado pelo “fundo de expansão da cidade”. O trabalho começou na casa em 1861 e foi concluído em 1869, seguindo planos elaborados pelos arquitetos August Sicard von Sicardsburg e Eduard van der Nüll. Foi construído no estilo neorrenascentista pelo renomado arquiteto e contratado pelo checo Josef Hlávka.

A Ópera de Viena foi inaugurada no ano de 1869 com a apresentação da obra de Mozart, “Don Juan”. Desde então ela é considerada uma das melhores e mais famosas do mundo.



Figura 41: Teatro de Ópera de Viena

Fonte: (Disponível em: <https://pt.dreamstime.com/foto-editorial-balc%C3%B5es-do-teatro-da-%C3%B3pera-de-viena-image48895976>)

O teatro a italiana (clássico) apresenta uma sala em forma de ferradura, poltronas na plateia, camarotes divididos em andares e galerias. As antessalas são luxuosas com escadarias e decoração luxuosa. O palco tem medidas para abrigar grandes espetáculos e óperas, através da boca de cena. O espectador, na verdade, só tem a visão da quinta parte do espaço disponível para a apresentação. Pois, se estende para todos os lados para abrigar os equipamentos e maquinários que transformam o palco na chamada caixa mágica.



Figura 42: Fotos da maquete da Ópera de Paris.

Fonte: Arquivo Pessoal



Figura 43: Fotos da maquete da Ópera de Paris.

Fonte: Arquivo Pessoal

Para melhor entender as nomenclaturas do palco italiano, recolhemos imagens do livro 100 termos básicos da cenotécnica - caixa cênica italiana (Rio de Janeiro: IBAC, 1992), para explicar os principais equipamentos, lembrando que sua leitura se faz importante para conhecimento dos demais equipamentos listados na obra.

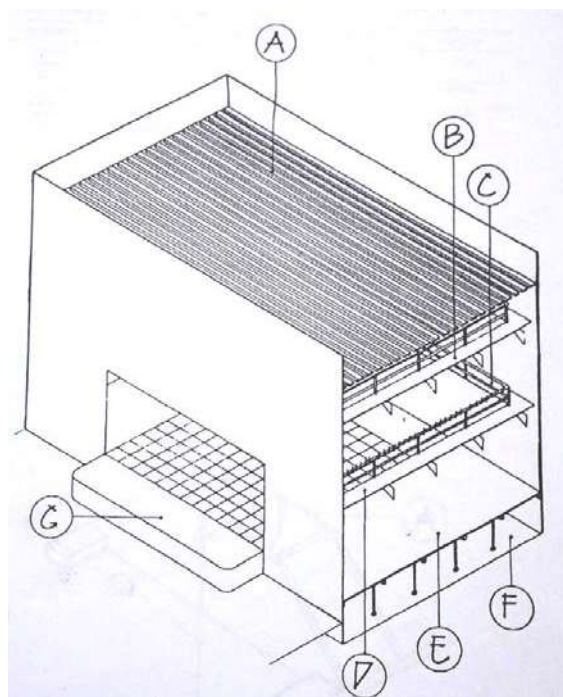


Figura 44: Caixa cênica

Fonte: Silva, Robson Jorge Gonçalves coord. 100 termos básicos da cenotécnica, IBAC, 1992 (p.31)

- | | | | |
|-------------------|-------------|---------------|-------------|
| A - Urdimento | B - Varanda | C - Passarela | D - Varanda |
| E - Piso do palco | F - Porão | G - Proscênio | |

Nessa representação do palco italiano, existe um grade portal onde se vê o palco, denominada boca de cena.

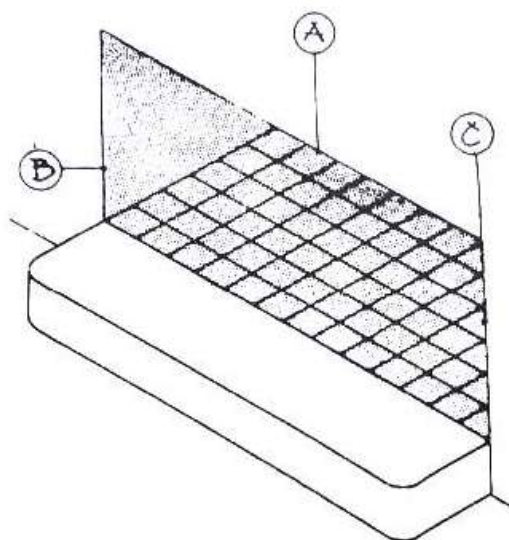


Figura 45: Caixa cênica

Fonte: Silva, Robson Jorge Gonçalves coord. 100 termos básicos da cenotécnica, IBAC, 1992 (p.28)

Na boca de cena encontramos alguns equipamentos. Entre os mais comuns temos os reguladores de boca e a cortina, que pode se apresentar de diversas formas.

Reguladores verticais na primeira imagem e regulador horizontal na segunda.

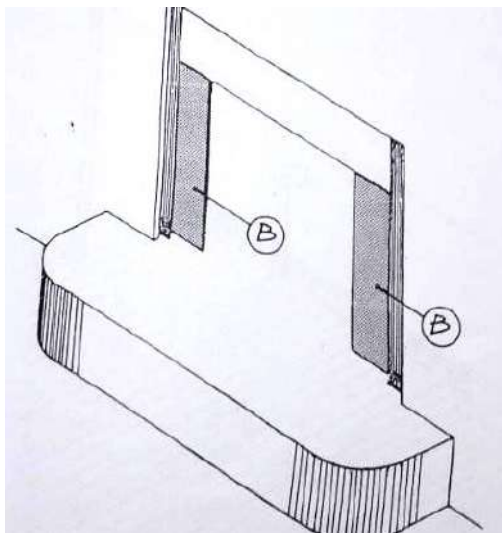


Figura 46: Caixa cênica

Fonte: Silva, Robson Jorge Gonçalves coord. 100 termos básicos da cenotécnica, IBAC, 1992 (p.98)

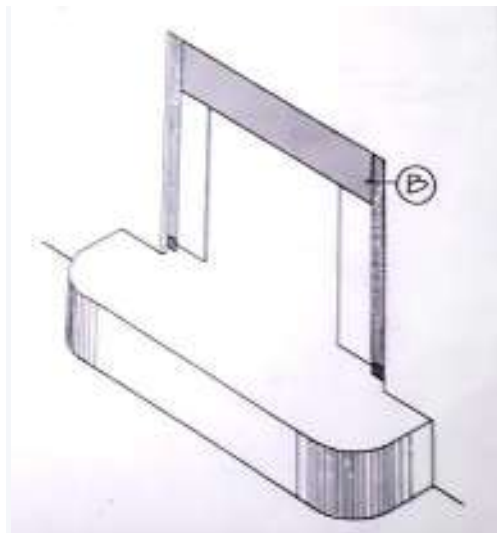


Figura 47: Caixa cênica

Fonte: Silva, Robson Jorge Gonçalves coord. 100 termos básicos da cenotécnica, IBAC, 1992 (p.99)

Existem vários tipos de cortinas de boca de cena, entre elas temos, da esquerda para a direita abaixo, a cortina italiana, a cortina francesa e cortina polichinelo.

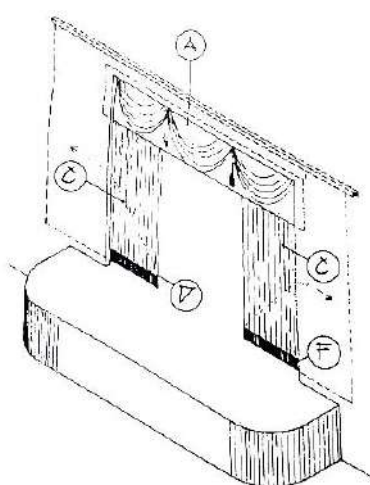


Figura 48: Cortina italiana

Fonte: Fonte: Silva, Robson Jorge Gonçalves coord. 100 termos básicos da cenotécnica, IBAC, 1992 (p.51)

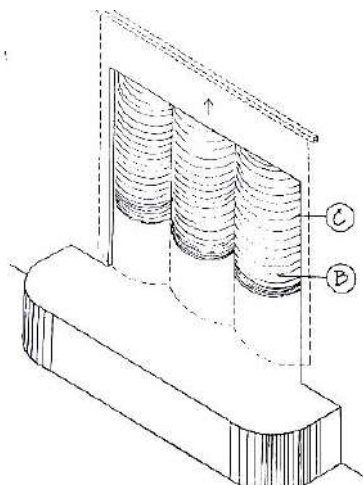


Figura 49: Cortina francesa

Fonte: Silva, Robson Jorge Gonçalves coord. 100 termos básicos da cenotécnica, IBAC, 1992 (p.50)

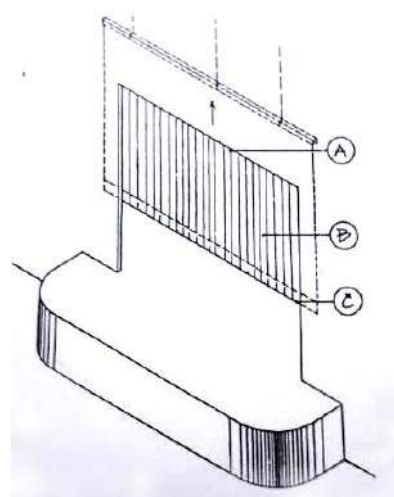


Figura 50: Cortina polichinelo

Fonte: Silva, Robson Jorge Gonçalves coord. 100 termos básicos da cenotécnica, IBAC, 1992 (p.52)

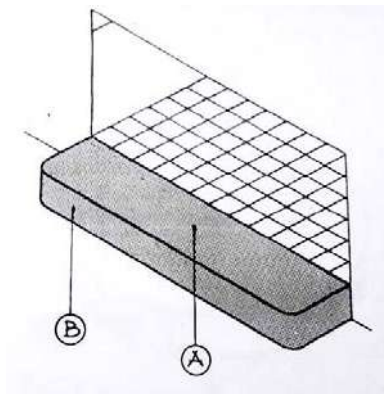


Figura 51: Proscênio

Fonte: Silva, Robson Jorge Gonçalves coord. 100 termos básicos da cenotécnica, IBAC, 1992 (p.94)

Na boca de cena ainda encontramos outros equipamentos como: cortina corta fogo, *passe-partout* e pano de boca.

Podemos dizer que a boca de cena é o limite entre o proscênio e o palco. Ou seja, na frente da boca de cena denominamos proscênio e atrás da boca da cena encontra-se o palco.

Na imagem acima, o A = Piso do proscênio e o B = Espelho do proscênio, a área com o piso quadriculado é o palco.

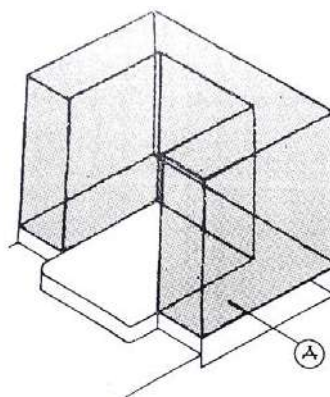


Figura 52: Coxia

Fonte: Silva, Robson Jorge Gonçalves coord. 100 termos básicos da cenotécnica, IBAC, 1992 (p.53)

Toda a área que circunda o palco é chamada de coxia (imagem ao lado). A caixa cênica e toda a área por trás da parede da boca de cena, também chamada de caixa preta. Nela existem outros equipamentos que ajudam a transformar o espaço cênico em um lugar mágico.

Na próxima imagem veremos as vestimentas da caixa cênica.

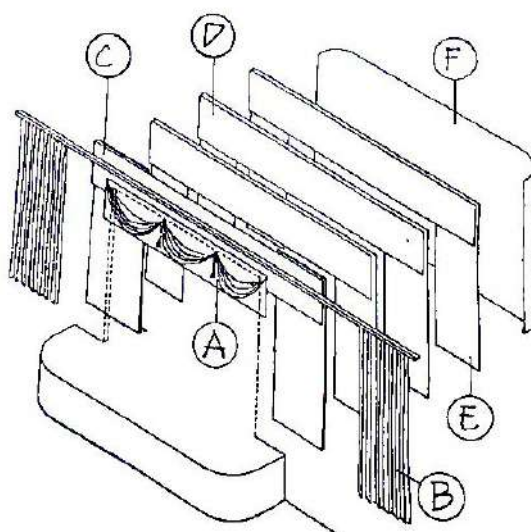


Figura 53: Vestimentas da caixa cênica

Fonte: Silva, Robson Jorge Gonçalves coord. 100 termos básicos da cenotécnica, IBAC, 1992 (p.113)

- | | | |
|----------------|------------------|-------------------------|
| A - Bandô | B - Pano de boca | C - Reguladores da boca |
| D - Bambolinas | E - Pernas | F - Ciclorama |

Esquerda Alta	Central Alta	Direita Alta
Esquerda Média	Central Média	Direita Média
Esquerda Baixa	Central Baixa	Direita Baixa

Figura 54: divisão do palco cênico

Fonte: UNICAMP (Disponível em: <https://hosting.iar.unicamp.br/lab/luz/dicasemail/dica21.htm>)



Atividade

Fazer um resumo do livro *Cenografia* de Anna Mantovanni, (serie princípios – Editora Ática), destacando os encenadores.

Unidade Temática 2 - O Espaço da cena²

2.1 Cenografia – Um conceito em rotação

Uma cenografia não é um Telão; é um envolvimento. Representa-se em cena, não em frente dela. [...] Uma boa cena não deve ser uma pintura, mas uma imagem. [...] É um sentimento, uma Evocação, uma presença, um estado de alma, um vento morno que ateia as chamas do drama.

Robert Edmond Jones.

José Dias (1999, p. 24), em seu artigo *A Importância da Cenografia*, traz as seguintes conclusões:

(...) a arte cênica é uma arte especial, difícil. Cabe ao cenógrafo conciliar uma série de condições para permitir uma resposta à proposta cênica do diretor. O cenógrafo colabora com o diretor, mas também com o autor, no sentido de que, através dos elementos descritivos que propõe, sejam representados tanto o pensamento do autor, como a verdade cênica desejada pelo diretor.

Segundo a descrição de Dias, na relação entre cenógrafo, diretor e autor, estão implicadas muitas decisões que vão conferir à produção o sucesso desejado. Tal implicação não exclui, contudo, os demais artistas e técnicos tais como figurinista, maquiador e iluminador, além dos atores, que irão, de forma mais definitiva, conferir concretude ao

² A partir daqui será reproduzido, integralmente, parte da dissertação de mestrado, defendida por mim em 2009. Faço isso de modo deliberado, pois até então a dissertação nunca foi parcialmente ou totalmente publicada. E por considerar que as reflexões ali trazidas aplicam-se perfeitamente ao contexto deste e-book.



cenário e aos seus elementos, através da ação transcorrida no seu interior; é para eles que o cenário é pensado. Como defende Pamela Howard (2002, p.19), a cenografia³ “estará sempre incompleta até que o artista pise no espaço do espetáculo [espaço cênico] e se conecte com o público”.

Ainda para Pamela Howard, o cenógrafo é o responsável pela compreensão desse delicado e complexo processo de concepção e construção da cenografia do espetáculo. Nessa produção integrada, ela defende que sete aspectos devem ser considerados:

- 1 – A potencialidade do espaço;
- 2 – A palavra a ser falada ou texto;
- 3 – O contexto da produção;
- 4 – A escolha dos objetos;
- 5 – Os atores;
- 6 – A visão do encenador⁴ ou do diretor;
- 7 – O espectador

Um aspecto deve se apoiar e, simultaneamente, conceder sustentação a outro, evitando assim que haja predominância deste ou daquele, o que pode incorrer em distorções e colaborar para experiências mal sucedidas junto ao público. No decorrer do e-book, estes aspectos – previstos em sua obra já citada, assim como nas anotações feitas durante um

3 Howard utiliza-se do termo *Scenography*, que pode ser traduzido por cenografia. Porém, em sua acepção, possui um conceito mais amplo, já que consiste no conjunto de procedimentos que envolvem de forma uma vários profissionais, entre eles o diretor e o cenógrafo, na elaboração e criação de um espaço no palco, que leva em consideração diversos fatores: o espaço cenográfico, as questões visuais, a movimentação cênica e os aspectos inerentes ao contexto da encenação.

4 Deve ser lembrado, que na realidade estadunidense da autora é feita uma diferença entre as funções do “encenador” e de “diretor”. Em nosso caso, ambos os termos podem descrever o ato de dirigir a peça, enquanto lá, diretor refere-se, quase sempre, à função de intendente, ou seja, de administrador artístico de um determinado teatro.

curso ministrado por ela em junho de 2008, no Centro Técnico do Teatro Castro Alves – serão retomados na Unidade 3 e exemplificados a partir do processo de construção cenográfica, ou de desenvolvimento de um projeto cenográfico.

Ainda segundo Dias (1999), a “cenografia é tudo o que é registrado plasticamente em cena. Não podemos separar cenário, figurino, adereços, iluminação ou até mesmo a marcação de cena, isto é, a movimentação dos atores, porque eles também estabelecem fluxos, massas, volumes, num determinado espaço” (p. 24).

O trabalho do cenógrafo deve estar vinculado a uma pesquisa, se ele estiver imbuído da curiosidade e inquietação comuns aos artistas comprometidos com a arte do teatro. Ele deve saber selecionar os elementos a serem utilizados em seu trabalho. Para isto, Howard propõe dois tipos de pesquisa para a construção de um espaço cenográfico.

O primeiro seria uma pesquisa histórica que “abre janelas sobre o mundo de uma peça que, mesmo não descrito no texto, provoca e afeta o comportamento das personagens, pois o artista visual lida com a extração da essência da realidade, apresentando-a com clareza na sua tela” (*op. cit.*, p. 33);

O segundo seria a pesquisa criativa, que exige um trabalho mais cuidadoso, ou melhor, mais criterioso em relação à montagem, através de um trabalho de garimpagem do texto, considerando todos os questionamentos que ele pode promover. É assim que “muitos artistas têm gravado os detalhes da vida cotidiana (...) que permanecem, para sempre, como principais fontes de pesquisa” (*ibid.*, p. 36). A pesquisa é que vai determinar o material de trabalho, que pode e deve ser compartilhado com o diretor e com os demais profissionais ligados à montagem do espetáculo.

O cenógrafo, nessa perspectiva, tem a responsabilidade pelo pensamento do espaço da representação cênica. Ele prepara o terreno onde o ator deve pisar. A peça principal do teatro é o ator, que carece de um espaço para desempenhar seu papel, seja ele qual for, embora esta premissa venha sendo questionada por diversos teóricos e por algumas experiências ligadas às artes cênicas. Contudo, é esta acepção que será adotada neste trabalho.

Ubersfeld (1995) pondera que “se o ator é o elemento fundamental no teatro, ele não poderia existir sem um espaço onde desenvolva sua ação”. Dessa forma, ela define o teatro “como um espaço onde estão juntos os que olham e os que são olhados, e a cena como o espaço dos corpos em movimento” (p. 324).

O cenógrafo deve ter o cuidado em atender à proposição da peça, sem cair na sedução de deixar-se embevecido pelas funções puras do belo, de exhibir-se a si e ao seu trabalho.

Dias (1999) argumenta ainda que “o cenário não pode ser desenhado apenas para agradar os olhos do espectador e muito menos para satisfazer a vaidade do cenógrafo” (p. 25). Ele deve ter um desprendimento com relação ao seu trabalho, considerando que sua concepção inicial pode sofrer alterações, já que dialoga com outros profissionais. O cenário não seria uma obra de arte autônoma, não deve estar em função da afirmação de uma ideia pessoal, mesmo que isso pareça intrigante, pois como ressalta Dias (*op. cit.*, p. 25) o cenário “não pode e nem deve ser a vedete do espetáculo e sim, buscar atender às exigências da peça”.

Claro que todas estas considerações devem levar em conta o estilo da peça. A cenografia deve refletir o estilo, caminhar ao lado das proposições cênicas do diretor, bem como do autor, pois, segundo Ubersfeld:

(...) o espaço teatral não é mais um dado, ele é uma proposta, onde podem ser lidas uma poética e uma estética, mas também uma crítica da representação; com isso, a leitura pelo espectador desses espaços-criações o remete a uma nova leitura do seu espaço sociocultural e da sua relação com o mundo. Em todo o caso, o espaço teatral desempenha um papel de mediação entre o texto e a representação, entre os diversos códigos da representação, entre os momentos da cena (como espaço-tempo unificador), enfim entre espectadores e atores (1995, p. 325)

2.2 Considerações sobre o espaço teatral

Para se falar em espaço no teatro é preciso considerar algumas afirmações teóricas que levam em conta reflexões sobre a fisicalidade espacial propriamente dita e sobre a percepção dessa fisicalidade. Tomaremos como base aspectos sobre o espaço e sobre a cenografia, constantes da obra *Introdução à moderna teoria do teatro*, escrita por Jürg Von Brincken e Andreas Englhart (2008).

Os fundamentos de uma teoria do teatro, de sua ontologia, preveem, ao mesmo tempo, a existência dos espectadores e dos atores no mesmo lugar. A concepção de espaço teatral é ambivalente. Por um lado, descreve um espaço físico com estrutura específica, geográfica, topográfica e arquitetônica, ou seja, as construções teatrais (edifício teatral, enquanto espaço físico), mas também outros espaços como ruas, praças, *halls* de fábricas, estações de metrô entre vários outros, onde pode acontecer uma encenação.

Nesses últimos lugares citados, o espaço proporciona uma dinâmica aos acontecimentos, através do testemunho dos espectadores, que sofrem mudanças de percepção e de transposição destes locais, antes considerados lugares de uso cotidiano.

A arte da cenografia (arte do palco), descrita como arte do espaço, foi assim formulada por Max Herrmann (1865-1942), no início de 1930:

O espaço do teatro quase nunca é idêntico ao espaço real que está sobre o palco. O espaço pensado pelo teatro é muito mais o espaço da arte que estabelece uma verdadeira mudança interna. Ele é um acontecimento através do qual o espaço cênico é transformado em outro espaço (HERMANN *apud* BRINCKEN/ENGLHART, 2008, p. 43).

A partir dessa premissa o espaço teatral passou a ser concebido como tendo uma função pura e ao mesmo tempo como uma específica dimensão estética, que não dependeria apenas da sua concepção sógnica. Essa concepção é ainda hoje válida, no sentido estreito, pois a cenografia incorpora uma reflexão artística, que congrega elementos plásticos e pictóricos sobre o palco. A cenografia compreende os elementos da cena, e integra a luz, o figurino e seria algo mais que o próprio espaço, por favorecer a operação de metáforas.

A concepção dos aspectos espaciais incorpora a história do pensamento e estão muito próximas das variáveis históricas e culturais e muito ligadas à sociedade como instituição. Espaço é fundamentalmente uma forma simbólica e como todo símbolo o espaço é, em grande medida, condicionado culturalmente. Cada cultura tem seu modo próprio de organização do espaço e da semântica. Na Grécia o espaço era desenvolvido como produto da *polis* cultural. Eles foram expoentes de uma arquitetura e de uma topografia que estabeleciam estas relações, identificadas pela primeira vez na história do ocidente. Inicia-se aí a história da estética espacial como estrutura social. Nas encenações das paixões, na Idade Média, o público acompanhava e participava da itinerância da encenação, enquanto promovia também, grosso modo, as mudanças espaciais hoje identificadas na história do teatro, contemporaneamente explorada pelo gênero performance, em sua qualidade de evento único e irrepetível.

O espaço entre o palco e a plateia, nos teatros, que iam ganhando sofisticação e acentuando a disposição de confrontação, originando o que hoje conhecemos como palco italiano, também foi pensado com elementos funcionais e como metáfora estrutural das novas concepções, operando, por exemplo, mudanças para facilitar a visão do espectador. Neste caso, o público passa a ser observador e deixa de “participar” como na Idade Média, refletindo intelectualmente seus desejos, a partir de um acontecimento que se

descortinava diante dele. A arte do mimetismo, assim, já no século XVIII, correspondia às exigências do público em ser introduzido no universo da ilusão. Para isso, o recurso da decoração da cena, assim como o advento da perspectiva, teve papel determinante.

Na Europa renascentista, apesar da prevalência dos telões pintados, a relação direta do texto com a cena pode ser concebida, hoje, como um novo paradigma. A Idade Média promoveu um conceito desfocado de teatro que priorizava diferentes aspectos da vida e era concebido como um lugar institucionalizado, como uma prática que era respaldada na concepção do texto messiânico como suporte. Ao construir fronteiras geométricas como fontes de ação, limitava a expressão das personagens aos aspectos meramente religiosos ou morais. O lugar do texto em relação à encenação, especialmente no que tangia à concepção cenográfica, ainda não era tão privilegiado. Havia critérios de concepção da cena, que ainda não reproduziam advertidamente e tão fielmente a realidade, mas apenas tentava simulá-la.

A partir de então começa a ocorrer uma separação entre texto principal e texto secundário, que significava a limitação do espaço como campo de ação para os personagens e seu modo de expressão. A perspectiva operou uma dinamização da capacidade de visualização. Até o final do século XVII prevaleceu a forma da perspectiva central, como constam nos registros de Ferdinando Galli Bibiena (1656-1743), que levavam em conta tanto os aspectos práticos como os teóricos deste recurso. Em 1710, no âmbito da arquitetura civil, já se falava da oposição visão X desejo, na qual a disseminação, flexibilização dos setoriais ópticos deveriam estimular ao mesmo tempo a capacidade imaginativa e associativa. O teatro burguês, assim, despertava para um efeito teatral que estava presente nos espetáculos barrocos e que levava em conta a atenção do público sobre o palco.

Denis Diderot (1713-1784), em 1758, já se referia a uma poética da interpretação, a uma ilusão que estivesse a serviço do que era mostrado ao público, refletido na cena. Para ele, em seu discurso sobre a poesia dramática, já se podia falar da cena como se ela contivesse um muro transparente, e o espectador já era considerado por ele como um *voyeur*, concepções relativamente avançadas para sua época, cujos princípios são caros aos problemas levantados aqui neste e-Book.

Com a discussão sobre a pintura como recurso bidimensional e tridimensional, passou-se a considerar que as emoções advindas da visão da encenação deveriam estimular muito mais o processo intelectual de abstração.

Em 1900 a cenografia avançou para uma concepção de arte do espaço, o que alimentou considerações feitas pelo teórico alemão de teatro, Chistopher Balme, que se refere à

impressão do acontecimento cênico e propõe uma reflexão sobre a forma do espaço neste ambiente específico. A cenografia passa a adquirir um sentido próprio. Inicia-se uma discussão em que muitos se posicionavam contra ou a favor da representação ilusionista, que trazia ainda em seu bojo características tais como impressão do acontecimento cênico, reflexão sobre as formas do espaço, cena naturalista, dimensão exata e detalhista da realidade sobre o palco com fidelidade de detalhes e ilusão primária do drama literário.

O conceito de “palco como templo do sonho” ou como “sonho pintado”, introduzido por Maurice Maeterlinck (1862-1949), alimentava ainda mais a discussão, que era convergente com a concepção de “cenografia como sonho pintado” de Hugo Von Hofmannsthal (1874-1929).

Essas concepções reforçavam as considerações sobre o ponto central da concepção espacial e reforçava o status ontológico da arte do teatro. O conceito de obra de arte total, proposto por Richard Wagner, e as críticas aos palcos decorativos do século XIX, são exemplos de rupturas que incrementavam a reflexão sobre teatro e espaço. O suíço Adolph Appia (1862-1928) desenvolveu um modo de se fazer teatro no qual o princípio do movimento era redefinido no espaço. Seguiu-se a este fato sua descoberta da discrepância da pintura na cena, e ele passou a conceber sua espacialidade a partir de elementos plásticos. A tridimensionalidade era conquistada e se pronunciava através da luz e da sombra, analogicamente, estimulada ainda através da música. Não havia mais as pinturas ilusionistas, mas sim uma concreta e funcional atmosfera espacial.

Appia, seguindo essa tendência de rompimento wagneriana, concebeu uma ação corpórea natural para seus atores. Eram formas realistas de jogos corporais que partiam do princípio da ilusão. A ação cênica para Appia se dava não apenas através da plasticidade de um espaço com praticáveis, mas também a partir da primazia de uma ação realista e perspectivista, diluídas nas movimentações das personagens.

Eram tipos de acontecimentos cênicos que favoreciam e promoviam uma maior capacidade de abstração, promovidas pelos aspectos visuais, através de alianças e de uma maior descontração entre os atores e o público. Appia valorizava a luz, orientado por princípios rítmicos, criando um novo terreno cênico. Concebia a luz como força ativa da forma.

Também inspirado pela música, Gordon Graig (1872-1966), junto com Appia exerceu grande influência na questão do espaço cenográfico. Com ele surgiu a concepção da “Teatralidade Pura”, servindo apenas à arte do teatro, a qual é formada pelo gesto, a alma da interpretação; pela palavra, a substância da peça; pelas linhas e cores, a própria existência da encenação e do ritmo, essência da dança. Segundo Cyro del Nero

(2009), Gordon Graig em seu livro *A arte do teatro* defende o teatro feito como uma arte equivalente à música e a poesia, além de uma estética não naturalista, onde o ator é substituído por uma supermarionete. Sua encenação de Hamlet para o Teatro de Arte de Moscou, segundo relato de Konstantin Stanislavski, foi um divisor de águas na história do palco russo.

Para Brincken e Englhart (2008), a partir da vanguarda europeia, o espaço e a cenografia se redimensionam em novas bases e as tendências de abstração eram exercidas de modos ainda mais distintos. Radicalizavam-se e tornavam-se diversas. O cubismo francês, o futurismo italiano, o movimento da Bauhaus e também os aspectos construtivistas da arte russa de dirigir, como fizeram Meyerhold (1874-1940) e Tairow, lançavam mais lenha na fogueira da concepção de espaço.

A concepção de um palco estilizado, feita por Georg Fuchs, na Alemanha, propunha a ação através de poses específicas, que deixassem perceber nos corpos dos atores suas reais dimensões. O modelo de teatro que evocava os diferentes sentidos, denominado de poesia do espaço, concebido por Antonin Artaud (1896-1948) revelava a convivência com uma utopia tecnicista na qual o espaço teatral se transformava ainda mais num paradigma, levando em conta uma nova cultura industrial, que avançava para um novo acontecimento.

Uma tendência específica surge então, que era a de nutrir o teatro com as artes plásticas através de pintores como Pablo Picasso (1881-1973), Kandinski (1866-1944), Oscar Schlemmer (1888-1943), Fortunato Depero (1892-1960) e outros que, interessados pela cena, colaboravam numa perspectiva tridimensional e não mais pintando painéis, como em outros momentos da história.

Essa tendência predominou nos anos de 1960 e ainda se realiza hoje. Elas são verificáveis, de forma ressignificada, na arte de Robert Wilson, Robert Lepage e Romeo Castellucci, que podem ser definidos como integrantes de um teatro cênico-pictórico.

Todos esses acontecimentos colaboraram para que se desenvolvesse certo entusiasmo, para uma fenomenalização do espaço cênico. Por isso, o teatro, contemporaneamente, considera não apenas o surgimento de formas históricas como também a investigação de marcos históricos para efetuar sua transcendência.

O espaço se tornou performativo. A cena passa a ser concebida de uma forma variável e flutuante, nem sempre vinculada e dependente de uma determinada sala. Com isso, no século XX, o espaço cênico avança, experimenta a formação de sentido com caráter provisório, articulando repetições de significados e explorando a presença corporal,

explorando salas não destinadas à representação. O que importa é estabelecer e constituir uma determinada atmosfera.

As salas passam a integrar diferentes componentes sem perspectivas ilusionistas, sem consistência semântica tão determinada, tão “aprisionante”. Elas se constituem como um espaço genuinamente performativo onde predomina a ambivalência e uma descontração entre os significados.

Foucault (1926-1984) proferiu uma palestra em 1967, intitulada “outros espaços”, que se referia à perspectiva, também relacionada a uma concepção da ciência do teatro sob um ponto de vista da vivência do espaço. Ele considerava o teatro, assim como os cemitérios, os bordéis, os salões de festas, os museus, como modos intrínsecos da vida e do cotidiano, nos quais se pode identificar uma referência pragmática. Nesse sentido, tais espaços foram definidos por ele como heterótipos, pois representam ao mesmo tempo os espaços reais dentro da cultura, que são habitados e utilizados, e pelo fato de o teatro conter toda a volatilidade em seu próprio acontecimento.

Para ele, dever-se-ia observar que a impressão da espacialidade no teatro é composta de formas específicas de ordenação dos espectadores, da cena e dos atores, assim como da concepção do jogo da cena, ligado à sua expressão cambiante, que promove um exercício de síntese. As atuais teorias do teatro se pautam nesta conceituação. O conceito de atmosfera desenvolvido pelo filósofo contemporâneo Gernot Boehme, por volta de 1995, considera uma qualidade fenomenológica, sinestésica e objetiva da espacialidade.

Espaço, assim, adquiriria uma perspectiva específica que promove tanto o encontro quanto a confrontação, numa ordem dinâmica, que se deixa constituir a partir de uma recepção livre.

A tendência no século XX era proceder a uma negação da ordem hierárquica do espaço do espectador, considerando-se a separação do palco. Para promover a atividade do espectador, encorajou-se a utilização variada dos espaços e dos acontecimentos, até que ele, o espectador, agisse. Novos espaços de representação sem diferenciação entre palco e sala promoveram a integração do espectador no mesmo nível topográfico do espaço de representação. Com isso, a forma do palco asiático influenciou algumas tentativas no início do século XX. O teatro de origem oriental inspirava históricas montagens, como a de *Sumurun*, em Munique, dirigida por Max Reinhardt (1873-1943).

As novas orientações exploradas pelos futuristas e dadaístas, estabelecidas não apenas nos edifícios teatrais, mas também em cafés e cabarés, mostravam uma cenografia futurista e polidinâmica, baseada no conceito de obra de arte composta da Bauhaus, assim como na

concepção de teatro de artistas como Erwin Piscator (1893-1966) e Walter Gropius (1883-1969).

A modelização de um novo, de um teatro avançado, desencadeou casos que incorporam desafios arquitetônicos e a arte do teatro adquiriu uma equivalência com as sofisticadas estruturas da construção civil. Apesar disso, a exploração do palco vazio, numa tentativa de restaurar as formas de representação como da *commedia dell'arte*, por exemplo, pode ser identificada em iniciativas muito sofisticadas como no teatro feito por Peter Brook (1925-) e Dario Fo.

Na arte da performance, que incorpora o princípio teatral, a ação sempre optou por espaços urbanos para sua representação. Assim, o espaço teatral se tornou não apenas uma determinada sala em um teatro e sim qualquer espaço. Contemporaneamente, as formas de projeção de imagens, proporcionadas por sofisticados recursos tecnológicos, permitem falar de sociedades virtuais, de intermedialidade, de mediatização. Concepções que vêm apimentar a discussão sobre teatro, espaço e cenografia.



Ilustração: Flickr - Diego Avila fotos por @muniqueee

Unidade Temática 3 - Construção do Espaço

3.1 Preparando o local do Evento Cênico

Nesta unidade, tentaremos pensar em como desenvolver um projeto cenográfico a partir da base histórica x teórica apresentada nas unidades anteriores, utilizando os pressupostos de Pamela Howard, noções básicas de desenhos técnico, um breve passeio por projetos cenográficos executados por cenógrafos e evidentemente um projeto meu, para realização de uma última e importante atividade.

3.2 Os sete aspectos da visão cenográfica de Pamela Howard

Como dito anteriormente em nossa introdução, os sete aspectos propostos por Pamela Howard seriam retomados para se iniciar a discussão sobre a concepção do cenário, nosso objeto de estudo. O primeiro deles, **potencialidade do espaço**, não é necessariamente o primeiro na ordem hierárquica, a ser considerado, pois, como já assinalado, em uma produção integrada, não existe um aspecto que se sobrepõe ao outro. A pauta do teatro, as condições técnicas dos espaços, questões de ordem financeira, entre vários outros aspectos, são determinantes no processo e podem influenciar a escolha do espaço. Muitas vezes caberá ao cenógrafo ir ao encontro do espaço que se apresente mais propício a esta ou aquela encenação.

Não se pode esquecer que os espaços destinados à representação teatral, hoje em dia, são cada vez mais diversos, o que pode tornar o trabalho do cenógrafo ainda mais desafiador.

Hoje, quando se fala em teatro, é muito comum que a primeira imagem que nos venha à cabeça seja de um palco posicionado frontalmente em relação ao público, de acordo com os padrões à italiana. A utilização deste espaço sempre proporcionou vantagens, já



tratadas na unidade 2. Ao descrever estes princípios em uma oficina, realizada no Brasil, Howard observou que o espaço espera do cenógrafo duas coisas: força e simplicidade. Ela escreveu as duas palavras com letras grandes e em destaque no quadro e isso surtiu efeito, pois me ficou ecoando.

Mas o que ela queria dizer com isso? Apesar da tradução consecutiva ter esclarecido (ela falava em sua língua: inglês), posteriormente, a tradução a partir do idioma de origem e chegamos aos seguintes significados, inclusive para outras palavras utilizadas por ela: ⁵Força – capacidade específica, faculdade, ou aptidão. Capacidade, potência de trabalho ou atividade vigorosa. Capacidade de exercer uma influência; Simplicidade – Clareza expressiva. Austeridade. Precisão estética.



Figura 55: Pamela Howard na Oficina de Cenografia ministrada em junho de 2008 no Centro Técnico do Teatro Castro Alves.

Fonte: Foto Eduardo Tudella

5 Embellishment - adornment, decoration, garnishment, garniture, ornament, ornamentation, trim, trimming. Nesse caso, é no sentido de adornar, enfeitar, referente a estética cenográfica.

A Palavra *power*, ou força, ou vigor, está relacionada à capacidade específica que o espaço tem para a encenação. O cenógrafo deve trabalhar com o vigor que o espaço pode oferecer à montagem e explorar a capacidade de comunicação que ele possui. Já *simplicity*, a simplicidade, corresponde a um projeto que não aponta muitas vertentes estéticas, muitos princípios. Para ela, optar pela simplicidade seria contribuir para alcançar com mais precisão a unidade. Para isso, é necessário ter clareza do que se quer e se deseja. Uma ideia precisa se comunicar.

A partir do segundo aspecto, **a palavra a ser falada ou texto**, se pode indagar: como tornar existente o espaço dramático do texto? Para tanto, é necessário que se faça uma análise cuidadosa da peça ou roteiro dramático, através de uma pesquisa criativa, criteriosa, considerando todos os questionamentos que ele abriga. Cabe ao cenógrafo contribuir para a maneira como os atores se apresentarão.

O cenógrafo e professor Dr. Ewald Hackler, em entrevista, ponderou que um bom texto não movimenta um só ponto de vista, ele “é um organismo muito complexo que se pode ler de muitas maneiras”.

Geralmente, um autor tem uma ideia muito clara do ambiente da peça que ele escreve, de sua atmosfera, mesmo nos casos onde o texto não apresenta nas didascálias uma descrição da cenografia. Por outro lado, existem autores que a descrevem de uma maneira tão detalhada, que não deixa margem para que a imaginação do cenógrafo atue.

As informações contidas no texto dramático e como elas podem ser expostas a um olhar mais criterioso devem sempre ser consideradas, muitas vezes como o ponto de partida, e se não forem de como elas constituem um ponto importante nesse processo.

O terceiro aspecto, do **contexto da produção**, pode se constituir em uma limitação no processo criativo, com o qual o cenógrafo deve aprender a lidar. Ele tem que respeitar a margem financeira destinada à montagem. Gianni Ratto, ao proferir uma palestra no Teatro Vila Velha (1998), lembrou que numa produção teatral o cenário geralmente é apontado, injustamente, como o grande vilão do orçamento, o que não é verdade.

Na experiência pessoal das montagens da Escola de Teatro da UFBA, a produção cenográfica sempre buscou uma minimização dos gastos. Na verdade, era uma necessidade de otimização dos recursos, na tentativa de aproveitar o máximo possível os materiais disponíveis na Escola, transformando-os, reaproveitando partes de outros cenários ou mesmo solicitando empréstimos a terceiros.

O conhecimento que um cenógrafo deve ter acerca dos materiais que podem ser utilizados nos cenários também determinam a produção, porque na maioria das produções, isso é recorrente, os cenógrafos sempre se deparam com “limites financeiros”.

No que se refere ao quarto aspecto, a **escolha dos objetos**, o trabalho consiste em preparar uma lista de possibilidades, elegendo aqueles que podem integrar o ambiente e conferir sentido para o espectador. Os objetos, suas cores e formas, assim como os adereços e as roupas podem provocar uma identificação com o espectador, ativando sua memória provocando o reconhecimento. Howard dá um bom exemplo dessa realização:

O espectador estará conectado com a questão quando um(a) *scenographer* for capaz de escolher um objeto que expressa mais do que sua realidade material. Um clássico é o chapéu usado por Winnie em *Dias Felizes*, de Samuel Beckett, onde apenas sua cabeça é vista. Através desse chapéu a plateia pode recriar a vida da personagem, quando ela diz “no velho estilo” (HOWARD, 2002, p.33).

Um objeto pode desencadear diferentes significados e a maneira como se apresenta em cena é determinante. Ele não deve ser escolhido aleatoriamente para não distorcer o sentido pretendido.

Como é discutido através da semiologia do teatro, um mesmo objeto pode desempenhar diferentes funções em cena e isso tem sido bastante explorado pelo teatro em diferentes concepções.

O quinto aspecto está relacionado aos **atores**. Segundo Howard os “atos movimentam a personagem ao seu destino”, portanto o cenário deve possibilitar o pleno desenvolvimento da ação dos atores. Além disso, o ator também deve ser considerado pelo cenógrafo como um elemento visual, pois é ele que vai viver no espaço, com suas necessidades, desejos e respostas, dando vida e credibilidade ao evento.

O cenógrafo deve levar em conta as possibilidades de composição visual que serão feitas pelos atores a partir da direção. Consequentemente, deve simular graficamente o espaço da representação e suas possibilidades através de maquetes e plantas-baixa, fazer visitas ao local da encenação, marcar no chão a área do cenário e observando os ensaios, para favorecer a comunhão e a integração.

O sexto aspecto, **visão do diretor**, é determinante no contexto. A cenografia é a união das intenções do encenador com o artista responsável pelos aspectos visuais da peça. Como já foi assinalado, cada vez mais os espetáculos de teatro revelam a união de visões e desejos de vários artistas, unidos em prol de uma experiência estética bem sucedida. Sobre este assunto, José Dias, em seu artigo *A Importância da Cenografia* (1999), nos traz:

Percebe-se, então, que há sempre uma contrapartida neste trabalho entre o diretor e o cenógrafo, para que tudo caminhe em harmonia e se crie uma certa interdependência: se a cenografia funciona basicamente como material de apoio para a direção, por outro lado cabe ao diretor dar função às formas criadas pelo cenógrafo (p. 28).

Trata-se, assim, de um trabalho interdependente onde ideias, desejos e contradições são colocados, onde discussões, acordos e entendimentos são gerados.

Os aspectos de uma produção integrada, como base num conjunto de ações que compõem a concepção e construção de um espaço cenográfico, defendidos por Howard, se constituem em uma importante linha de ação que estrutura uma forma muito propícia a se pensar o espaço da cena.

Sobre o último aspecto, o **espectador**, Howard esclarece: “a cenografia estará sempre incompleta até que o artista pise no espaço do espetáculo e se conecte com o público”. Apesar da obviedade dessa asserção, há sempre que se repetir. Para que o teatro aconteça se faz necessária a presença do espectador. É com ele que o ator vai se relacionar e é ele que vai conduzir a encenação.

Segundo Dias (1999), “se num espetáculo é o cenário que fala primeiro, se ele não transmitir pela linguagem plástica, imediatamente, o clima certo, o público poderá ser conduzido por caminhos errados, distanciando-se do que se poderia chamar de ideia correta da peça” (p. 24).

Segundo Hackler, a ação do teatro sobre o espectador, e conseqüentemente da cenografia, recria o mundo de forma simplificada. E acrescenta:

... reduz o mundo que conhecemos e o coloca em imagens estáticas. O mundo é extremamente incompreensível e o teatro o faz compreensível, mostra como as coisas boas e ruins interagem. Esta é a grande função, porque isso torna o mundo julgável. O teatro deve mostrar o mundo como ele é, mas não como instrumento para mudar o mundo. Compreender o mundo como ele é, é um ato político (2006).

3.3 Como se inicia o pensamento cenográfico?

Não existe uma norma criativa para desenvolvimento de uma cenografia, existem caminhos e possibilidades; porém, tecnicamente, alguns procedimentos são repetidos e

ou replicados. Iremos passear por alguns projetos de cenógrafos para abrir um leque de possibilidades. O próprio entendimento dos aspectos ditados por Howard está repleto de possibilidades criativas. Um projeto de cenografia se inicia por estudo detalhado da montagem em questão: Do texto, do autor, da estética, da concepção da direção, da proposta de movimentação dos atores (ou da impossibilidade de movimentação), das personagens, do posicionamento do público, do espaço eleito para a encenação, dos objetos, suas texturas, cores e formas e também dos recursos financeiros disponíveis para nossa empreitada.

Para que todos da equipe de montagem tenham um entendimento da proposta de cenografia ou que possam interferir nela o cenógrafo busca coletar imagens e ou referências iconográficas que possam representar o que habita em seus pensamentos e se utilizar, para ser melhor entendido, de desenhos, esboços, plantas baixas, cortes ou mesmo desenhos técnicos, o que faz necessário que sejam elaborados em escala.

O que seria uma planta baixa, corte e ou mesmo escala? Geralmente, quando alguém vai comprar um terreno ou uma casa o corretor ou quem se propõe a vender lhe mostra uma planta baixa (em escala) do bem a ser adquirido. Um desenho que mostra, sem que você precise ir no local, como o imóvel é dividido ou como o terreno está posicionado em relação aos outros. Esses desenhos são elaborados em escala.

3.4 Escala

Medida ou percentual de referência proporcional à real.

É uma razão entre o que está representado e a realidade.

Representação 1 : n (E ou Q)

Formula básica:

$$\frac{d}{D} = \frac{1}{E}$$

D = Medida real

d = Medida gráfica

E = Escala (pode ser representada por “n” ou “Q”)

$$d = \frac{D}{E} \quad E = \frac{D}{d} \quad D = d \cdot E$$

Exemplo: Temos em um cenário uma parede de 5 m de extensão.
Para representar essa parede com uma escala de 1:20

$$d = \frac{D}{E} \quad d = \frac{500}{20} \quad d = 25 \text{ cm}$$



Atividade

1- Temos um trem de 15 metros de extensão representados com uma escala de 1:30

Calcule a medida gráfica.

2- Temos em um cenário uma parede de 3 m de altura. Para representar essa parede com uma escala de 1:20

Calcule a medida gráfica.

3.5 Planta Baixa

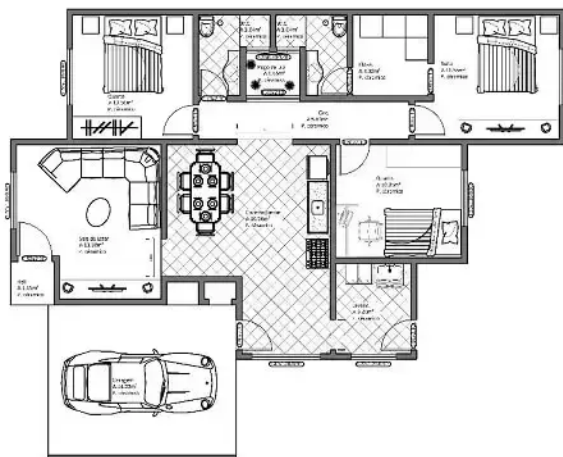


Figura 56: Planta Baixa

Fonte: VIVADECOR (Disponível em: <https://www.vivadecora.com.br/pro/planta-baixa/>)

3.6 Corte Lateral



Figura 57: Corte longitudinal

Fonte: DESIGNSEMNEURA (Disponível em: <https://designsemneura.wordpress.com/2018/04/23/191/>)

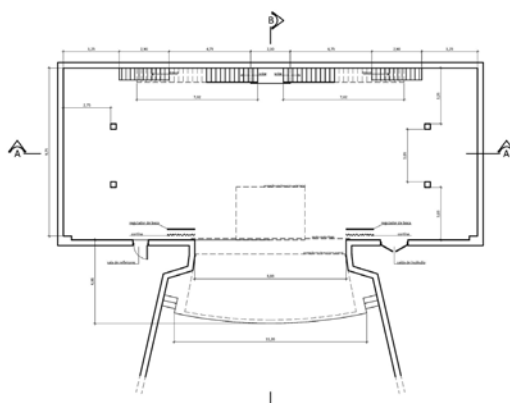


Figura 58: Planta Baixa Teatro João Caetano

Fonte: (Disponível em: https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/dec/teatros/joao_caetano/index.php?p=8870)

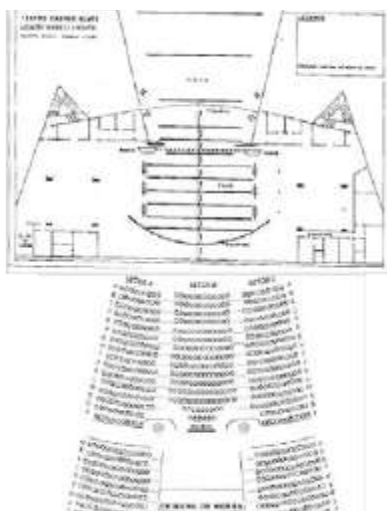


Figura 59: Planta Baixa Teatro Castro Alves

Fonte: TCA BA (Disponível em : <http://www.tca.ba.gov.br/>)

3.7 Desenho técnico

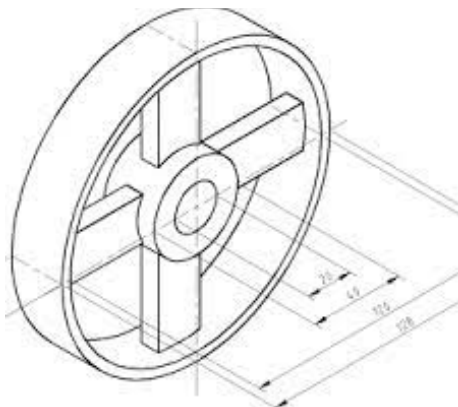


Figura 60: Desenho Técnico

Fonte: (Disponível em: <https://conceito.de/desenho-tecnico>)

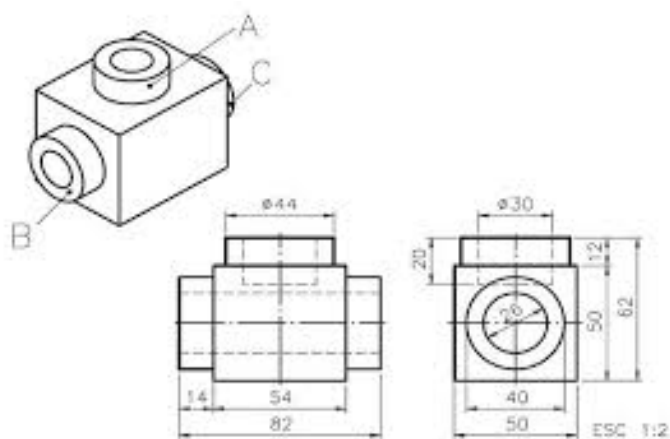


Figura 61: Desenho técnico mecânico

Fonte: GRADUENGENARIA (Disponível em: <http://www.graduengenharia.com.br/empresa-desenhos-tecnicos>)

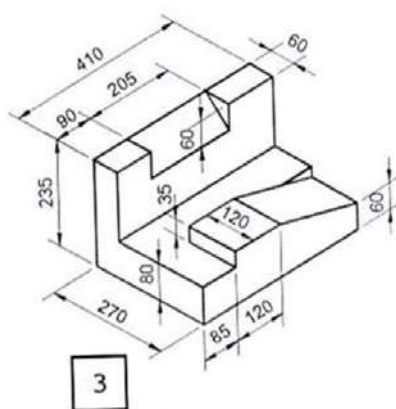


Figura 62: Desenho técnico

Fonte: WORDPRESS (Disponível em: <https://ifbailheus.wordpress.com/2017/12/18/desenho-tecnico-em-seguranca-do-trabalho/>)

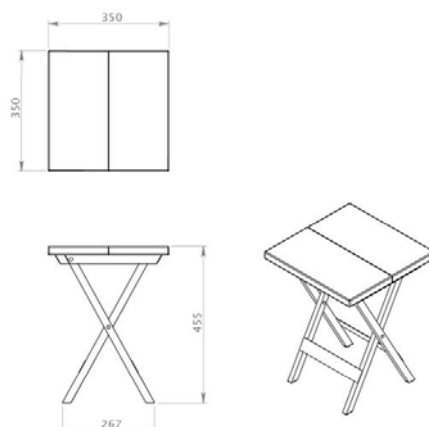


Figura 63: Desenho técnico

Fonte: PINTEREST (Disponível em: <https://br.pinterest.com/lnunesinteriores/desenho-t%C3%A9cnico-de-m%C3%B3veis/>)

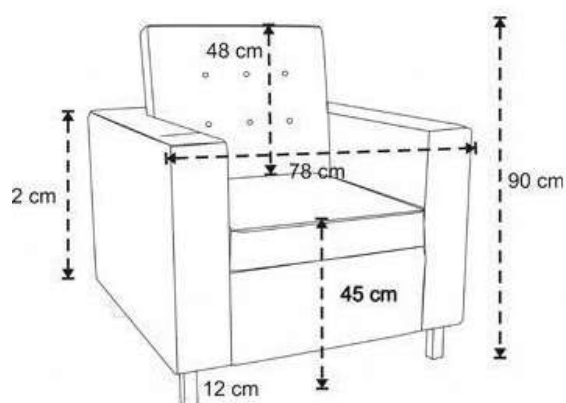


Figura 64: Desenho técnico

Fonte: PINTEREST (Disponível em: <https://br.pinterest.com/lnunesinteriores/desenho-t%C3%A9cnico-de-m%C3%B3veis/>)

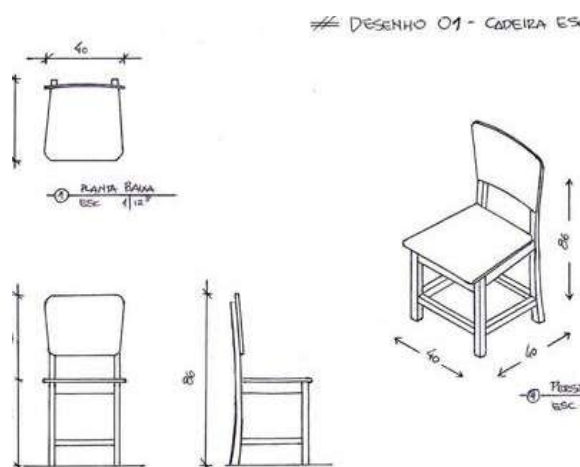


Figura 65: Desenho técnico

Fonte: UNIASSELVI (Disponível em: <https://www.uniassevi.com.br/extranet/layout/request/trilha/materiais/livro/livro.php?codigo=23184>)



Atividade

Escolha dois móveis de sua residência e faça um desenho técnico dos mesmos, utilizando a escala 1:20.



Atividade

Escolha um teatro que tenha um palco a italiana e pegue suas medidas e faça uma maquete utilizando a escala 1:20.

3.8 Cenógrafos no Brasil - projetos e estudos

Passaremos agora a observar alguns trabalhos desenvolvidos por cenógrafos no Brasil, suas decisões estéticas e criativas. Quando possível, apresentarei seus esboços, plantas baixas, maquetes e imagens de algumas das apresentações.

3.8.1 Flávio Império - Depois da Queda

Arquiteto, professor, artista plástico, produtor, cenógrafo e figurinista. Antes de tudo um homem da Arte. Amado e aclamado por seus colegas e por aqueles com quem trabalhou, Flávio Império participou de experiências que inovaram o teatro brasileiro (Teatro Arena e Teatro Oficina) e a cenografia no Brasil. Era um artesão cênico incansável e trabalhava com qualquer tipo de material que estivesse em sua volta.

Realizou um vasto número de espetáculos de teatro, dança, música e eventos. *Depois da Queda*, de Artur Miller, dirigido por Flávio Rangel em 1964 no teatro Maria della Costa e que, segundo Gianni Ratto (1916 – 2005), cenograficamente, foi um dos espetáculos mais belos que ele assistiu.

Décio de Almeida Prado em sua crítica (O Estado de São Paulo -09/08/64) diz: o “cenário de Flávio Império, um homem de teatro que, sendo arquiteto, pensa sempre espacialmente, preocupando-se não em compor um quadro mas em fornecer um suporte para a ação; e, sendo artista, nunca se contenta com este estágio meramente artesanal, isto é, com a solução dos problemas de ordem prática. É um cenário simples e variado, funcional e abundante de plasticidade, oferecendo aos atores diversas áreas de representação à medida em que se vai desdobrando em novas surpresas para os olhos”.



Figura 66: Paulo Autran (Fotografia de autor não identificado)

Fonte: Acervo pessoal de Paulo Autran

Nesse trabalho, Império apresenta um cenário com planos (níveis) distintos, e contendo uma pequena inclinação e por vezes degraus entre os níveis. Remete às proposições realizadas de Appia e Graig, já citados na unidade 2, denominados como cenários construtivistas. Usado pela primeira vez no Brasil na década de 1940 com os cenários de Tomaz Santa Rosa.



Atividade

Pesquisar sobre Santa Rosa e no que o seu trabalho foi renovador para a cenografia brasileira.

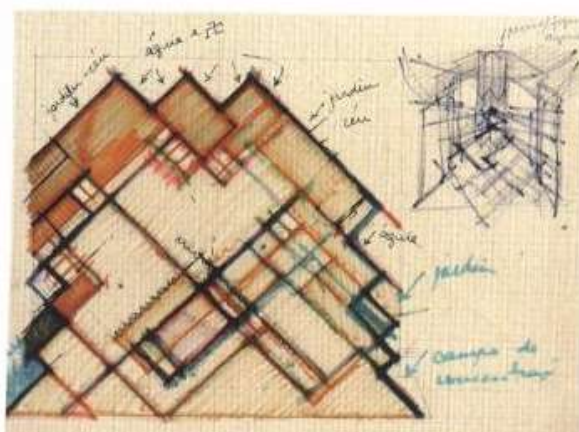


Figura 67: Esboço Inicial

Fonte: Col. Sociedade Cultural Flávio Império. (IMS)

Desde o seu esboço inicial, podemos notar um ponto de fuga central de perspectiva bem marcado que nos remete ao teatro renascentista, o que foi confirmado por ele em uma

palestra. Aqui se destaca a atenção dada à **potencialidade do espaço**, múltiplo, que abriga várias cenas para sugestões de espaços diferentes. E, por vezes, simultâneos, com uma dinâmica que permite uma movimentação cênica fluida dos **atores** e oferece ao **diretor** possibilidades de uso muito propositivas.

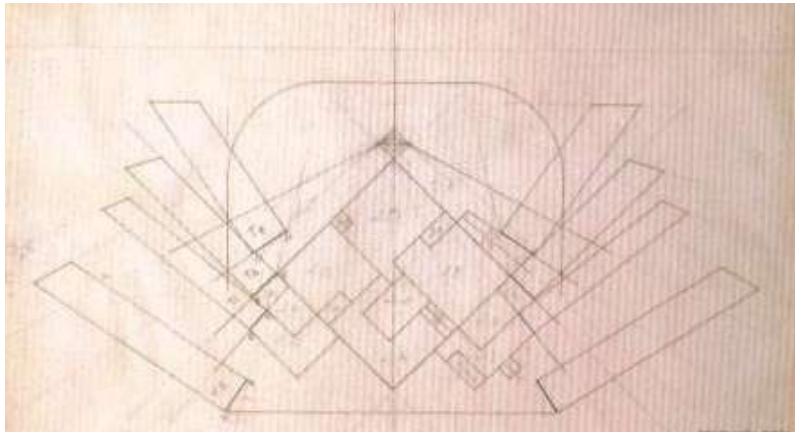


Figura 68: Desenho técnico

Fonte: DEART / UFRN, José Sávio Araújo, p. 11 (Mestres da Cenografia no Brasil)

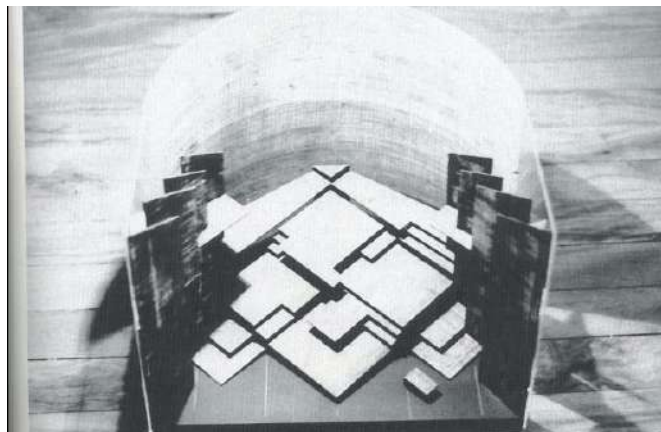


Figura 69: Desenho técnico

Fonte: LABCENA / DEART / UFRN, José Sávio Araújo p. 12 (Mestres da Cenografia no Brasil)

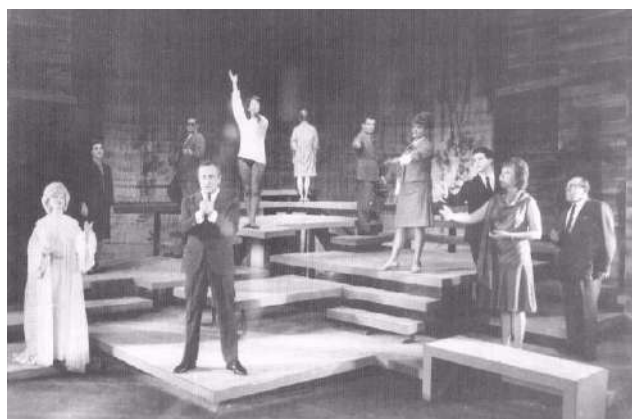


Figura 70: Desenho técnico

Fonte: LABCENA / DEART / UFRN José Sávio Araújo (p.13 - Mestres da Cenografia no Brasil)



Sabendo um pouco mais

Um pouco mais sobre Flávio Império:

- <https://www.youtube.com/watch?v=1X0bfFvA61o>
- <https://www.youtube.com/watch?v=vYHsjx1-7WM>
- <https://www.youtube.com/watch?v=NleEDuVfy4g>

3.8.2 José Dias - O carteiro e o poeta, Lima Barreto ao terceiro dia e Coração na boca

Mestre e doutor em Artes pela ECA-USP, desenvolveu pesquisas sobre a arquitetura cênica no Brasil. O carioca José Dias começou sua carreira de cenógrafo como assistente de Pernambuco de Oliveira, em 1969. Ao teatro dedica maior parte do seu tempo, não só através de trabalhos profissionais, mas também pelo desempenho de funções acadêmicas. É professor na Escola de Belas Artes da UFRJ e Professor Titular da UNI-RIO, onde ministra cursos no Programa de Pós-Graduação em Teatro. Como cenógrafo e figurinista já participou de mais de 450 espetáculos, a maioria deles no Rio de Janeiro e em São Paulo, tendo alguns deles excursionados pelo Brasil e pelo exterior. Tem trabalhos também no cinema, televisão, na área de publicidade e eventos e projetos de reformas (arquitetônica) de teatros e salas de apresentações.

Em Salvador, já participou como cenógrafo de um espetáculo dirigidos pelo professor da UFBA Djalma Thürler.

Mencionei Dias no início dessa unidade. Agora refiro-me aos seus trabalhos práticos, para auxiliar no entendimento, aplicando o que foi estudado.

Entre seus diversificados cenários, selecionei dois espetáculos que tiveram cenografia de sua autoria. Ambos foram realizados no mesmo local: TEATRO 1 do Centro Cultural Banco do Brasil, localizado no centro da cidade do Rio de Janeiro e dirigidos pelo mesmo encenador, Aderbal Freire Filho. “Lima Barreto ao terceiro dia”, de Luis Alberto de Abreu em 1995 e “O Carteiro e o Poeta”, de Antonio Skarmeta, em 1997

Pode-se verificar, nas ilustrações a seguir, o quanto a organização espacial tem o “poder” de transformar o palco. Mesmo sendo o mesmo edifício teatral, mesmo palco, a cenografia sugere uma atmosfera, uma relação interdependente de ideias, desejos e contradições entre o diretor e o cenógrafo e é ali materializada transformando o palco em algo novo. Um mundo propício àquela montagem específica.



Figura 71: LIMA BARRETO AO TERCEIRO DIA de Luis Alberto de Abreu. Direção Aderbal Freire Filho. 1995

Fonte: Arquivo de José da Silva Dias



Figura 72: O CARTEIRO E O POETA de Antonio Skarmeta. Direção de Aderbal Freire Filho, 1997

Fonte: Arquivo de José da Silva Dias

Podemos verificar a mesma capacidade, também no próximo cenário reproduzido, da montagem “Coração na Boca”, de Chico Azevedo, com direção de Ticiane Studart, apresentada no Teatro Nelson Rodrigues, em 1997.

Selecionamos três momentos da apresentação onde acontecem mudanças nos elementos que compõem a cenografia, juntamente com a mudança da iluminação cênica, que também opera na transformação da atmosfera, das sensações do local da ação das personagens.



Figura 73: fotos de cenografia de José Carlos Serroni

Fonte: Arquivo de José Carlos Serroni



Figura 74: fotos de cenografia de José Carlos Serroni

Fonte: Arquivo de José Carlos Serroni



Figura 75: fotos de cenografia de José Carlos Serroni

Fonte: Arquivo de José Carlos Serroni

3.8.3 José Carlos Serroni – Paraíso zona norte e A nova velha estória

Arquiteto, artista plástico, cenógrafo e figurinista de teatro, televisão e shows. É também artista plástico.

Realizou entre os anos de 1985 e 1990 inúmeras consultorias para diversos espaços teatrais por todo o Brasil e desde 1989 realiza projetos de arquitetura e consultorias para elaboração de edifícios teatrais.

Participou das Quadrienais de Praga, onde foi premiado algumas vezes. Participou da XX e XXI Bienal Internacional de São Paulo e de diversos festivais.

Coordenou, por dez anos, de 1987 a 1997, o núcleo de cenografia e figurinos do CPT – Centro de Pesquisas Teatrais, dirigido por Antunes Filho no SESC São Paulo.

Em maio de 1998, inaugurou o Espaço Cenográfico que reúne seu atelier e diversas atividades relacionadas à cenografia e arquitetura cênica.

Site: www.espacocenografico.com.br

Atualmente é coordenador dos cursos *Cenografia & Figurinos* e *Técnicas de Palco*, da Instituição Educativa SP Escola de Teatro – Centro de Formação das Artes do Palco em São Paulo.

Selecionei dois trabalhos realizados no CPT – SESC – Centro de Pesquisa Teatral do SESC, com direção de Antunes Filho: “Paraíso Zona Norte” e “A Nova Velha Estória”.

“Paraíso Zona Norte” é uma montagem de 1989, que reuniu dois textos de Nelson Rodrigues em um só: “A Falecida” e “Os Sete Gatinhos”. Os atores passaram por um processo de laboratório onde Antunes Filho trabalhava o desequilíbrio corpóreo até a exaustão, na busca que provocar uma sensação de instabilidade em que viviam essas personagens.

Carmelinda Guimarães aponta que “Paraíso...” é um espetáculo para ser visto mais de uma vez, para que o público tenha oportunidade de mergulhar mais profundamente no universo proposto pelo espetáculo.

Utilizando materiais como acrílico e madeira, buscando o efeito do vidro e das estruturas metálicas, a cenografia traduz a alienação, o isolamento, o doloroso convívio com as próprias emoções: formas côncavas que lembram bolhas ou redomas; vidraças que sugerem a vida artificial e abafada das estufas e dos orquidários, onde a luz e o ar são interceptados, por mais que a transparência e a claridade se acentuem; formas e materiais que recuperam o desenho das antigas estações de trem desativadas, cujos trilhos não mais levam a algum lugar, em que, por isso, se impõe a marca do não-tempo, da imobilidade, da morte. (GUIMARÃES, 1998:92)

Para a pesquisadora Kátia Eliane Barbosa, o espetáculo representa a realidade brasileira e o “isolamento do indivíduo e seu convívio em sociedade”, uma metáfora da decadência, tão comum nas obras de Nelson Rodrigues, dos valores sociais e da família patriarcal.

Segundo Serroni, o objetivo era criar um universo onde essas personagens se movimentassem em um cenário transtemporal, como uma última estação. Que remetesse a uma “bolha”, e essa bolha teria várias conotações simultâneas: Útero, interior, aquário, recipiente e por assim adiante.

Precisava também que fosse possível armar e desarmar para as viagens previstas pela produção.

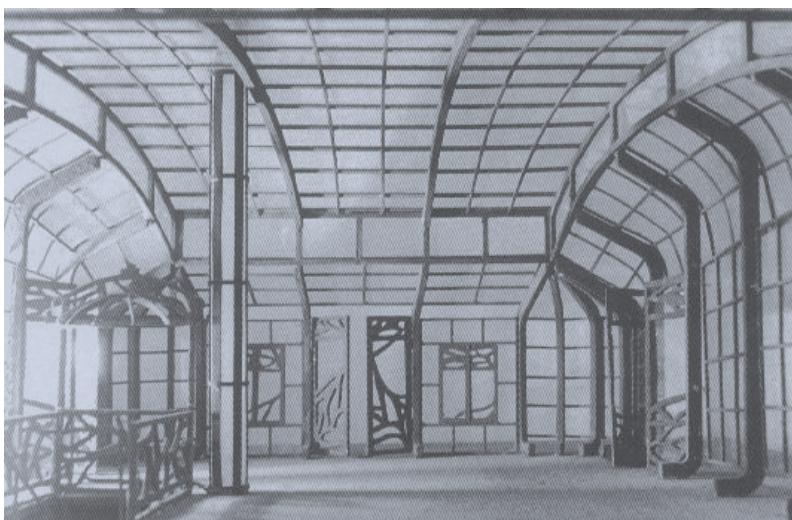


Figura 76: Foto da Maquete

Fonte: LABCENA / DEART / UFRN, José Sávio Araújo (p. 44 - Mestres da Cenografia no Brasil)



Figura 77: Montagem da cenografia

Fonte: LABCENA / DEART / UFRN, José Sávio Araújo (p. 45 - Mestres da Cenografia no Brasil)



Figura 78: Imagens do espetáculo

Fonte: LABCENA / DEART / UFRN, José Sávio Araújo (p. 46 - Mestres da Cenografia no Brasil)



Figura 79: Imagens do espetáculo

Fonte: LABCENA / DEART / UFRN, José Sávio Araújo (p. 47 - Mestres da Cenografia no Brasil)

“Nova Velha Estória” é uma montagem de 1991, feita a partir da fábula de Chapeuzinho Vermelho e o Lobo Mal. Nesse espetáculo, o laboratório proposto para os atores foi o nomeado “fonemol”, uma pesquisa de língua inventada. A partir da forma sonora da língua russa. Mas, sem utilizar nenhuma palavra em russo.

Serroni foi responsável pela cenografia e pelos figurinos. O ponto de partida para pensar o cenário continuava sendo a bolha, utilizada no trabalho anterior. Aliás, o próprio Antunes Filho, nunca desvinculou uma montagem da outra. Acreditava que

todas as suas montagens fazem parte de uma única obra. Uma sempre completava a anterior.

A cenografia é a união das intenções do encenador com o artista responsável pelos aspectos visuais da peça. Como já foi assinalado, cada vez mais os espetáculos de teatro revelam a união de visões e desejos de vários artistas, unidos em prol de uma experiência estética bem sucedida. Sobre este assunto, recorremos mais uma vez às palavras de Dias (1999):

Percebe-se, então, que há sempre uma contrapartida neste trabalho entre o diretor e o cenógrafo, para que tudo caminhe em harmonia e se crie uma certa interdependência: se a cenografia funciona basicamente como material de apoio para a direção, por outro lado cabe ao diretor dar função às formas criadas pelo cenógrafo (p. 28).

A referência foi uma bolha de sabão. O “espaço” foi a primeira imagem jogada. Algo lúdico e que fosse com material novo, não comum ao mundo teatral, que remetesse à fantasia e à infância.



Figura 80: Maquete de estudo

Fonte: Arquivo do cenógrafo

Serroni então pensou em criar esse firmamento de esferas transparentes como bolhas de sabão, que imprimissem uma sensação de espaço vazio, uma cenografia que liberasse o desempenho do ator.

O problema consistiu na execução do mesmo, pois não havia no mercado esse material disponível. Precisava descobrir um jeito novo de mexer com esse novo material.

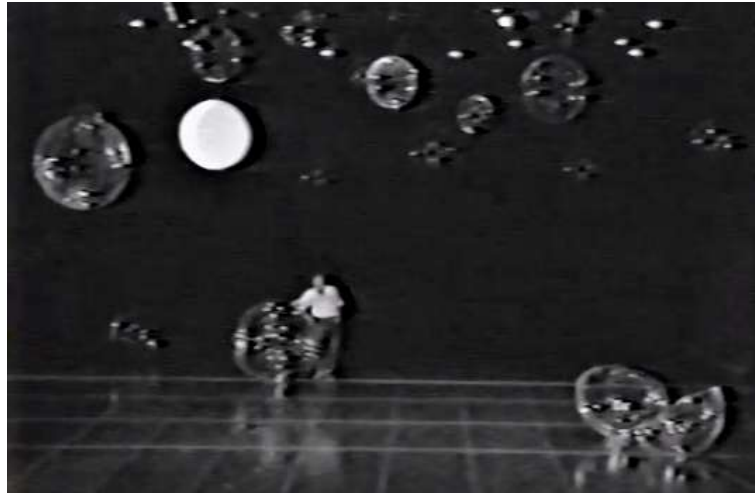


Figura 81: Serroni no cenário

Fonte: (Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=S7-M2I_4OrY)



Figura 82: Serroni no cenário

Fonte: (Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=S7-M2I_4OrY)

Nesse ponto é importante salientar o que aconteceu especificamente nesse trabalho. A criatividade não ficou atrelada ao conhecimento técnico em construir ou executar o cenário. O processo criativo deve ser livre, sem barreiras. Se o processo vem atrelado a entraves, ele não se desenvolve plenamente pelo cenógrafo e pode não corresponder ao desejo da direção, como deveria. Depois Serroni foi pesquisar materiais e buscar locais para desenvolver o cenário pensado. E assim o fez.



Figura 83: Antunes Filho - Documentário

Fonte: (Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=S7-M2I_4OrY)



Figura 84: Antunes Filho - Documentário

Fonte: (Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=S7-M2I_4OrY)



Figura 85: Antunes Filho - Documentário

Fonte: (Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=S7-M2I_4OrY)



Figura 86: Antunes Filho - Documentário

Fonte: (Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=S7-M2I_4OrY)

Várias esferas transparentes de acrílico suspensas no ar que criavam o espaço de ação cênica. Em uma delas o Lobo era aprisionado e suspenso, como mostra a última foto.

Vídeo (documentário) de onde retiramos as imagens, com entrevista de Antunes Filho e Serroni sobre os espetáculos citados:

https://www.youtube.com/watch?v=S7-M2I_4OrY

3.8.4 Ewald Hackler - Arte de Yasmina Reza

Alemão radicado no Brasil há mais de 40 anos, possui graduação em Letras Germânicas e Teoria do Teatro - Universität zu Köln (1961), mestrado e doutorado em Artes do Teatro - University of California, Berkeley (1983), orientado por Dunbar Ogden.

Recebeu o título de Cidadão Baiano em 05 de novembro de 1998, pela Assembleia Legislativa do Estado da Bahia.

É diretor de teatro e cinema, diretor de arte, cenógrafo, figurinista, iluminador e professor titular aposentado da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia, integrando o núcleo de pós-graduação em Artes Cênicas da mesma escola, onde continua orientando teses, dissertações e participando ativamente de bancas.

Em 2006, recebeu a "Medalha Reitor Edgard Santos" por sua contribuição para a valorização institucional, cultural, social e acadêmica da Universidade Federal da Bahia.

Dirigiu mais de 70 espetáculos e 30 leituras dramáticas. Recebeu vários prêmios, entre eles o *Prêmio Braskem* de Melhor Espetáculo e Melhor Direção (além de Melhor Ator para Gideon Rosa) para o espetáculo "Arte" (2004), que reproduzo a seguir.



Figura 87: Espetáculo “Arte”

Fonte: Arquivo pessoal do autor

Arte é um texto da dramaturga francesa Yasmina Reza, de 1985, montada pela Cia de teatro da UFBA em março de 2004, com direção e cenografia de Ewald Hackler.

É um embate entre três amigos, tendo como pano de fundo o valor da Arte no sentido amplo da palavra, quando um deles compra um quadro “branco” por um valor muito alto. Várias questões sócio econômicas são levantadas e as relações entre personagens, de poderes aquisitivos distintos, são questionadas. Um texto bastante ágil e com uma construção em forma dramática precisa. Tem, subliminarmente, um questionamento até mesmo ao teatro enquanto forma artística.

Ele apresenta um cenário fragmentado, onde revela a moradia de cada uma das personagens. São três ambientes que se mesclam, onde o **ator** transita de uma casa para a outra, literalmente, com dois passos, acompanhando a dinâmica do **texto** dramático, que é muito ágil e transita pelos ambientes muito rapidamente.



Figuras 88 e 89: Espetáculo “arte”

Fonte: Arquivo pessoal do autor

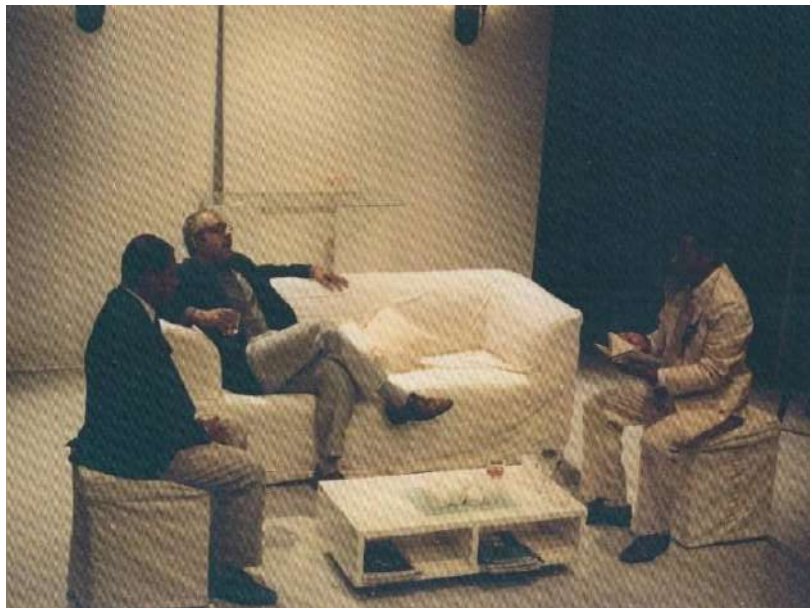


Figura 90: Espetáculo “arte”

Fonte: foto arquivo pessoal do autor

Aqui, volto aos aspectos de Howard, anteriormente mencionados: **A escolha dos objetos**, principalmente porque o assunto da peça é um objeto muito significativo, um quadro totalmente branco, pintado por um recém-renomado pintor chamado Antrios.

Hackler coloca no espaço três ambientes, construídos por objetos que se repetem em idêntica função e se apresentam simbolicamente diferentes entre si.

Todos os ambientes são compostos por tapadeiras forradas com um tecido, representando as paredes, mesa, cadeiras (ou local de sentar) e arandelas (luminárias). Cada cor de tecido, cada mesa e cadeiras em sua forma e material de confecção, cada quadro em si e seu suporte e cada arandela se apresenta de maneira a representar e simbolizar o dono daquele específico ambiente, seu modo de vida, sua condição financeira e sua relação com o suposto objeto principal da trama: o quadro de Antrios, colocado estrategicamente no centro da cena.

Infelizmente, não temos um desenho de esboço, planta ou nenhum desenho técnico feito pelo cenógrafo, somente fotos por mim tiradas durante a apresentação. Mas as fotos revelam a proximidade entre os ambientes de cada cena, demarcados pela iluminação cênica.

Nas imagens a seguir (Arquivo Pessoal), em cena Agnaldo Lopes, Tom Carneiro e Gideon Rosa.

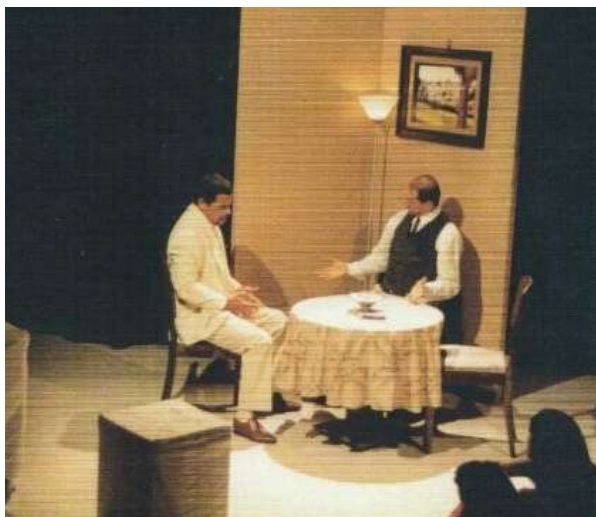


Figura 91 e 92: Espetáculo "Arte" - Agnaldo Lopes, Tom Carneiro e Gideon Rosa

Fonte: Arquivo pessoal do autor



Figura 93: Agnaldo Lopes, Tom Carneiro e Gideon Rosa

Fonte: Arquivo pessoal do autor



Atividade

Tomando como base as fotos apresentadas e as informações passadas sobre as personagens, analise os ambientes e determine quem é o proprietário de cada ambiente e justifique sua afirmação

3.8.5 Euro Pires - Na Selva das Cidades de Bertolt Brecht

Artista plástico, cenógrafo e figurinista. Com diversos trabalhos realizados na Bahia, em eventos diversos, decoração urbana e na área teatral e musical em Salvador.

A cenografia da peça “Na selva das cidades” surgiu a partir de um curso promovido pelo ICBA em parceria com o Teatro Castro Alves, para formação e aperfeiçoamento de cenógrafos, ministrado pelo cenógrafo alemão Alexander Mueller- Elmau.

Três textos foram lidos e debatidos durante o curso, num processo semelhante ao feito numa montagem teatral entre os profissionais responsáveis pela encenação: “Oteló” de Shakespeare, “Na Selva das Cidades” de Bertolt Brecht e “O Anjo Negro” de Nelson Rodrigues. Cada participante, individualmente ou em grupo, escolhia um dos textos para elaborar a cenografia com sua respectiva maquete.

Segundo Pires o objetivo do curso era incentivar a elaboração de um cenário conceitual que consistia numa base sólida para a montagem.

Duas premissas foram estabelecidas no curso. A primeira é que ao criar deveríamos elevar a cabeça para as nuvens e só depois colocarmos os pés no chão. E nunca o contrário, pois isso limitaria nossa criação.

A segunda premissa era que sempre fosse desprezada a primeira ideia, mesmo que depois voltássemos a considerá-la a mais acertada para a montagem. Isso possibilitaria a exploração de outros caminhos que não devem ser descartados no início.

Embora sua ideia inicial fosse trabalhar, individualmente, com “O Anjo Negro”, Pires sonhou com a ideia do cenário de “Na Selva das Cidades”. Elaborou um croquí, que foi apresentado no curso. Como a criação era a primeira e ele não conseguia vislumbrar outro modo de elaborar um novo cenário, quase descartou a ideia de continuar com o projeto e cogitou retornar ao projeto anterior.

Em conversa com o professor do curso ele compreendeu que o descarte da primeira ideia não é necessário desde que se esteja seguro quanto ao caminho escolhido para a montagem. Aliado a isso, contou para o entusiasmo de Deolindo Checcucci, um dos diretores teatrais convidados para acompanhar e opinar durante o curso, que já tinha intenção de montar o espetáculo e achou a ideia adequada a uma montagem.

Escolheu-se o Teatro do ICBA e foi feita uma planta baixa e uma maquete, que infelizmente não existe mais registro. Após a conclusão do curso, já na primeira reunião da montagem a maquete e a sugestão de encenação já foi apresentada ao elenco.

Em entrevista Checcucci descreve o cenário: “A cenografia de Selva das cidades era feita com palafitas numa referência aos Alagados⁶. No centro da arena tinha um ringue. Era

6 Localidade (bairro) da cidade de Salvador. Onde os moradores construíam suas casas suspensas sobre as águas da Baía de Todos os Santos.

uma forma de mostrar a luta dos personagens centrais. O público entrava através de uma grade simbolizando uma prisão onde ficavam os habitantes da cidade”.

A contramão do que geralmente acontece, o cenário, neste caso, foi o elemento inicial do processo de montagem. Ele foi o disparador da montagem.

O espetáculo foi encenado no Teatro do ICBA – Goethe-Institut Salvador-Bahia, ganhando o prêmio de melhor encenação do ano de 1996.

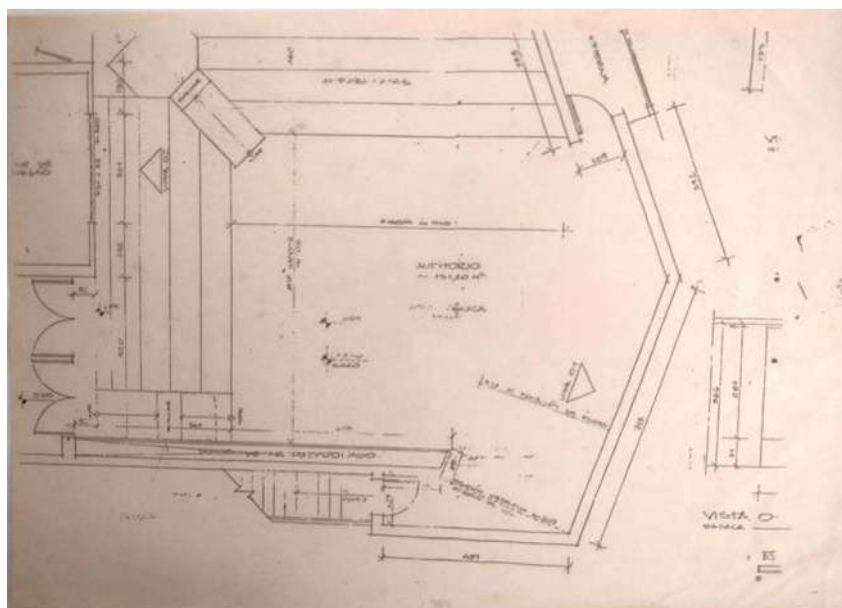


Figura 94: Planta baixa do Teatro do ICBA

Fonte: Arquivo pessoal de Euro Pires

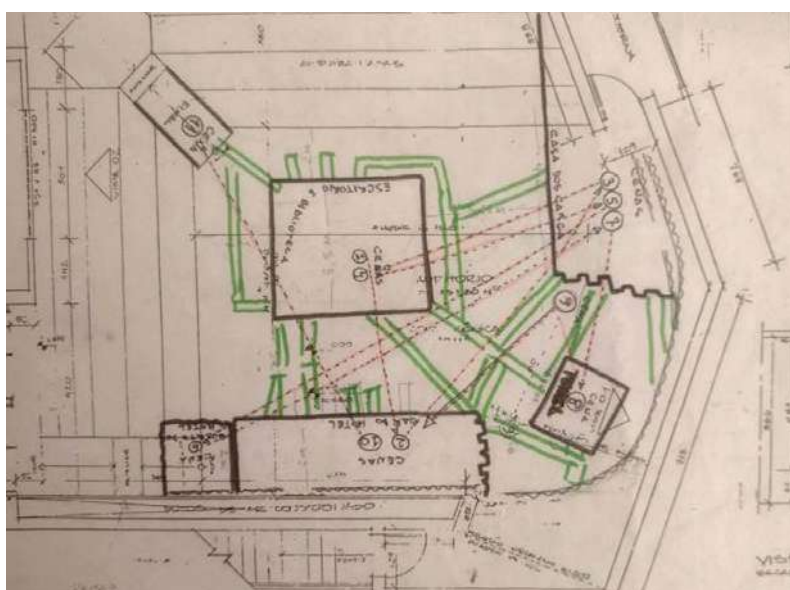


Figura 95: Estudo do espaço cênico – primeiro esboço

Fonte: Arquivo pessoal de Euro Pires

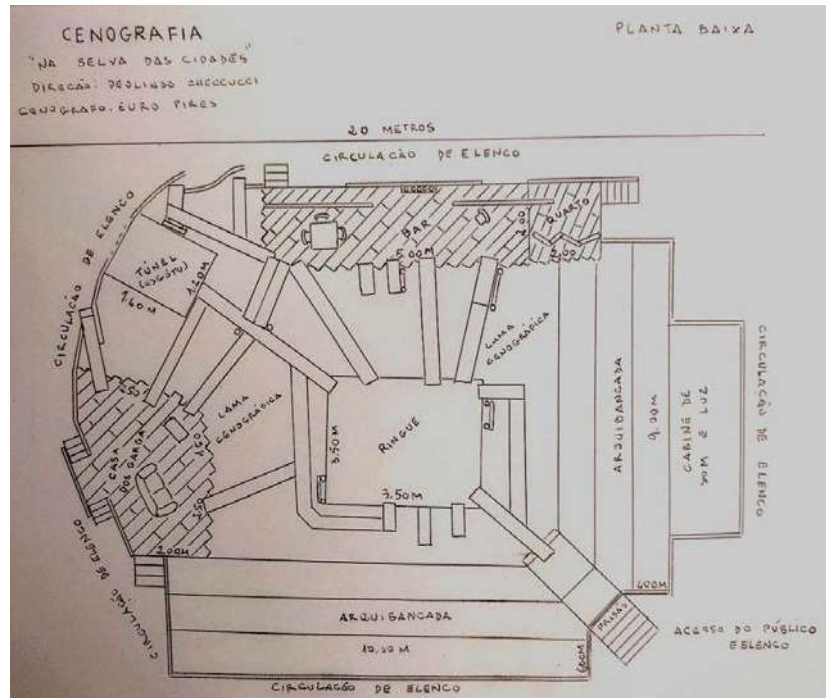


Figura 96: Planta Baixa do Cenário
Fonte: Arquivo pessoal de Euro Pires

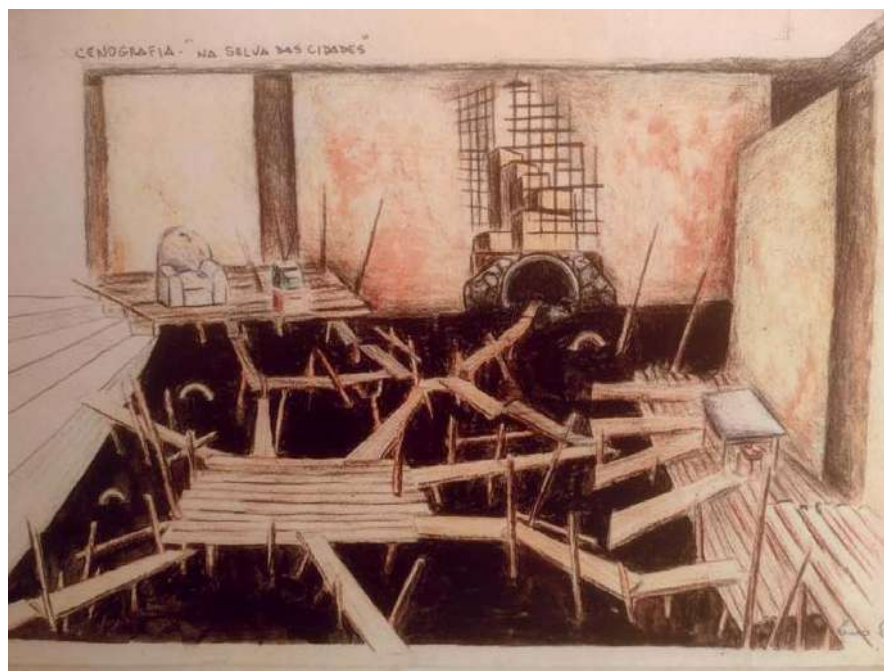


Figura 97: Desenho (perspectiva) do cenário
Fonte: Arquivo pessoal de Euro Pires



Figura 98: Espetáculo
Fonte: Arquivo pessoal de Euro Pires



Figura 99: Espetáculo
Fonte: Foto Deolindo Checcuci



Figura 100: Espetáculo
Fonte: Foto Deolindo Checcuci



Figura 101: Espetáculo
Fonte: Arquivo pessoal de Euro Pires



Figura 102: Espetáculo

Fonte: Arquivo pessoal de Euro Pires

3.8.6 Mauricio Pedrosa - A História do Zoológico (The Zoo Story) - de Edward Albee

A peça se desenrola no Central Park num domingo à tarde. Um verdadeiro duelo conceitual de vida e morte entre dois mundos distintos. De um lado, sentado num banco, “meio acordado, meio dormindo”, um homem médio em todas as suas atitudes. Do outro lado, outro homem, estranho e mal vestido, solitário numa busca desesperada por contato, que vive nos setores marginalizados da sociedade.

O que se desenrola entre as personagens é uma metáfora do grande zoológico em que vivemos, no qual impera a competição pela sobrevivência e o isolamento entre os homens nas relações superficiais de vidas áridas e sem poesia.

Em conversa com o **diretor**, Jorge Sá, ficou definido que a ação cênica seria uma praça ou parque qualquer, e que iria ser retirado todas as referências do texto sobre o Central Park. O **local** da apresentação seria a Sala 5 do Pavilhão de Aulas da Escola de Teatro da UFBA.

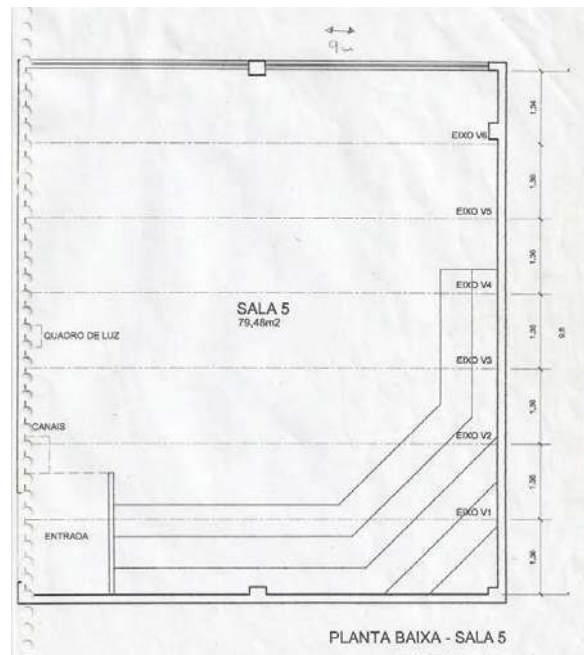


Figura 103: Planta de sala de apresentação

Fonte: Arquivo pessoal do autor

Uma sala de apresentação de 9,50 x 9,00m com uma arquibancada fixa em forma de “L” na parede lateral e frontal onde localiza-se a porta de entrada.

Fui acompanhar um ensaio, para entender a movimentação dos **atores**. O diretor utilizava-se de quatro cadeiras para fazer os dois bancos da praça onde a peça acontecia, cada banco era representado por duas cadeiras dispostas uma ao lado da outra. Os bancos estavam próximos, onde no primeiro momento cada personagem ficava no seu, e logo depois, os dois sentavam juntos no mesmo banco onde a maior parte da peça se desenvolvia. Na concepção da **direção**, não era uma peça com grande movimentação cênica, ênfase no texto (**palavra falada**).

A movimentação da montagem basicamente era:

- Personagem 1 (P1) no banco “principal”, público entra;
- Personagem 2 (P2) vem do Zoo, senta no banco “secundário”;
- P1 e P2 começam a conversar e P2 se desloca para o banco de P1;
- P1 e P2 interagem no banco (principal) e em alguns momentos P2 se levanta e movimenta-se próximo ao banco (A Personagens é agitada);
- Acontece uma briga entre P1 e P2. sempre no mesmo banco, P2 é esfaqueado (com a própria faca) por P1;
- P1 foge do parque.

Comecei a fazer um esboço da cenografia a partir da movimentação proposta no ensaio.

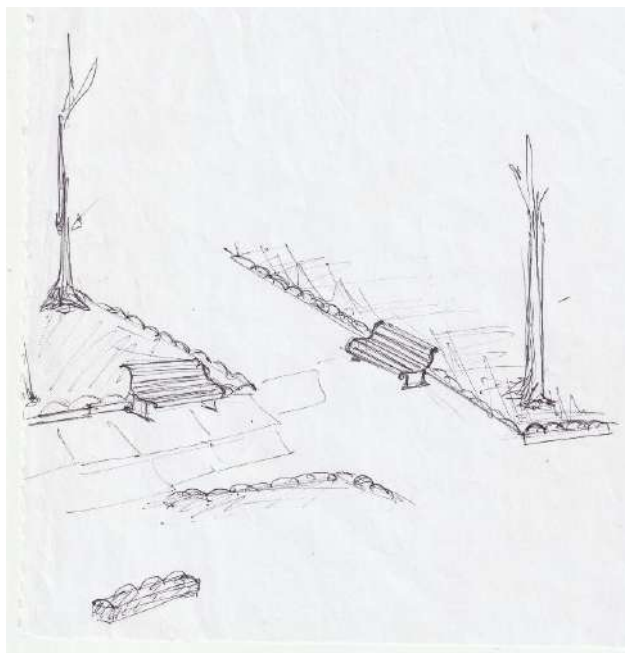


Figura 104: Esboço de cenografia

Fonte: arquivo pessoal do autor

Necessariamente, como o local escolhido tinha somente uma porta de acesso, essa condição me direcionou a pensar um cenário no qual a saída de P1, na cena final, pudesse acontecer de forma fluida. Então a saída seria na direção da porta da Sala 5.

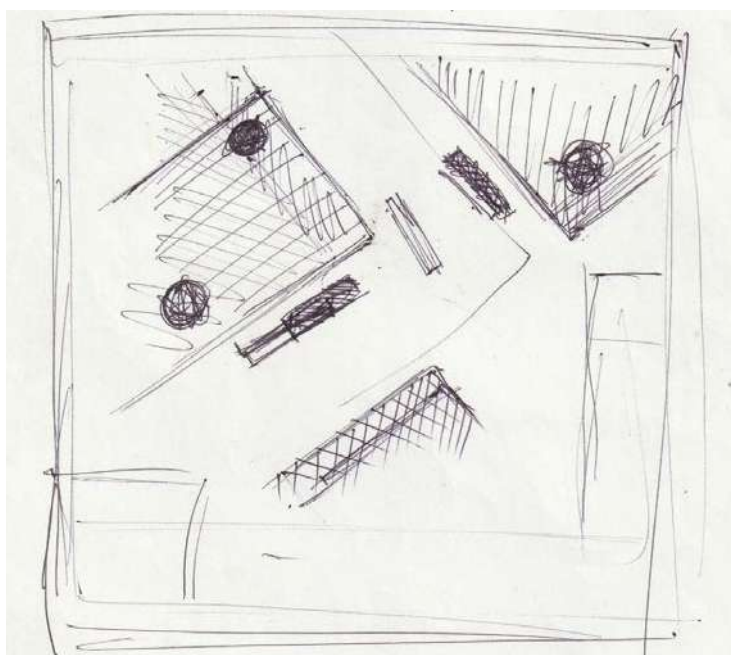


Figura 105: Porta da sala 05

Fonte: arquivo pessoal do autor

Porém, meu primeiro pensamento se voltou para onde seria o melhor local para posicionar o banco de P1 em relação ao público. Pois a maior parte da peça acontece nesse banco.

No esboço de planta baixa (sem escala) acima, percebe-se que procuro encontrar um vértice em relação à arquibancada, e posicionar o banco em uma diagonal, possibilitando uma rua em direção à saída da Sala 5 e a partir dessa rua, crio outra em direção ao fundo da sala, de onde P2 vem (do Zoológico), no ângulo de 90 graus onde vou posicionar o segundo banco.

Isso fica mais compreensivo na planta baixa que faço (próxima imagem) assim que chego em meu Ateliê. Destaquei os bancos, para melhor entendimento, sendo o banco principal o mais próximo à saída da sala 5.

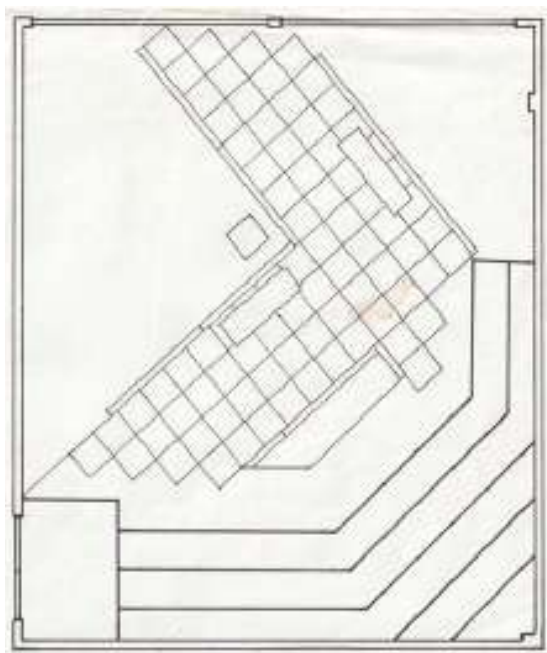
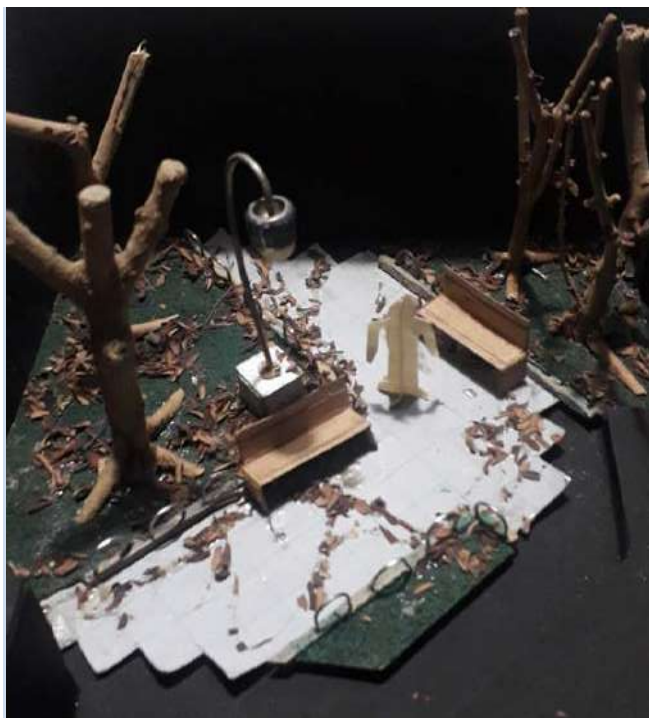


Figura 106: Planta baixa dos bancos da Sala 5

Fonte: arquivo pessoal do autor

Geralmente, em meus projetos eu busco em revistas, em meus arquivos, em referências reais e também na internet, imagens que vão servir de apoio para discussão sobre os aspectos visuais que vou utilizar na cenografia com o diretor e a equipe. Nesse caso específico, a ideia era apresentar um local que poderia ser crível, sem que se percebesse nele uma localidade específica. Resolvi colocar um chão de cimento, placas de 50 x 50 cm, limitado por um canteiro, também de cimento e uma ferragem muito comum

de parques em qualquer local do mundo, grama, árvores e bancos de praça, os mais tradicionais que fossem possíveis de comprar, visto que não tínhamos muitos recursos financeiros. E o restante construiríamos aproveitando o máximo de material disponível. Assim o cenário se apresenta como solicitado pela direção: “um parque qualquer, em um lugar qualquer”.



Figuras 107: Fotos da maquete

Fonte: Arquivo pessoal do autor



Figuras 108 e 109: Fotos da maquete

Fonte: Arquivo pessoal do autor



Figuras 110: Fotos do cenário montado

Fonte: Arquivo pessoal do autor



Figuras 111: Fotos do cenário montado

Fonte: Arquivo pessoal do autor

Uma mudança que foi feita durante o processo: Como o cenário tinha um apelo à estética realista, digamos um fragmento de realidade possível, buscamos uma lógica realista também para a cenografia. A pergunta que me martelava era por que o banco na frente do público era o banco de P1? Por que ele não trocava de banco, sentava-se sempre naquele banco? A resposta provocou uma mudança na ideia original, ou talvez não pensada na

ideia original. P1 senta na praça para ler um livro, no período entre o dia e o entardecer. Ao entardecer, automaticamente, as luzes da praça se acendem e a resposta à minha inquietação estava nessa ação. P1 sentava naquele banco específico porque havia um poste atrás dele. Aquele poste colocado depois, não é um objeto decorativo, ele tem uma função. O poste está ali por um motivo muito específico. Ele é a justificativa do porquê P1 sempre senta naquele local.



Figuras 112: Fotos da apresentação

Fonte: Arquivo pessoal do autor



Figuras 113: Fotos da apresentação

Fonte: Arquivo pessoal do autor

Até aqui foram expostos alguns princípios que contribuem para a reflexão sobre a cenografia teatral. Iremos propor um exercício criativo de pensar em uma cenografia para um texto específico tendo como base os sete aspectos propostos por Pamela Howard:

A potencialidade do espaço; A palavra a ser falada ou texto; O contexto da produção; A escolha dos objetos; Os atores; A visão do encenador ou do diretor e o espectador.



Ilustração: Flickr - Diego Avila fotos por @muniqueee

Exercício Final - Construindo uma cenografia

Vamos simplificar, nesse exercício, o **contexto da produção** onde, teoricamente, temos um patrocínio que não impõe limite de gastos, portanto temos uma dotação orçamentaria para fazer, e realizar qualquer coisa pensada, sem limites à nossa imaginação.

Escolha um **texto dramático**, de preferência de um autor conhecido e testado, que você nunca tenha visto encenado, pra não se contaminar pela proposta cenográfica vista. Pense como seria montada, ou solicite a um colega que leia o texto e te explique como ele, se fosse o **diretor**, montaria aquele texto. No estudo do texto, vale atentar à estética na qual o mesmo se apoia e compreender o que o autor pretendia dizer com seu texto. Mesmo que na encenação a direção opte por evidenciar um enfoque diferente do autor ou mesmo não queira seguir a estética na qual esse texto, na teoria, faz parte.

A partir da proposição da encenação você deve escolher o local onde essa montagem vai ser realizada. Mesmo que o local escolhido não seja um edifício teatral. Ele precisa acolher o público e proporcionar aos atores condições favoráveis a ação cênica pretendida. Nessa hora, três dos aspectos estudados se interligam mais diretamente, o **espectador**, os **atores** e a **potencialidade do espaço**. Se faz necessário buscar no espaço cenográfico escolhido, o que ele pode fornecer, ou como você, enquanto cenógrafo, pode explorar e ou modificar o espaço cênico para que os atores possam melhor se comunicar com o público, aproveitando o melhor de sua potencialidade.

Lembremos que o posicionamento do público vai interferir diretamente na encenação, como já citamos na Unidade I: arena, semi-arena ou visão frontal. A relação dos atores com os espectadores é também estabelecida no posicionamento entre os dois. Se em volta do espaço cênico ou semicirculando-o, se frontalmente posicionada, com o público posicionado acima dos atores ou em baixo dele. Isso tudo é uma decisão cenográfica que em acordo com o diretor (encenador) deve ser tomada.

Associado a todos esses aspectos está a **escolha dos objetos**, suas formas, suas cores, suas texturas, seus signos e seus significados. Como chegar a eles, como foi dito acima, são vários os caminhos e possibilidades cabe você escolher o melhor para essa específica montagem.

Agora é apresentar seu trabalho, que pode ser através de planta baixa, corte, uma maquete de estudo (sem acabamento), de preferência na escala de 1,20 ou mesmo tudo isso junto, acrescidas de todas as imagens coletadas de referência (iconográfica) e de sua pesquisa.

Criar um espaço cenográfico é utilizar técnicas disponíveis, associadas ao seu processo criativo. Para mim é brincar de Deus e por um momento criar um mundo novo. É abdicar de uma poética particular e colocar a sua arte em função do outro: do ator. É participar de uma construção artística coletiva, é ouvir, é materializar desejos. É ajudar na construção de sonhos, é sonhar junto.



Ilustração: Pixabay

Referências

ARAUJO, José Sávio Oliveira de, **Mestres da Cenografia** - LABCENA / DEART / UFRN.

ARAUJO, José Sávio Oliveira de, **Panorama Histórico da evolução dos Espaços Cênicos** - LABCENA / DEART / UFRN.

ARAUJO, Nelson de, **História do Teatro** – Fundação Cultural do Estado da Bahia – Salvador, 1978.

BARBOSA, Kátia Eliane **Diálogos com a redemocratização: A dramaturgia Rodrigueana sob o olhar de Antunes Filho** - ANPUH – XXV Simpósio Nacional de História – Fortaleza, 2009.

BRINCKEN, Jürg Von; ENGLHART, Andréas. **Einführung in die modern Theaterwissenschaft** - Introdução à moderna teoria do teatro. Verlag: Wissenschaftliche Buchgesellschaft; Ausstattung/Bilder, 2008;

DEDA, Harildo, **Harildo Deda** depoimento (maio 2006) Entrevistador: Mauricio Pedrosa; Salvador. Entrevista concedida para elaboração da dissertação de mestrado do entrevistador.

DIAS, José. A importância da cenografia. In: **Revista do Teatro** – Crítica e Estética; O Percevejo 7, Teatro e Artes Plásticas – UNIRIO, 1999.

GUIMARÃES, Carmelinda. **Antunes Filho: um renovador do teatro brasileiro**. Campinas, São Paulo: Editora da UNICAMP, 1998.

HOWARD, Pamela. **What Is Scenography?** Londres: Routledge, 2002.

MANTOVANI, Anna. **Cenografia**. São Paulo: Ática, 1989.

NERO, Cyro del. **Máquina para os deuses**: anotações de um cenógrafo e o discurso da cenografia. São Paulo: Senac São Paulo: Edições SESC SP, 2009.

PAVIS, Patrice. **Dicionário do teatro**. São Paulo: Perspectiva S. A., 2005.

PEDROSA, Maurício de Souza. **Entre o sonho e a realidade** – Os sete aspectos da Cenografia na Montagem Hedda Gabler da Companhia de Teatro da UFBA – Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escolas de Teatro e Dança, Universidade Federal da Bahia, 2009

RATTO, Gianni. **Antitratado de cenografia**: variações sobre o mesmo tema. São Paulo: Editora Senac, 1999.

SILVA, Robson Jorge, Gonçalves da, coord. **100 termos básicos da cenotécnica; caixa cênica italiana** - Rio de Janeiro: IBAC, 1992.

UBERSFELD, Anne. **Dictionnaire encyclopédique du théâtre**– In Corvin, Michel (org.). Vol. A-K [2]. Tradução: José Ronaldo Faleiro. Paris: Bordas, 1995.



Universidade Federal da Bahia

Fundamentos da Cenografia

A disciplina de Fundamentos da Cenografia é um componente curricular do curso de Licenciatura em Teatro na modalidade - Educação à Distância (EaD) da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Este E-book trata da Cenografia, da sua importância no evento cênico, tomando como objeto o estudo do espaço destinado à representação cênica ou evento cênico.



PROGRAD
PRÓ-REITORIA DE GRADUAÇÃO



Escola de Teatro
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

