

CENTRO UNIVERSITÁRIO
UNIDADE DE ENSINO DOM BOSCO
CURSO DE ARQUITETURA E URBANISMO

BRÍCIA DE CASTRO QUEIROZ NAZARENO

ARQUITETURA CÊNICA: O trabalho do arquiteto no campo cenográfico e um relato de experiência da peça “Cadê a Herança?”

São Luís
2020

BRÍCIA DE CASTRO QUEIROZ NAZARENO

ARQUITETURA CÊNICA: O trabalho do arquiteto no campo cenográfico e um relato de experiência da peça “Cadê a Herança?”

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Arquitetura e Urbanismo do Centro Universitário de Ensino Dom Bosco – UNDB, como requisito para obtenção do grau de Bacharel em Arquitetura e Urbanismo.

Orientador(a): Prof. Esp. Raissa Muniz Pinto.

São Luís

2020

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Centro Universitário – UNDB / Biblioteca

Nazareno, Bricia de Castro Queiroz

Arquitetura cênica: o trabalho do arquiteto no campo cenográfico e um relato de experiência da peça “Cade a herança?” ./ Bricia de Castro Queiroz Nazareno. __ São Luís, 2020.

141f.

Orientador: Prof^a. Raissa Muniz Pinto

Monografia (Graduação em Arquitetura e Urbanismo) - Curso de Arquitetura e Urbanismo – Centro Universitário Unidade de Ensino Superior Dom Bosco – UNDB, 2020.

I. Arquitetura cenográfica. 2. Arquitetura cênica. 3. Arquiteto cenógrafo. I. Título.

CDU 72.05: 727.98

ARQUITETURA CÊNICA: O trabalho do arquiteto no campo cenográfico teatral no Brasil.

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Arquitetura e Urbanismo do Centro Universitário de Ensino Dom Bosco – UNDB, como requisito para obtenção do grau de Bacharel em Arquitetura e Urbanismo.

Aprovado em: __/__/__

BANCA EXAMINADORA

Prof. ^a Ma. Esp. Raissa Muniz Pinto (ORIENTADORA)

Centro Universitário – UNDB

Prof. Ma. Lena Caroline Andrade Fernandes Ribeiro Brandão

Centro Universitário – UNDB

Ma. Lanna Larissa Rodrigues Rêgo de Oliveira

À Deus, meus pais, meus irmãos, minha família, meus amigos e todos os artistas que passaram pela minha história, me dando todo o apoio.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente a Deus, a força maior que rege a minha vida e a razão que eu tenha conseguido escolher os caminhos certos. Aos meus irmãos que mesmo longe, apoiaram todas as minhas decisões de vida e sempre estive certa da vontade deles em me ver superando minhas dificuldades e exercendo aquilo que amo fazer, que é arte. Ao meu pai e mãe, vocês são os meus maiores exemplos de superação e de humildade. Aos meus tios e tias, primos e primas, por alegrarem meus dias, mesmo distantes e me apoiarem nesse caminho que escolhi. Ao meu avô, que não está mais conosco, mas sei que se hoje ele estivesse aqui, estaria muito orgulhoso do meu caminho e surpreso por eu ter me tornado quem sou hoje. À minha família, a minha eterna gratidão por mesmo diante todas as dificuldades sofridas nesse último ano, permaneceu unida, mesmo distante.

À minha orientadora, Prof^a. Raissa Muniz, que acreditou nesse projeto, e aceitou me orientar pessoalmente e sei o quanto a arte significa para ela, durante todo o meu curso, fui admiravelmente inspirada pela forma como ela abordava seus ensinamentos relacionando ao mundo dos filmes, do teatro e a cultura de forma geral. Aos meus professores da instituição, sempre estiveram prontos a oferecer apoio e suporte nesses últimos tempos de isolamento social e me apoiaram nessa jornada. Ao meu coordenador, Marcio Smith, que soube da minha relação com música e teatro e sempre me apoiou e me exaltou, tanto quanto minha história com a Arquitetura.

Agradeço aos meus amigos da instituição que sempre estiveram ao meu lado me dando apoio, suporte e enxergando todo meu potencial, Kamila, Sarah, Arthur, Ana Paula, Suellen, Luã, Milena, Juliana e a turma como um todo. Aos meus amigos da Encanto, por serem meu alicerce no teatro e trazerem mais vida e inspiração às minhas artes. Ao meu companheiro, Eduardo, por ter me auxiliado e me inspirado no Teatro e na Arquitetura, tanto quanto pessoa, quanto nos ensinamentos enquanto Professor de Teatro e Artista, e por toda a amizade, amor e companheirismo durante esses anos. Avante. Por fim, agradeço por eu ter acreditado em mim mesma, quando fiquei em dúvida sobre os caminhos a serem escolhidos, saber que devemos escolher à nós mesmos.

Enquanto houver espaço, corpo, tempo e algum modo de dizer não, eu canto.

Belchior.

RESUMO

O presente trabalho analisa de forma geral os aspectos e as influências cenográficas no trabalho do profissional da arquitetura. Será abordado um estudo histórico acerca da cenografia mundial, para compreensão do impacto do conhecimento cenográfico, além de como funciona os processos de criação e de que forma se concebe a relação entre a arquitetura e cenografia que estão atreladas desde a antiguidade, mas atualmente, é uma especialização pouco investigada dentro da área arquitetônica. A partir dessa avaliação e compreensão sobre o trabalho cenográfico, compreender a importância do conhecimento do profissional de arquitetura dentro do trabalho cênico. Ao final do trabalho, como produto, apresentar um relato de experiência e análise enquanto estudante de arquitetura, a criação de uma cenografia da peça musical “Cadê a Herança”, realizada em 2019, em São Luís do Maranhão. Como recurso metodológico, também foi realizada uma pesquisa acerca de técnicas estudadas no curso de arquitetura e urbanismo, que contribuem diretamente na construção cenográfica. Veremos que a arquitetura cenográfica, área pouco seguida por profissionais da arquitetura, mas com bastante demanda com a alta do teatro no Brasil, tem muito a evoluir e a se estudar, assim como instigar e estimular à pesquisa de especialidades artísticas dentro da área da arquitetura. Assim, ao final, pode-se concluir o quanto as transformações ocorridas na arquitetura e na cenografia poderiam contribuir para o desenvolvimento artístico, profissional e pessoal, dos profissionais envolvidos, do público e da própria sociedade, visualizando a área cenográfica cada vez transformadora.

Palavras-chaves: Arquitetura cenográfica; arquitetura cênica; cenografia teatral; arquiteto-cenógrafo.

ABSTRACT

This work is pretend to show in general, aspects and how scenographic design influences the work of the architecture. A historical study on the world scenography will be approached, to understand the impact of scenographic knowledge, as well as how the creative processes work and in a way that conceives a relationship between architecture and scenography that has been linked since ancient times, but currently, it is a specialization little investigated within the architectural area. From this assessment and understanding of scenographic work, understand the importance of professional knowledge of architecture within scenic work. At the end of the work, as a product, he presents an experience and analysis report as an architecture student, a creation of a scenography of the musical “Cadê a Herança”, played in 2019, in São Luís do Maranhão. As a methodological resource, research was also carried out on techniques studied in the architecture and urbanism course, which directly contributed to the construction of scenography. It verifies that the scenographic architecture, an area rarely followed by architecture professionals, but with very high demand in theater in Brazil, has a lot to evolve and study, how to instigate and stimulate the research of artistic specialties within the area of architecture. Thus, in the end, it can be concluded how much the transformations that took place in architecture and in the scenery help to contribute to the artistic, professional and personal development, professionals involved, public and society itself, visualizing an increasingly transformative scenic area.

Keywords: Scenographic architecture; scenic architecture; theatrical design; architect-designer.

LISTA DE FIGURAS

- Figura 01 – Teatro de Dionísio em Atenas (Grécia)
- Figura 02 – Pintura Grega clássica em vaso (Diana e Acteão)
- Figura 03 – Escultura grega clássica (Poseidon)
- Figura 04 – Pinturas gregas clássicas em painéis
- Figura 05 – A evolução da edificação teatral Grega
- Figura 06 – Teatro de Herodes (Séc I d.C) em planta baixa e Teatro de Pompéia (60 d.C)
- Figura 07 – Disposições teatrais romanas
- Figura 08 – Teatro Olímpico (Vicenza, séc. XVI)
- Figura 09 – Vista frontal do Teatro Olímpico de Vicenza na Itália
- Figura 10 – Teatro Elizabetano
- Figura 11 – Maquete Teatro Globe (Shakespeare)
- Figura 12 – Cenografia em gravura, por Ferdinando Galli Bibiena (séc. XVII)
- Figura 13 – Teatro Arthur Azevedo (São Luís – MA)
- Figura 14 – O teatro “*Bayreuther Festspielhaus*” de Richard Wagner
- Figura 15 – Cena do Teatro Russo (1902) – Stanislavsky
- Figura 16 – Concepção de cenário para a Peça simbolista de Maurice Maeterlinck, “*O pássaro Azul*” (1923)
- Figura 17 – Cena do espetáculo “*O percevejo*” de Meyerhold – cenário biomecânico
- Figura 18 – Desenho de Hoxton Music Hall (Espaço rítmico de Appia)
- Figura 19 – Desenho de Appia para cenário de Richard Wagner
- Figura 20 – Desenho de Appia para a peça “*Parsifal*”, de Richard Wagner
- Figura 21 – Desenho de Appia “*Espaços rítmicos*”
- Figura 22 – Cenário de “*Orfeus*”, de Adolphe Appia (1913)
- Figura 23 – Concepção cenográfica de “*Hamlet*”, para Craig
- Figura 24 – Antigo teatro reformado em cinema Guarany, em 1939 com música ao vivo (Caxias do Sul)
- Figura 25 – Croqui esquemático *MASP* (SP)
- Figura 26 – Interior do Teatro Oficina em São Paulo
- Figura 27 – Croqui esquemático Teatro SESC pompéia
- Figura 28 – Cenografia de Lina Bo Bardi “*A Ópera dos três tostões*”

Figura 29 – Cenário da novela “*Belaventura*” (record)

Figura 30 – Cenário da novela “*Belaventura*” (record)

Figura 31 – Cenário teatral “*In the Heights*” (Nova York)

Figura 32 – Cenário teatral “*Chaplin o Musical*” (Brasil)

Figura 33 – Cenário Exposição interativa “*Tim Burton*” (SP)

Figura 34 – Cenário para vitrine de loja

Figura 35 – Cenário temático para Shopping em Tatuapé (SP)

Figura 36 – Cenário de Evento (Compex)

Figura 37 – Cenário Show de banda “Iron Maiden” na Tour “*Legacy of the Beast*”

Figura 38 – Cenário de clipe musical da banda “Ok Go”

Figura 39 – Cenário para festa temática “*Frozen*”

Figura 40 – Cenário Stand da Disney “*Comic Con*” (SP)

Figura 41 – Cenário evento São João IPEM (São Luís)

Figura 42 – Pórtico de entrada arraial IPEM (São Luís)

Figura 43 – Cenário temático Parque “*Hopi Hari*” (SP)

Figura 44 – Cenário temático Parque “*Walt Disney World*” (Orlando, EUA)

Figura 45 – Croqui linha de visão do Teatro de Chichester

Figura 46 – Três desenhos em croqui para a peça “*John Brown’s Body*”

Figura 47 – Colagem concepção cenográfica em conjunto com a direção da peça “*Solness, o constructor*”

Figura 48 – Maiores dificuldades com o trabalho cenográfico (Formulário)

Figura 49 – Fluxograma simples de um projeto de Cenografia

Figura 50 – Nível de *deadline* de um projeto

Figura 51 – Teatro de Revista no Brasil

Figura 52 – Teatro de Revista remasterizado em Paris

Figura 53 – “*Show Boat*” e seu cenário exuberante

Figura 54 – Cena Espetáculo “*O Rei Leão*” (Broadway de Londres)

Figura 55 – Cenário “*Matilda*” (Broadway – EUA)

Figura 56 – Cenário “*Frozen*” (Broadway – EUA)

Figura 57 – Cenário “*Wicked*” (Brasil)

Figura 58 – Cenografia de “*O Castelo Rá-tim-bum*”

Figura 59 – Cenário interno do programa “Cocoricó”

Figura 60 – Obras de Antoni Gaudí

Figura 56 – Músicas escolhidas para o espetáculo

Figura 57 – Contratos de leitura e princípios de cada gênero literário

Figura 58 – João Carlos, Denise, Rosa e Arnaldo, os irmãos personagens do espetáculo “Cadê a Herança”

Figura 59 – Capa do filme “*Álbum de Família*” (*August: Osage Country*), uma das referências de criação da dramaturgia e capa do livro da peça teatral, de Tracy Letts

Figura 60 – Mapa de movimento e cena “*Cadê a Herança*”

Figura 61 – Caixa ainda sem acabamento do verniz

Figura 62 – Tampa e Caixa aberta ainda sem o acabamento do verniz

Figura 63 – Escadas e caixas sem acabamento

Figura 64 – Escadas e caixas em acabamento de verniz

Figura 65 – Escada em detalhe interno sem acabamento

Figura 66 – Módulos em renderização (Lumion)

Figura 67 – Aplicação emp alco (Lumion)

Figura 68 – Imagens do Espetáculo “*Cadê a Herança*” (2019)

Figura 69 – Disposição inicial da peça – “*Reza*”

Figura 70 – Segunda disposição inicial: formação do caixão

Figura 71 – Primeira configuração do interior da casa

Figura 72 – Configuração interior do Ônibus – “*É com esse que eu vou*”

Figura 73 – Cena de “*João Ninguém*”

Figura 74 – Configuração “*Deitar e Rolar*” (cozinha)

Figura 75 – Cena do telhado “*Meu querido, meu velho, meu amigo*”

Figura 76 – Configuração “*Tudo vira Bosta*”

Figura 77 – Configuração do Telão

Figura 78 – Cena do telhado na peça “*Cadê a Herança*”

Figura 79 – Cena da cozinha “*Deitar e Rolar*” na peça “*Cadê a Herança*”

Figura 80 – Cena “*Traumáticas*” na peça “*Cadê a Herança*”

Figura 81 – Cena em que aparece a advogada, Vanda, para a leitura da carta do pai

Figura 82 – Cenas de “*Tudo Vira Bosta*”

LISTA DE TABELAS

Tabela 01 – Madeira para Cenografia

Tabela 02 – Materiais para adereçaria em Cenografia

Tabela 03 Materiais e estruturas metálicas para Cenografia

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	15
2 CENOGRAFIA TEATRAL.....	19
2.1 Evolução do Teatro e Cenografia.....	19
2.2 A modernidade na cenografia teatral.....	35
3 A ARQUITETURA NO CAMPO TEATRAL	49
3.1 O conhecimento arquitetônico na cenografia teatral.....	49
3.2 A arquitetura cenográfica no Brasil.....	56
4 PROCESSO DE CRIAÇÃO: ARQUITETURA CENOGRÁFICA.....	61
4.1 O processo criativo	61
4.2 O processo técnico	78
4.3 A cenografia no Teatro Musical	89
5 Entrevista realizada com a Arquiteta e Cenógrafa Lu Grecco.....	95
6 CADÊ A HERANÇA.....	101
6.1 Processo inicial: Referências teóricas e práticas	102
6.2 Projeto cenográfico e elementos cênicos.....	106
6.3 Processo em execução: Decisões técnicas e materiais utilizados.....	112
6.4 A relação cenográfica com a dramaturgia do espetáculo.....	117
7 CONSIDERAÇÕES FINAIS	130
REFERÊNCIAS.....	135
APÊNDICE.....	138

1 INTRODUÇÃO

O conhecimento gerado a partir de estudos arquitetônicos criam uma capacidade transdisciplinar que acrescenta em diversas áreas de trabalho e estudos acerca do corpo-espaço. Esse conhecimento é capaz de agir em paralelo em diversas áreas artísticas, uma delas é a cenografia. O surgimento dos estudos cenográficos caminha por processos evolutivos em paralelo com as edificações teatrais, onde perpassa por bases Gregas clássicas, romanas, até o contemporâneo onde introduz uma visibilidade mais expressiva, de personalidade própria dos profissionais que trabalhavam com arte e arquitetura.

Historicamente, a função do cenógrafo está intimamente ligada à arquitetura. Tanto o arquiteto quanto o cenógrafo inventam e materializam o espaço e o caminho de um imaginário ao qual o teatro e a cidade como um todo, se adaptam ao espectador. Segundo RATTO (2001), durante o Renascimento, o cenógrafo projetou a decoração do show, as máquinas que o alimentavam, o teatro que o abrigava e a cidade onde estava localizado. A evolução da profissão de cenógrafo no século XX, se deve em parte, a essa relação histórica com a arquitetura. Hoje, o encontro de cenografia e arquitetura está localizado principalmente em programas específicos no campo da construção de locais de representação, museus, eventos e exposições.

A palavra “cenografia”, principalmente na área teatral, inclui em sua definição recursos que trazem uma compreensão maior sobre espaços simbólicos, no qual é produzida uma representação. Nesta representação, o figurino, a iluminação e o som apropriados para cada universo. De fato, a compreensão cenográfica é atrelada geralmente quando se referênciam ao teatro, cinema ou palcos de TV, mas com os processos criativos da evolução de ambientes, o estudo cenográfico se tornou um ambiente transdisciplinar.

A experiência espacial agrega experiência e se desperta a partir do momento em que o espaço é capaz de se transformar, e a hierarquia de um espaço cênico diz respeito a um espaço que pode e deve se modificar a todo tempo, segundo Pavis (2005).

(...)Constata-se que a noção de representação pictórica como sinônimo de cenografia persiste como resíduo acumulado ao longo da história do teatro, tanto para o senso comum como para a produção, a crítica e a divulgação das artes no âmbito dos inúmeros segmentos vinculados à cultura que utilizam a cenografia como forma de comunicação e expressão. (ROSSINI, Elcio. 2012. p.160.)

A contribuição da cenografia para o projeto arquitetônico reside desde o uso e tradução de conceitos (dramaturgia, relação ator / espectador, tomada de do corpo no espaço), mas foi a arquitetura que que proporcionou uma abertura de ocupação para profissionais da cenografia, visto que na antiguidade os arquitetos ocupavam diretamente esse espaço artístico, ocorrendo alguns anos à frente, uma distinção de especialidades próprias.

Da arquitetura para a cenografia, é relevante a percepção de que os processos projetuais criaram complementos e influenciando positivamente, a relação corpo-espaço, esgotada na arquitetura, a capacidade técnica, o domínio das ferramentas, recursos de desenho, as questões estruturais, ou seja, instrumentos que permitem acrescentar a forma de representação das ideias, da apresentação delas, tanto na arquitetura, quanto na área cenográfica. A materialização das ideias que abrigam um corpo, tensiona uma relação que esgota a espacialidade no trabalho cenográfico, além do corpo, escala e ocupação.

O trabalho, além de criar uma compreensão histórica com a arquitetura e a cenografia, ao final, tem como objetivo produzir um relato de experiência sobre o trabalho de cenografia teatral realizado na peça “Cadê a Herança?” em São Luís do Maranhão, afim de estabelecer relações entre o trabalho do arquiteto e do cenógrafo, através de estudos da arquitetura cênica.

Em valor de pesquisa, estudos sobre estudos sobre a arquitetura, cenografia, valor histórico e contemporâneo, aplicação na área das artes visuais e cênicas, tipos de materiais cenográficos mais utilizados, serão inseridos no trabalho para melhor compreender essa relação, para o conhecimento do impacto do arquiteto dentro dessa especialidade, demonstrando como o arquiteto pode trabalhar com cenário e um espetáculo teatral.

O trabalho se dará como uma pesquisa descritiva com abordagem qualitativa, analisando desde a concepção cenográfica da peça “Cadê a Herança” até sua execução a partir do trabalho do cenário e os elementos de cena serem elaborados com conhecimentos arquitetônicos.

A presente pesquisa também pode ser classificada como bibliográfica, pois partirá das informações coletadas em livros, artigos, teses e outras produções acadêmicas para fundamentação teórica e escolha dos principais autores que dissertam sobre a arquitetura e teatro, buscando mostrar as decisões tomadas e os conceitos que serão trabalhados, dialogando com atores, cenógrafos e arquitetos que

trabalham com cenografia, sobre a importância da cenografia no teatro e suas contribuições na resignificação.

O tipo de pesquisa terá como base textos teóricos da cenografia e a arquitetura cênica, direcionando a coleta de dados para fundamentar melhor os conceitos teatrais e relação com a área arquitetônica. Além de contar como os conhecimentos acadêmicos proporcionaram a concepção e execução do trabalho cenográfico do espetáculo musical apresentado em 2019, “Cadê a Herança”.

Buscou-se a análise de como um espetáculo pode causar a relação entre arquitetura e cenografia, que suscitasse em comprovações do que está sendo estudado. Este produto resultará num relato de experiência sobre o que foi vivenciado durante a produção do espetáculo maranhense, apresentando todo o trabalho inicial até sua execução, com detalhes da visão estética e técnica do cenário de “*Cadê a Herança*”, com croquis, relatos fotográficos, tipos de materiais utilizados, profissionais que participaram do processo, soluções que o cenário possibilitou na dinâmica da cena, além dos valores simbólicos inseridos em paralelo à dramaturgia.

No que se refere a estrutura do trabalho, a fundamentação teórica está dividida em três capítulos. O capítulo 2 indica a origem da cenografia como um todo e sua importância para a área teatral enquanto um elemento da dramaturgia do espetáculo e trabalho do ator.

O capítulo 3 aborda de que forma a arquitetura está presente na especialidade cenográfica, apontando a definição de ambas áreas, relacionando suas respectivas funções dentro e fora da área teatral.

O capítulo 4 apresenta uma análise de como se cria um projeto de cenografia de forma técnica até sua execução, baseado nas aulas de concepção cenográfica com um arquiteto-cenógrafo, Celso Costa, em 2020. Ao final, a abordagem da cenografia dentro do teatro musical.

O capítulo 5 e 6 já apresentam os resultados e conclusões a partir da entrevista com a cenógrafa e Arquiteta, Lu Grecco no capítulo 5, concebendo as confirmações de algumas informações percorridas ao longo do texto, com base na experiência da arquiteta e no capítulo 6 começa a análise do espetáculo “*Cadê a Herança*”, como um projeto de espetáculo executado em São Luís, apontando desde a primeira concepção cenográfica até a estreia, e mudanças feitas ao longo das temporadas apresentadas na cidade. Sendo um projeto pessoal, o acervo fotográfico

e de concepção inicial serão apresentados, além de outras mais informações técnicas. Por fim, o capítulo 6 apresenta as considerações finais do trabalho.

Este trabalho tem como o objetivo, relatar um trabalho pessoal dentro do campo da cenografia, utilizando-se de conhecimentos arquitetônicos para estabelecer relação do trabalho, além de exemplificar a partir de estudos históricos sobre cenografia, mostrando a importância dos conhecimentos arquitetônicos para a elaboração da cenários de peças, a partir de uma experiência que propôs um relato demonstrando como um profissional da arquitetura pode complementar na criação de um cenário teatral. Além disso, inserir relatos de profissionais envolvidos com arquitetura e cenografia, relacionando as áreas, a partir de seus conhecimentos enquanto profissionais.

2 CENOGRAFIA TEATRAL

2.1 Evolução do Teatro e Cenografia

Antes de discorrer sobre o histórico da área cenográfica, é importante entender uma diferença entre decoração e a cenografia. Segundo CRAIG (2017), a decoração consiste em unir elementos decorativos que prevalecem em um ambiente, trazendo uma característica/função específica, muito usado em projetos de arquitetura de decoração e design de interiores. Apresenta um caráter efêmero, ou seja, podendo ser modificado para transformar a ambientação. A cenografia, já caracteriza a concepção de uma cena em determinado local, também com caráter de ambientação, mas atrelando a um valor simbólico e *dramático*¹, muito utilizado em projetos artísticos, como a área cinematográfica, televisiva, teatral e musical.

Podemos caracterizar a cenografia como uma arte de projetar espaços como locais para ideias, histórias e encontros; ou seja, caracterizar os espaços como lugares de experiência. Ao tempo que uma simples sala faz parte da vida das pessoas, se torna um lugar onde muitos se tornam espectadores, por um lado, e parte da sala, por outro lado, o objeto de observação.

Embora muitos se tornem atores nessas produções abertas, o caráter intencional da encenação é mais concentrado, onde a interação emocional-atmosférica das pessoas e do espaço é uma função principal: no teatro; no cinema e na televisão; em museus e exposições.

Segundo CRAIG (2017), em grande medida, a qualidade cenográfica é uma relação comunicativa ou qualidade do processo. O objeto cenográfico, o espaço cenográfico forma uma unidade com a experiência do sujeito, e é essa unidade que deve ser projetada de maneira direcionada. Esse fato, insere algumas considerações em primeiro plano, que são facilmente ignoradas em uma discussão estética formal e relacionada a objetos (geralmente em contextos arquitetônicos, por exemplo).

Compreender a origem da própria palavra contribui para compreender seus desígnios, que marcaram uma época e fazem a diferença até os dias atuais. Dentro da etimologia da palavra, segundo o texto grego “A poética”, de Aristóteles (1987), entende-se que o termo cenografia veio do grego “*skenegraphia*”, e originalmente designa a arte de pintar (*grafia*) a cena (*skeene*). No sentido etimológico, o *skene* é uma “barraca, uma cabana de lona”. Qualquer cenografia pressupõe, portanto, a ação

¹ O valor dramático é associado à uma forma narrativa, uma ação encenada a partir de um texto teatral.

de montar uma barraca, antes de passar a ornamentar a face visível do público. Tudo isso, se refere à morfologia e terminologia da arquitetura teatral grega arcaica.

O teatro, como uma arte, se modifica a partir do meio social em que está inserido. Considerando que a cenografia é uma das principais funções teatrais, não poderia ser diferente se modificar e ser reconhecida de maneiras diferentes em determinadas épocas e lugares. O importante a ser ressaltado, é que o tratado cenográfico é concebido de forma bastante característica na Grécia antiga, em Roma, na idade média, e tomou forma nas épocas dos estilos do Renascimento e na idade do Barroco, assim como as evoluções foram sucedendo com os estilos arquitetônicos em cada época, possibilitando uma visão abrangente da ambientação na área cenográfica.

Segundo Urssi (2006), a origem do teatro é desde a pré-história. A partir das primeiras manifestações do homem, sua ligação com a natureza mística. Com a origem de um “cenário”, não era diferente, instituiu-se serviços cênicos doravante dessas manifestações primitivas, para criar atmosferas nos espaços de atuação desses povos. Apesar dos rituais *xamânicos*², como eram conhecidos esses tipos de manifestação, serem um símbolo de dramaticidade, adoração, não eram ainda definidos como teatro. Porém a máscara, a *mimese*³ facial, surgem como objeto de além de adoração a algo, mas também de poder, junção espiritual.

“O palco do teatro primitivo é uma área aberta de terra batida. Seus equipamentos de palco incluem um totem fixo no centro, um feixe de lanças espetadas no chão, um animal abatido, um monte de trigo, milho, arroz ou cana-de-açúcar.” (BERTHOLD, Margot. 2001, p.4)

Mas tecnicamente, a cenografia é um dos elementos que existem desde o surgimento do teatro na Idade Clássica Grega, mas o termo cenografia passou a ser utilizado a partir do final do século XIX, pra diferenciar o cenário que advém do teatro e o cenário que caracteriza por um ambiente construído com valor de decoração e ambientação.

“A cenografia é o espaço eleito para que nele aconteça o drama ao qual queremos assistir. Portanto, falando de cenografia, poderemos entender tanto o que está contido num espaço quanto o próprio espaço. (...) A cenografia faz parte do instrumental do espetáculo de teatro (...)” (RATTO, Gianni. Antitratado de Cenografia, p. 22. 2001)

A cenografia se manifesta, portanto, muito além do teatro e em todas essas áreas artísticas e do design espacial encenado. Espaços projetados, construídos e

² Segundo (BAPTISTA DA SILVA, 2014), manifestação de diversas práticas socioculturais associadas com as relações de atuação e mediação simbólica, que colocam em jogo saberes específicos e práticas rituais;

³ Termo filosófico que traduz uma representação, ato de expressividade.

experientes dessa maneira, são uma estratégia de design transdisciplinar que acabam surgindo.

Segundo Mantovani (1989), a cenografia pode ser definida como uma composição, um espaço tridimensional, onde há uma composição de cores, luz, formas, volumes, assim como o peso, a tensão, o equilíbrio ou o desequilíbrio, movimentos e contrastes. Dentro do teatro, chamamos de lugar teatral o lugar onde é apresentado o espetáculo e onde há uma relação entre cena e o público. Porém o espetáculo pode ser apresentado em qualquer lugar, sem institucionalizar fixamente, tendo a necessidade apenas de compor uma função sociocultural determinada.

Mantovani (1989) ainda afirma, que, em funções técnicas de forma geral, o cenógrafo cria a cenografia, a execução é de responsabilidade dos chamados cenotécnicos, que podem ser pintores, marceneiros, ou outros profissionais, como aderecistas, ou que criam efeitos com recursos técnicos. A formação de uma equipe responsável para a concepção da estética de uma peça, no geral se transforma a cada apresentação, por mais que o trabalho já tenha sua execução, a relação com o público e a cena muda de acordo com este e com a disposição do ator de teatro.

“A cenografia se expressa através de uma linguagem visual, e encena plasticamente o texto de teatro ou outra proposta de espetáculo. Uma vez convidado a fazer parte da equipe, o cenógrafo deve entrar em contato com outros profissionais para se inteirar do trabalho” (MANTOVANI, Anna. CENOGRAFIA. p.13. 1989)

Mesmo sabendo que nem sempre o cenógrafo que estabeleceu os trabalhos de cenografia, mas diferentes tipos de profissionais, estabelecem hoje, como ser de responsabilidade do cenógrafo, os aspectos funcionais e decorativos de um espetáculo, algo recorrente no campo teatral.

Margot (2001) disserta que esse profissional, após o primeiro contato com a ideia de um trabalho dramático, é esboçar a primeira proposta, iniciar uma pesquisa antes de montar sua ideia cenográfica. Após a aprovação, a partir de uma apresentação da concepção, é necessária a ajuda de outros profissionais, pois o processo de trabalho pode ser definido como algo genérico, a partir de que cada profissional envolvido estabelece o seu trabalho e sua ideia. Cenários teatrais são utilizados e habitados pelos atores, e podem ser definidos como um dos elementos mais importantes da dramaturgia teatral.

Dissertar sobre a evolução do teatro na Grécia, deve iniciar como uma relação entre o teatro e a pólis, já que o teatro se relacionava diretamente com o modo

de ser grego da época, e o urbano. Inicialmente, a pólis só se constituiu depois que houve atividade política na sociedade grega, o que antigamente eram aldeias e tribos.

ALMEIDA, J. E. (2010) diz que, a política apenas se transformou por ser esse espaço e modo de operação social, despertando a necessidade de edificações com funções político-religiosas. Como exemplo, mencionando o segundo o plano de mileto, os templos, que ficavam no local mais alto da cidade, conhecido como *acrópolis*⁴ ou espaços urbanos usados para decisões políticas (ágoras), em zonas baixas da cidade, onde se encontravam as residências e locais públicos, como praças.

O próprio espaço teatral grego era formado de edifícios oficiais, onde se praticava uma ritualidade, um culto à colheita, e a arte fazia parte desse ciclo de celebração. Portanto, se concebeu enquanto modo de operação organizada, após os edifícios se tornarem espaços adequados para a operação. Os edifícios oficiais determinam uma espacialidade, e tem uma importância de uma forma de função política e religiosa.

Segundo ALMEIDA, J. E. (2010), conhecido como um ser de importância intermediária na Grécia, *Dionísio*⁵ invoca o Teatro, ou seja, o desejo de ação do homem grego, interpretando que o mesmo tenha compromisso com suas ações dentro da pólis e inicialmente, era o que o teatro representava, cultuando uma entidade que estimulava e ajudava o homem grego a agir, compreendendo a ação como uma inspiração divina. Portanto, a pólis só funcionava se houvesse uma pedagogia da nobreza, sendo fonte de cultura, ação.

Os primeiros teatros foram concebidos ao ar livre, na Grécia, e tinham uma importância religiosa e mitológica para o povo e para a terra, considerado um local sagrado e místico, como um templo. O teatro (edificação) tinha uma grande importância para o terreno e sociedade da época para atingir um patamar de importância como a de um monumento de uma cidade, já que tinha grande importância para a história da sociedade Grega e as representações criavam suas simbologias. URSSI (2006) afirma que o teatro ocidental tem sua origem na Grécia nos meados dos séculos VII e VI a.C. ALMEIDA (2010) afirma que, após a evolução acerca dos materiais de estrutura, que o teatro começou a ser construído com a base

⁴ Ponto alto da cidade onde estavam localizados lugares mais sagrados, também servindo de refúgios ou observação;

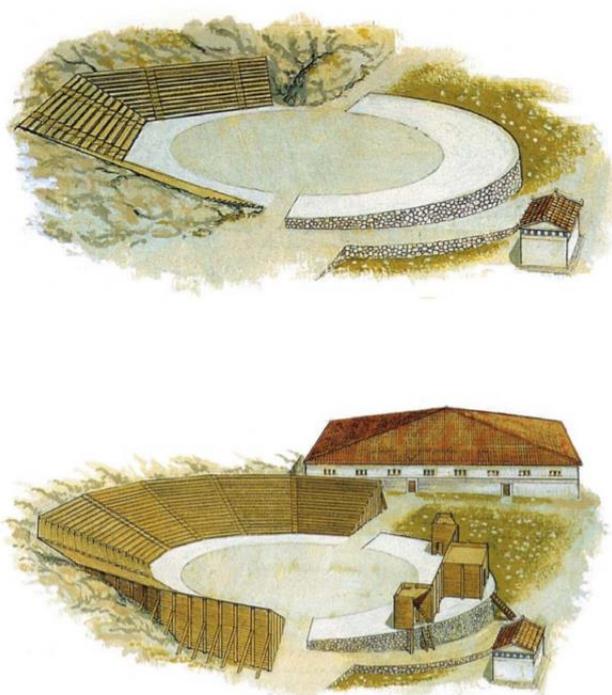
⁵ Conhecido como o deus grego das emoções, das festas e do vinho, concebendo a origem teatral.

da madeira e terra batida até o século V, após isso, houve o surgimento de teatros feitos de pedra.

As disposições entre público e os atores também se mantiveram em um padrão de teatro de arena na época, onde as apresentações eram feitas em uma região central, chamada de orquestra na própria terra. A plateia se encontrava na disposição mais alta, para melhor visualização, chamada de *koilon*⁶, além de circundar o espaço de encenação, que dava visão ampla para tudo o que estava acontecendo.

Nessa época não havia cenografia instalada, apenas máscaras, vestes, e outros elementos simbólicos. Com o tempo, houve o aparecimento da *skene*, uma parede maior que se localizava atrás da orquestra para a entrada e saída de atores.

Figura 01 – TEATRO DE DIONÍSIO EM ATENAS (GRÉCIA)



Fonte: (ALMEIDA, 2010. P.15)

O teatro se deu nome à Dionísio, porque havia um culto a esse ser intermediário, hoje mencionado como Deus do Teatro, pois haviam cultos prestados à ele na cidade. ALMEIDA, J. E. (2010) afirma que existiam festivais de teatro onde peças eram encenadas tanto para honrar Dionísio, quanto para servir como um exercício do ser grego, a ética, e sua função na Pólis, ou seja, na democracia. Esses

⁶ Segundo ALMEIDA (2010), disposição mais alta na platéia que circunda o espaço de encenação.

festivais eram chamados de “*Dionísio Urbana*”, e por ter esse efeito na democracia e pólis grega, veio o nome “urbana”.

O teatro tinha um caráter religioso na Grécia, não haviam divisões sociais para se usufruir do mesmo. Diferente do teatro romano, onde os melhores lugares eram destinados para quem tinha maior poder aquisitivo, poucos menos privilegiados eram inseridos, fazendo com que o caráter religioso entrasse em uma divergência, até pela nova função destinada do teatro, sendo abordado como uma opção de diversão para a população. ALMEIDA, J. E. (2010)

“Elimina-se o círculo central – que passa a ser um semicírculo -; praticamente se dispensa o coro; e o anfiteatro – lugar do espectadores – acompanha esse formato hemicíclico. O prosênio se amplia, e o muro correspondente à skene envolve agora todo o edifício. Os teatros de Roma eram grandiosos e ricamente decorados.” MANTOVANI, Anna. CENOGRAFIA. p.13. 1989)

O arquiteto traduzia em termos de construção o que estava sendo pedido ou sugerido, nunca uma estrutura arquitetônica teatral nasceu espontaneamente. Coloca-se em evidência a estrutura arquitetônica teatral Grega, pois a mesma chegou à forma que muito se conhece através de uma série de fatores práticos.

Segundo Ratto (2001), as pessoas da antiga Grécia, desciam os morros na direção de um vale onde era oficiado um ritual sacro, sentavam-se a princípio, na relva, depois carregam ou aproveitam as pedras para sentar confortavelmente. A própria estrutura côncava dos morros e do vale e a distribuição dos espectadores – místicos-fieis – assumia a forma de um semicírculo articulado em degraus. Para uma melhor distribuição visual e acústica, o ritual dramático se colocou numa posição mais elevada, permanecendo o espaço do fundo do vale para quem iria encenar e o coro.

Segundo Latorre (2013), na Grécia Clássica era importante frisar suas características cenográficas por servir de padrão para o princípio do estudo de teatro e cenografia somando como referência para Roma. No teatro grego, se menciona algumas das técnicas que já eram consideradas evoluídas para época. A constituição da cenográfica era feita de diversas formas, uma grande parede de três portas que ficava ao fundo do palco, elementos pintados, *periactos*⁷, maquinarias, entre outros.

Porém a cenografia mais técnica, segundo Cyro Del Nero (2010), surge ainda no século V a.C, com sugestões criativas de *Sófocles*⁸. Eram feitos desenhos

⁷ Significa segundo (LATORRE, 2013, p.5) “Primas triangulares giratórios”, que localizam-se ao lado do palco em madeira, que caracterizavam mudanças de cena.

⁸ Segundo (SANTIAGO, 2012), foi um importante dramaturgo tragicômico da Grécia Antiga, e é considerado um dos grandes representantes do teatro grego antigo.

em tendas de troca de atores para o estímulo de concepção cenográfica. As pinturas feitas nos espetáculos tinham um caráter estético muito avançado, assim como a escultura, arquitetura e obras de arte da Grécia clássica, dando espaço para o avanço da cenografia teatral que era concebida por grandes arquitetos gregos da idade clássica.

Figura 02 – Pintura Grega clássica em vaso (Diana e Acteão)



Fonte: Pinturas e vasos gregos clássicos em cerâmica. Disponível em:
<<https://www.historiadasartes.com/sala-dos-professores/pintura-vasos-gregos/>>

Figura 03 – Escultura grega clássica - Poseidon



Fonte: Toda matéria – A evolução da escultura grega. Disponível em:
<<https://www.todamateria.com.br/evolucao-da-escultura-grega/>>

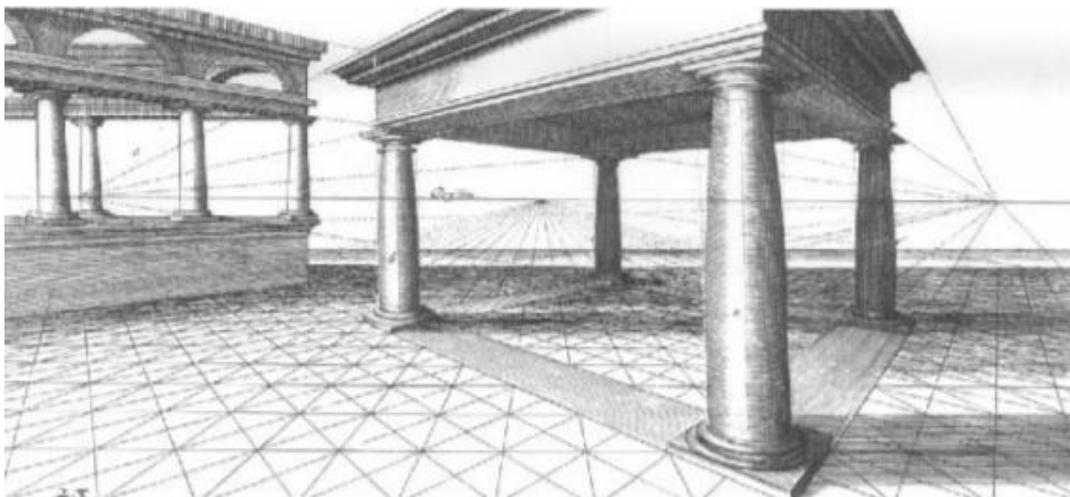
As imagens retratam claramente um período na Grécia muito evoluído nas técnicas artísticas e concepções visuais. A evolução poderia rapidamente chegar na área cenográfica já que estava sendo concebida visualmente inicialmente por painéis, de modo que retratassem a ambientação dramática. Portanto, muitos famosos

pintores do período clássico eram chamados para se responsabilizar por esse tipo de trabalho.

“Ainda no século V, Phormis de Siracusa utilizou os painéis que podiam ser trocados durante a apresentação de um único espetáculo. Temos estes dados, pois Ésquilo os cita e ainda nomeia alguns pintores: Agatarcus de Samos segundo Vitrúvio foi um dos destaques, pelo seu trabalho detalhado das perspectivas e qualidade final das obras. Neste período Demócrito e Anaxágoras fizeram estudos e teorias à respeito da perspectiva.” (LATORRE, 2013. p. 4)

A evolução em áreas artísticas tanto grega, quanto romana, andavam de forma paralela. Ao tempo que a cenografia teatral grega evoluía tecnicamente nos seus recursos cênicos, não era diferente em Roma, por isso muitas vezes se funde períodos e técnicas greco-romanas. O arquiteto romano Vitrúvio, chamava os cenários de cenas móveis ou cenas conduzidas, com atributos mecânicos surgindo, que faziam com que a cena tivesse mobilidade de troca de cenário de diversas formas, seja com os prismas triangulares que mudavam os cenários, ou mudanças de ambientação de cena, os “periactos” ou até mesmo pinturas de paisagens em ponto de fuga em grandes painéis.

Figura 04 – Pinturas gregas clássicas em painéis

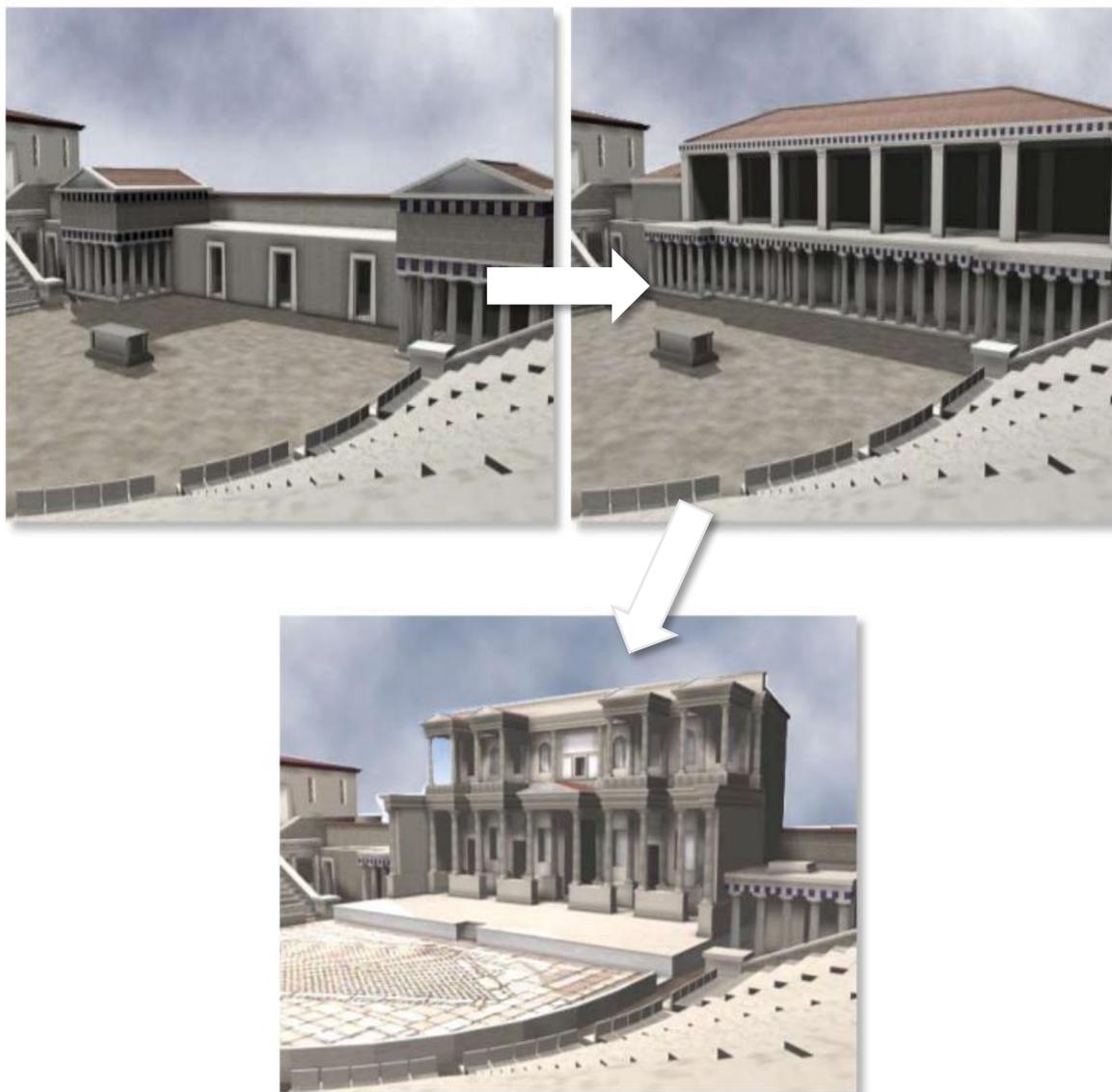


Fonte: (Latorre, 2013, p.5)

Segundo Ratto (2001), os espectadores da antiga Grécia, desciam os morros na direção de um vale onde era oficiado um ritual sacro, sentavam-se a princípio, na relva, depois carregam ou aproveitam as pedras para sentar confortavelmente para acompanhar as apresentações. A própria estrutura côncava dos morros e do vale e a distribuição dos espectadores – místicos-fiéis – assumiram a forma de um semicírculo articulado em degraus. Para uma melhor distribuição visual e acústica, o ritual dramático se colocava numa posição mais elevada, permanecendo o espaço do fundo do vale para o sacerdote e o coro.

“O arquiteto só aparece quando motivações sociais exigem que, o que a casualidade unida à conveniência tinha determinado, o espaço se transforme em algo definitivo e prático. Motivação fortíssima, portanto, imposta pela fé ou, então, por um ideal comum.” (RATTO, Gianni. Antitratado de cenografia, p.43. 2001)

Figura 05 – A evolução da edificação teatral Grega



Fonte: Centro Tecnico TCA. A linguagem cenográfica. Disponível em:

<<http://centrotecnicotca.blog.br/wp-content/uploads/2015/03/A-LINGUAGEM-CENOGRAFICA.pdf>>

Segundo Urssi (2006), a primeira imagem se trata da skene Licurguiana (330 a.C), possuindo duas edificações laterais que auxiliavam a performance dos atores em frente as três principais portas. A segunda imagem se trata da skene Helenística (II a.C), onde a edificação já era coberta por um telhado de cerâmica, ou seja, as técnicas construtivas já estavam evoluídas. Entre as colunas os painéis

pintados para servir como cenário. A terceira imagem (I d.c) da era Romana, o teatro foi remodelado, com variados balcões em vários níveis e bastante adorno.

“As ações na orquestra (área de apresentação) se profaniza, possivelmente por gladiadores em luta com animais selvagens que tomam o lugar das performances religiosas. Muito do que conhecemos do teatro de Dionísio permanece deste último período. Posteriormente, este teatro foi abandonado como espaço de espetáculos e esquecido por muitos séculos” (URSSI, Nelson. 2006. p.24)

Em relação ao espaço cênico romano, sua origem primitiva era similar às atividades de cunho religioso conhecidas como, segundo URSSI (2006), o espaço para jogos cênicos e peças, os *ludi scaenici*⁹. A maior fundamentação do teatro em Roma, segue a política de “pão e circo”, que dizia entreter o povo como forma de controlar a plebe e afastar a mesma dos assuntos políticos, abolindo as ideias, diferente no teatro grego, que visava a ideia, a reflexão, o culto. Assim, os jogos cênicos em Roma, eram como um espaço para diversão e dominar o povo, expondo o poder do império.

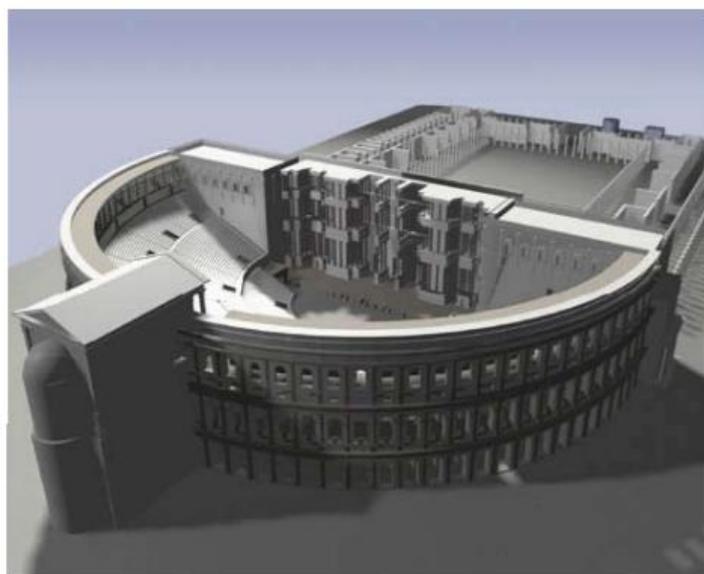
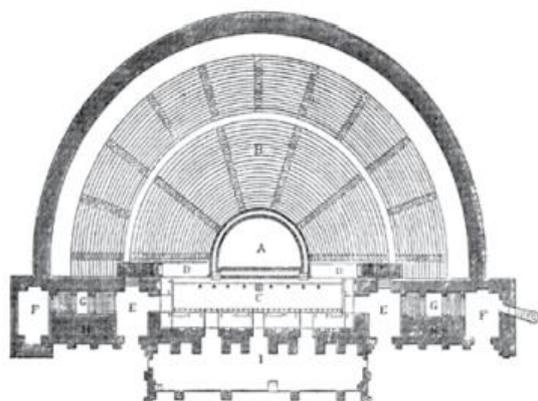
Berthold (2001) afirmava que o teatro romano pode ter crescido sobre um tablado de madeira, mas o palco foi apenas considerado uma estrutura temporária, evoluindo com o tempo. Havia uma cortina ao fundo das peças e os atores deveriam passar por ela para utilizar como camarim. Em frente ao palco, similar à skene grega de madeira com paredes laterais.

Urssi (2006) afirmava que mesmo que as características da edificação teatral romana fossem muito similares à grega, a diferenciação surge a partir de que o edifício teatral romano era construído em terreno plano, com pedra a alvenaria. Mesmo que a plateia se localizasse acima da área de atuação, sua diferença é que em Roma, construiu-se sobre abóbadas de pedra e a orquestra (área de atuação) era um semicírculo com lugares para magistrados, e o proscênio com fachada em adornos, como colunas, estátuas, entre outros.

Houve portanto uma fusão de elementos gregos com romanos por muito tempo, possibilitando tanto a Itália, quanto a Grécia, uma evolução mecanismos de alta tecnologia para a construção de edificações teatrais e utilizar os mesmos profissionais para conceber as concepções artísticas das peças e espetáculos, possibilitando um sistema cenográfico de alta qualidade, no que diz respeito tanto as decorações quando à arquitetura. Berthold (2001)

Figura 06 – Teatro de Herodes (séc I d.C) em planta baixa e Teatro de Pompéia (60 d.C)

⁹ Jogos cênicos em Roma.



Fonte: Centro Técnico TCA. A linguagem cenográfica. Disponível em:
<<http://centrotecnicotca.blog.br/wp-content/uploads/2015/03/A-LINGUAGEM-CENOGRAFICA.pdf>>

Vale ressaltar que Roma possuía uma das maiores engenharias mundiais daquela época, e não foi diferente em aplicação em suas edificações teatrais. Enquanto na Grécia, os arquitetos optavam por lugares montanhosos de grande altitude, tanto para valorizar o poder religioso quanto para aproveitar o terreno para a construção do formato do teatro, já os romanos faziam os teatros em qualquer tipo de terreno, pois a ideia era alcançar uma grande quantidade de pessoas, ignorando a dificuldade que poderia ser a construção do edifício por conta do seu formato.

A engenharia romana era tão precisa, que suas edificações poderiam ser montadas e desmontadas facilmente, podendo alcançar qualquer localidade dentro do seu perímetro. Segundo Latorre (2011), o gosto romano foi sendo colocado na arquitetura dos prédios construídos, e a distinção da plateia foi instalada, dividindo por classes sociais.

Figura 07 – Disposições teatrais romanas



Fonte: (Latorre, 2013, p.11)

O estilo teatral na Idade Média (séc. X – XV), ainda era considerado de cunho religioso, era apresentado até mesmo dentro das igrejas, onde as peças eram encenadas a partir de assuntos com conflitos entre o céu e o inferno, ou contos

litúrgicos, que eram provenientes da época, onde a igreja tinha seu poder. Porém com o tempo, não havia mais espaço para a mistura dos assuntos religiosos com os teatrais, logo, os artistas começaram a se apresentar em locais públicos, escadarias, até mesmo, segundo Urssi (2006) em uma espécie de “carro”, um palco itinerante que portava sua cenografia exuberante.

Foi nessa época em que a cenografia ganhou um vínculo com a dramaturgia de uma forma mais próxima e simbólica, exigindo mais da criatividade dos arquitetos que elaboravam essa cenografia, já que não havia um espaço concreto para encenação, como os teatros gregos e romanos.

“Os mestres cênicos medievais desenvolveram técnicas específicas às exigências de cada auto e lugar, destinado à representação. Seu sistema cênico era composto de diversos palcos construídos em carros, plataformas e tabladros de madeira, onde os cenários eram montados em sequência, conforme o conteúdo religioso de cada auto. As imagens, bem como os cenários, eram o principal meio de informação para a abrangente população analfabeta medieval.” (URSSI, 2006. p.28)

Com a chegada do Renascimento, os assuntos populares começaram a tomar lugar dentro do teatro, apreendendo um lugar de cunho religioso. Esse tipo de teatro que surge, denomina-se como “Teatro profano” e eram apresentados espetáculos com assuntos voltados ao cotidiano das pessoas, porém voltados não só para o público geral, mas sim, a corte, com origem de personagens do tipo cômico, como *bufões e bobos da corte*¹⁰. As praças não eram tão utilizadas para as performances e as apresentações começaram a se conceber dentro de castelos, considerando-se como uma arte erudita. Foi a partir dessa época que surgiu a famosa *Commedia Dell’arte*¹¹, dando início a uma nova forma do fazer teatral.

Esse tipo de teatro foi analisado a partir das características greco-romanas, ou seja, era entendido com divisões hierárquicas, onde as celebrações eram divididas para cada classe social. Segundo Mantovani (1989), retomaram a ideia da perspectiva no teatro, de origem greco-romana, tendo como exemplo o Teatro Olímpico de 1585, feito pelo arquiteto Andrea di Pietro, o Palladio. No palco, havia um cenário fixo construído em perspectiva demonstrando as ruas e os castelos, e na frente havia um anfiteatro. Esse tipo de teatro era conhecido como uma construção de transição,

¹⁰ Segundo (RUIZ, Roberto 2010), são os personagens fixos da *commedia dell'arte* italiana; o palhaço circense e o clown possuem uma mesma essência: colocar em exposição a estupidez do ser humano, relativizando normas e verdades sociais.

¹¹ Segundo (ARAUJO, Lindomar, 2001), a *commedia dell'arte* surge entre os séculos XV e XVI na Itália, mantendo viva a cultura do teatro popular. Suas apresentações eram feitas pelas ruas e praças, ou seja, itinerantes, com personagens com habilidades circenses, declamatórias e cômicas, alguns conhecidos como “Arlequim” e “Colombina”.

pegando características em fusão das características greco-romanas e da idade média.

Figura 08 – Teatro Olímpico (Vicenza, séc. XVI)



Fonte: Teatro Olimpico Vicenza. Disponível em: <https://www.mozaweb.com/pt/Extra-Cenas_3D-Teatro_Olimpico_Vicenza_seculo_XVI-38600>

Figura 09 – Vista frontal Teatro Olímpico de Vicenza na Itália



Fonte: Disponível em: <<http://www.thinglink.com/scene/644046416141877249>>

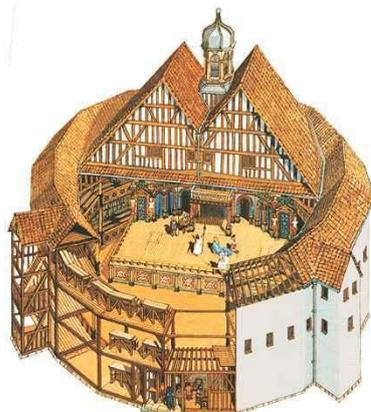
Latorre (2013) afirmava que, nesse período, começaram também a amadurecer ideias teóricas acerca dos elementos teatrais. Essa nova descoberta atinge o campo do conhecimento cenográfico, a partir do uso das dimensões e plano bidimensional. Segundo Urssi (2006), cenários eram pintados por grandes artistas plásticos da época que utilizavam técnicas de plano de fuga, dando convergência aos planos importantes de cena, dando perspectivas propositais que funcionavam na dramaturgia do espetáculo. Além da evolução da pintura, outros elementos se fundiram com o progresso, como iluminação, novos objetos de cena, maquinarias, sonoplastia, entre outros.

Com a falta de dramaturgos para criarem peças para encenações em espaços como esse, houve um período em que esses teatros começaram a ficar mais vazios. Mantovani (1989) discorre que, porém, no período do século XVII, surgiram

outros teatros adaptados para espetáculos que podiam criar diversas cenas em um mesmo palco, como o chamado Teatro Globo. Por fim, em 1576, surge o *Teatro Elisabetano*¹², feito a partir de influências de espaços cênicos abertos e destinado a qualquer público. Contudo, as galerias sinalizavam a divisão de classe: galerias superiores, espectadores mais ricos e inferiores, público popular.

“Estes teatros podiam ter plantas em forma quadrada, octogonal ou circular e tinham um telhado de palha trançada no local do público e uma área aberta logo acima, na parte central do edifício. Geralmente o palco tinha forma de trapézio, mas também foram construídos em forma retangular. Tinham uma profundidade de aproximadamente 10 metros e assim ocupavam a maioria da platéia. Logo atrás deste palco, ficava situada uma torre de porte pequeno, onde geralmente eram colocadas as bandeiras de identificação da companhia ou o nome do teatro.” (LATORRE, 2011. p. 15)

Figura 10 – Teatro Elisabetano



Fonte: Gliscritti. Disponível em: <<http://www.gliscritti.it/blog/entry/2380>>

Figura 11 – Maquete Teatro Globe (Shakespeare)



Fonte: Disponível em: <<https://dlnpng.com/png/3937897>>

¹² O nome do teatro, em referência ao teatro que era encenado no período do Reinado de Elizabeth I, na Inglaterra.

Segundo HEE (2015), o teatro barroco – que se caracteriza por uma época de grandes mudanças visuais e técnicas - foi responsável em lançar grandes escritores do teatro até hoje, como Shakespeare e Molière. As características estruturais se modificaram, e surgiu hoje o que conhecemos como teatro *à italiana*¹³.

Latorre (2013) indica que houve a manifestação de um novo estilo teatral e uma nova forma de dramaturgia. Aliado a isso, houve um equilíbrio na importância da concepção da música apresentada, com o texto, a encenação e a cenografia, ambas funcionando dependendo de cada área. Os cenários já eram concebidos através de conhecimentos avançados em aspectos bidimensionais e dando início aos trabalhos tridimensionais.

Mantovani (1989), discorre que, quando a tridimensionalidade considerada na época foi trabalhada, os elementos adquiriram uma representação com uma técnica tecnológica mais apurada, explorando mobilidade, novas perspectivas e uma ilusão, ou seja um jogo do que é real ou não, aplicado à plateia, fazendo com que o público consiga um entendimento não apenas reflexivo da dramaturgia encenada, mas receber algo impactante visualmente. Foi, portanto, a primeira grande evolução das maquinarias cenográficas, substituindo antigas alternativas, promovendo planos mais dinâmicos.

Urssi (2006) diz que é importante ressaltar o Engenheiro, cenógrafo e Arquiteto italiano, Giacomo Torelli, era conhecido na época como “O mágico”, foi um dos grandes inovadores da cenografia teatral da época, cujas maquinarias teatrais trouxeram uma nova tecnologia que serviu de base inclusive para o Teatro Moderno.

Del Nero (2010) diz que uma de suas invenções, usadas até hoje, conhecida como “Palco giratório” e um sistema de carruagem e varas, que permitiam mudar cenários instantaneamente, aquelas famosas cordas penduradas amarrando pesos nas laterais do teatro que tanto se vê em bastidores de teatros até hoje, servindo para expor e dispor de elementos, dentre outros. Esse sistema podia compor o espaço cenográfico e proporcionava mais fluidez para as representações, com muita sensibilidade técnica e visual.

“ Ao final do século XVII, não havia unidade estilística, os cenógrafos eram contratados conforme sua especialidade visual, efeitos e habilidades em recriar uma atmosfera específica. (...) expandem a ilusão e o virtuosismo cenográfico do barroco ampliando

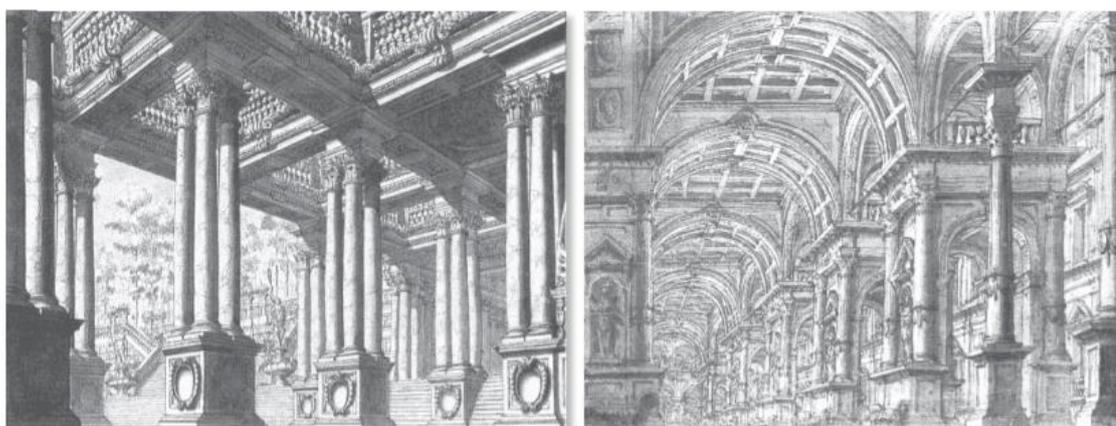
¹³ Segundo (HEE, Carlos. SPES ESCOLA DE TEATRO, 2015.), esse tipo de teatro surge no renascimento, mas começa a ser bastante utilizado no barroco, quando houve a noção de perspectiva que dá tom à pintura, proporcionando à platéia uma noção de profundidade. Internamente, tem forma de ferradura, coloca a platéia em balcões, frisas, camarotes, divididas em andares laterais e ao centro e o palco ao fundo.

a monumentalidade dos cenários e a profundidade do campo visual. Naquele momento, o espaço cênico deixa de ser usado apenas em sua horizontalidade, com alçapões de piso e estruturas suspensas sobre o palco, o eixo vertical dinamiza a cena com criaturas (...)” (C.f NERO, Del, 1993 apud.URSSI, 2006, p. 40)

Houve a chegada do chamado “palco ilusionista”, fortalecido pelos mestres neobarrocos, que segundo Urssi (2006), projetavam-se em profundidades ilimitadas, ou seja, ampliaram uma abrangência estética que dominava o público, sem focar apenas na centralidade, mas em diversos ângulos, sem distinção da aparência e da realidade, conversando com seu lado sensorial, e isso poderia ser feito apenas com técnicas de pintura.

Segundo Mantovani (1989), o palco visível continha as mesmas medidas em cima, embaixo e nas laterais, como se houvessem cinco palcos, como se um fosse visível e o restante não, possibilitando assim a utilização dos “truques” para as mudanças de cenários, considerando então o palco como um “caixa mágica”. Um bom exemplo eram as óperas feitas na época, robustas de efeitos visuais e trocas rápidas, com o palco distante do público, tanto para melhor visualização, quanto para uma percepção de um mundo paralelo sendo encenado diante os olhos do espectador. A cenografia, vivia sua maior época, absorvendo áreas como arquitetura e pintura transportados de forma grandiosa para os trabalhos teatrais mundiais, como França, Portugal, Inglaterra, Alemanha, Áustria, Itália e outros.

Figura 12 – Cenografia em gravura, por Ferdinando Galli Bibiena (séc. XVII)



Fonte: Urssi (2006, p.41)

Figura 13 – Teatro Arthur Azevedo (São Luís – MA)



Fonte: Site VOLTS. Disponível em: <<https://sitevolts.com.br/estao-abertas-as-inscricoes-para-a-14a-semana-do-teatro-no-maranhao/>>

A evolução cenográfica e as edificações teatrais seguiram o estilo até o século XIX, onde houve o início do século moderno que avança seus ideais em valores funcionais, teóricos e simbólicos até o século XX, onde grandes cenógrafos e arquitetos teatrais surgem, como *Adolphe Appia*¹⁴ e *Gordon Craig*¹⁵, definindo uma nova história para o teatro e cenografia.

2.2 A Modernidade do teatro e da cenografia

As mudanças dos estilos marcaram significativamente o séc. XIX, sobretudo a Europa. Nos países que experimentaram mudanças ou fracassos revolucionários, os teatros nacionais foram fundados para dar expressão às visões e valores da classe média, cujas aspirações nesses casos, coincidiam com um movimento mais geral de libertação nacional.

Mantovani (1989) afirma que o teatro moderno começou por volta de 1885, a partir de ideais juvenis que se voltavam contra a injustiça do mundo material. Dessa forma, os que seguiam esses ideais, se uniram para fundar teatros mais independentes e apresentar através da arte suas visões e pensamentos críticos e científicos dentro da sociedade em que exerciam função. Os últimos teatros em ascensão, ainda compartilhavam de uma atmosfera materialista e valorização estética, então com a criação desses teatros independentes, os chamados *Meiningen*¹⁶, iniciaram uma grande mudança nos estilos teatrais e dar obrigação à um

¹⁴ Segundo Mantovani (1989), um importante arquiteto, cenógrafo e encenador suíço;

¹⁵ Segundo Mantovani (1989), teatrólogo, ator, cenógrafo britânico.

¹⁶ Segundo Mantovanni (1989), uma Companhia teatral criada pelo duque de Saxe-Meiningen, com o nome de Georg II, dedicou o seu principal interesse ao próprio teatro da corte. O duque

ritmo de pesquisa dentro das montagens por todos os técnicos, artistas e pesquisadores.

“O grupo seguia uma disciplina rígida de trabalho; ninguém tinha mais importância do que o outro; combateu-se o vedetismo tão em voga na época. O diretor coordenava o grupo, numa atitude que corresponde à atual. A cenografia, portanto, deixa de ser um mero elemento decorativo, de apoio aos atores, para fazer parte do conjunto do espetáculo: assim, muda a relação entre cenários e atores. A cenografia organiza o lugar cênico, não é autônoma e independente, mas parte do todo, integrando-se, sendo vivenciada pelos atores, que deverão utilizá-la e explorá-la como um recurso para a atuação.” (MANTOVANI, Anna. 1989. p. 20)

Uma das grandes revoluções cenográficas e teatrais pode ser focada com a chegada da luz elétrica. Com a revolta da geração mais jovem contra as injustiças materiais da sociedade. Segundo Berthold (2001), o período vitoriano viu uma série de inovações que impactaram o design do teatro. A iluminação mudou de vela para gás e, posteriormente, para eletricidade, como resultado de legislação rigorosa de saúde e segurança. Ambos emitiram uma luz mais brilhante que permitiu aos diretores usar a iluminação para efeito teatral, considerando um recurso parte da cenografia.

“A revolução potencial que a iluminação elétrica permite ao menos imaginar, enriquece a teoria do espetáculo com um pólo de reflexão, com uma temática da fluidez, que se torna dialética através das oposições entre o material e a o irreal.” (ROUBINE, 1998. p. 24)

Mantovani (1989) diz que, grande foi a influência dos Meiningen, assim como *Richard Wagner*¹⁷, Gordon Craig, Adolphe Appia, que compartilharam dos seus conhecimentos e desenvolveram princípios para a concepção dos novos tipos de espetáculos teatrais. A importância de ressaltar Richard Wagner para a percepção da evolução do teatro e da cenografia na modernidade, vem a partir de que, com o princípio da utilização da luz artificial no teatro, possibilitou diversas novas concepções artísticas para a área. Um dos maiores favorecimentos foi aos espetáculos de Wagner em suas óperas, trabalhando o espetáculo em sua totalidade.

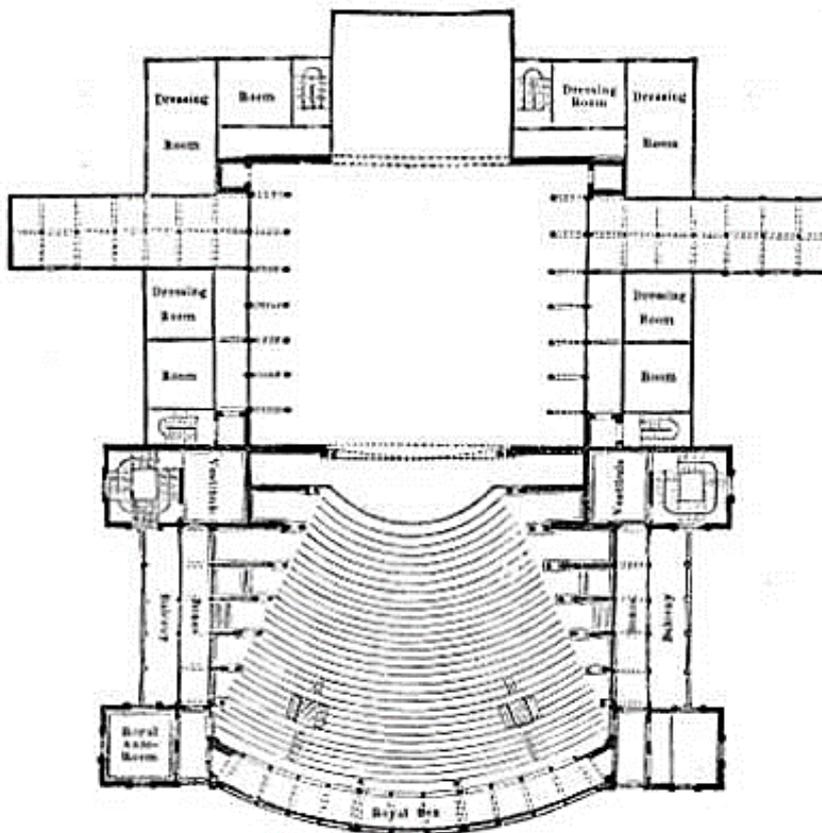
Uma grande inovação da arquitetura teatral foi criada, segundo Mantovani (1989), em função da concepção wagneriana. Ou seja, a plateia era concebida como um grande anfiteatro em formato de trapézio, não existia mais os balcões e galerias, eram escurecidos, para que a atenção do público se voltasse apenas para a área de encenação, que era o palco. Retira-se a orquestra entre ele e a plateia e a distância entre o palco e o público, aumenta. Essas mudanças possibilitaram um fenômeno chamado “Abismo Místico”. Além dessas inovações, Richard Wagner foi conhecido

desenvolveu o seu teatro em uma instituição rígida e modelar, onde optou por abdicar totalmente da vertente operística para se concentrar, exclusivamente no drama.

¹⁷ Diretor, maestro, compositor de teatro alemão, muito conhecido por suas óperas.

por muitas inovações, além do vão existente da orquestra, que começou a integrar muitos teatros em estilo italiano.

Figura 14 – O teatro “Bayreuther Festspielhaus” de Richard Wagner



Fonte: Verbarate. Disponível em: < <https://estrolabio.blogs.sapo.pt/1308427.html> >

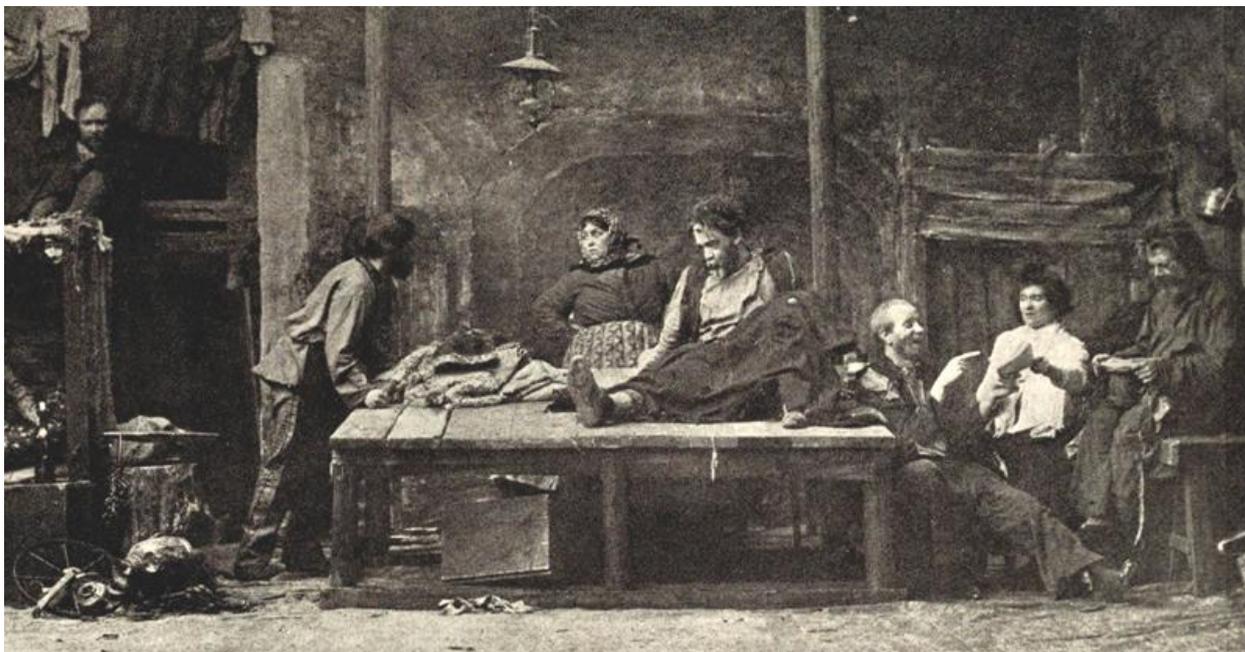
“Uma vez com a atenção direcionada só para o palco, o público é envolvido com o que está acontecendo; a ação e a atuação dos atores, a música, os cenários e especialmente a cor. Muda então, o COMPORTAMENTO do espectador: antes, ir ao teatro significava, mais que nada, um encontro social. Agora, esse encontro ficou em segundo plano. O primeiro era “assistir” ao espetáculo.” (MANTOVANI, Anna. 1989. p. 21)

Muitos integrantes do teatro fizeram a diferença em suas inovações no século XIX, podendo citar de forma breve, *Stanislavsky*¹⁸, com suas influências positivistas e naturalistas, trabalhando com técnicos que se adaptaram ao seu estilo, tornando uma relação precisa entre ator e cenário – concebendo o cenário não como um lugar, mas como um ambiente, e os detalhes deviam ser verdadeiros, deixando de lado os painéis pintados, mesmo que realistas, a utilidade cenográfica real era

¹⁸ Escritor russo, pedagogo, ator e diretor de grande importância do século XIX, de renome em teorias teatrais utilizadas até os dias atuais;

primordial, compreendendo uma preparação que envolva à questões sociais e históricas.

Figura 15 – Cena do Teatro Russo (1902) – Stanislavsky



Fonte: Disponível em: <<https://jornal.usp.br/cultura/palestra-aborda-teatro-russo-de-vanguarda-no-periodo-da-revolucao/>>

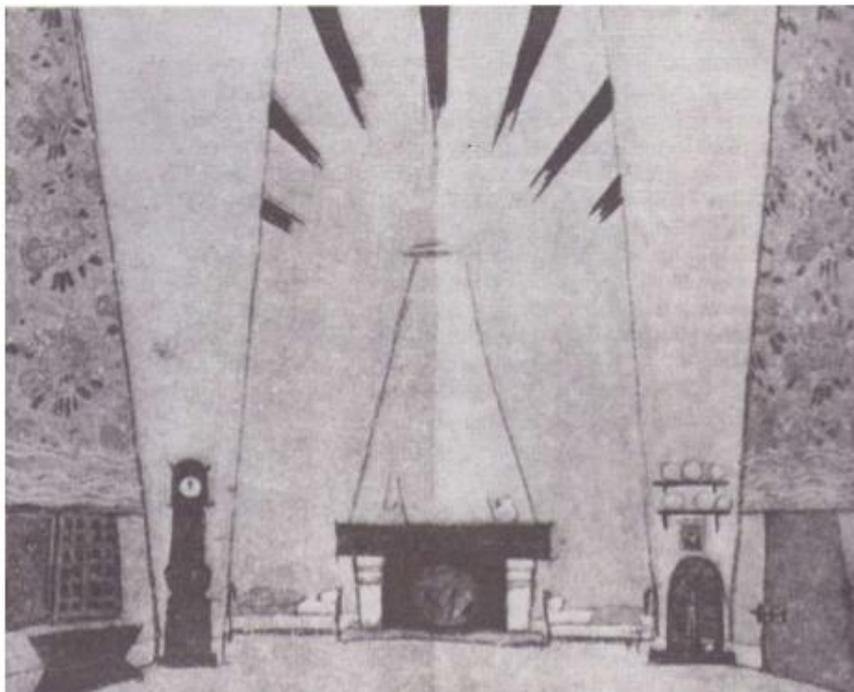
*Paul Fort*¹⁹, influencia também de uma forma muito positiva a modernidade. Houve uma crença no futuro do homem, e a pesquisa acerca do impressionismo e o simbolismo (busca de uma realidade que não precisava ser provada só com a sua visibilidade). Fort funda em Paris, segundo Mantovani (1989), o Teatro D'art, quando finalmente o simbolismo é característica dos palcos, contradizendo o naturalismo, ainda que entendendo sua contribuição teatral.

Craig (2017) afirma que o teatro simbolista trata de concepções que possam instigar a imaginação do público. Os cenários eram retratados de forma simples, mas de uma forma que pudesse fazer com que o espectador imagine a ambientação. A decoração e o adorno não eram necessariamente presentes, sendo necessária apenas as impressões do público, complementando um teatro mental. Porém, a decoração artística cenográfica poderia existir, mas como um produto mais artístico e não artesanal.

“A cenografia simbolista enfatiza a cor como linguagem simbólica, a imaginação e emoção, e nega a reprodução fotográfica. (...) O teatro simbolista, por seu hermetismo, foi um teatro de elite, e dentro da cenografia, inaugura uma corrente que passará a utilizar-se da pintura como elemento do espetáculo.” (MANTOVANI, Anna. 1989. p. 26)

¹⁹ Poeta e dramaturgo francês do simbolismo.

Figura 16 – Concepção de cenário para Peça Simbolista de Maurice Maeterlinck, “O Pássaro Azul” (1923)



Fonte: Disponível em: <<https://www.slideshare.net/andreiaportugaldasilva/14-simbolismo>>

*Lugné-Poe*²⁰, juntamente com Meyerhold, tinham uma oposição à crença de Stanislavsky, ou seja, acreditavam em uma teoria biomecânica, trabalhando a ideia de convenção, onde o corpo do ator e os objetos de cena tinham três dimensões no palco. O ator era objeto principal, e as artes plásticas eram mais importantes do que a pintura na cenografia, o cenógrafo tinha que pesquisar uma forma de criar um elo entre o ator e o público, sem abolir o cenário, trazendo uma única opção, dando uma maior importância aos movimentos plásticos do ator (MANTOVANI, Anna, 1989).

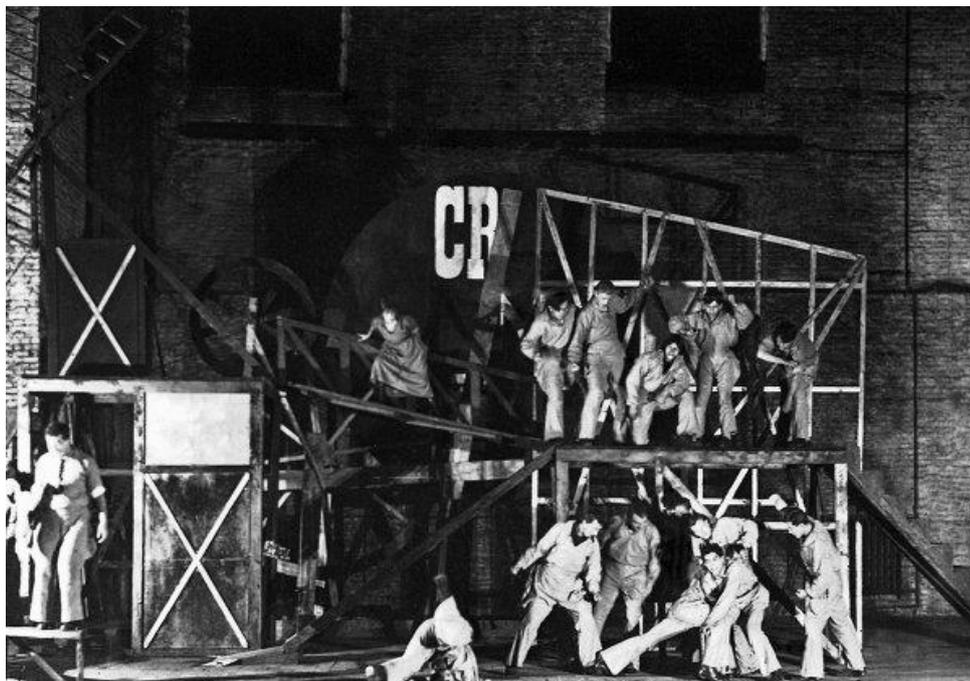
O interessante no que se diz a respeito da tridimensionalidade é resgatar uma crítica feita por Edward Gordon Craig, que critica que o cenário feito por pintores mesmo em perspectiva na época da idade média e renascimento, era considerado como um espaço bidimensional e não tridimensional como era considerado por trazer ilusão ao público, sendo incorreta a dita evolução da tridimensionalidade, chegando apenas com a biomecânica de Lugne-Poe e Meyerhold.

“(…) Lâmpadas a óleo, lâmpadas a gás e lâmpadas elétricas foram ligadas, e o cenário, em vez de ser arquitetônico, tornou-se – cenário pictórico. Você não pode chamar isso de pintura, pois pintura é aquilo que concerne duas dimensões. (...) todos os dias ouvimos pessoas falando de cenário como se fosse pintura, e mesmo pintores

²⁰ Ator, Diretor francês do movimento simbolista.

têm a audácia de entrar no teatro e colocar no palco o resultado de seus estudos como pintores.” (CRAIG, Edward Gordon. 2016. p. 58)

Figura 17 – Cena do espetáculo “O percevejo” de Meyerhold – cenário biomecânico



Fonte: Disponível em: <<https://topos.memo.ru/en/node/176>>

O reconhecimento do papel da cenografia como um fator de suma importância na prática e ideal teatral do século XX foi visto com muita relevância, por conta do resultado das ideias do arquiteto e cenógrafo, Adolphe Appia. Adolphe e Gordon Craig, são considerados um dos colaboradores mais influentes da estética modernista do teatro e contribuíram amplamente para os pensamentos contemporâneos da criação cenográfica.

Um dos grandes favorecimentos de Appia é conhecido tanto no teatro, quanto no cinema como *mise en scène*²¹, e segundo Berthold (2001), foi por muito tempo negligenciada no mundo de língua inglesa, e especialmente em relação ao seu contemporâneo britânico Craig. A extensão da influência de Appia através de seus escritos e desenhos teóricos, juntamente com suas experimentações práticas, se tornaram mais amplamente conhecidas, e foi influente na mudança estética dos palcos de meados do século XX principalmente nos Estados Unidos.

Muitos arquitetos trabalharam com cenografia e se apropriaram da área com diversos conhecimentos. A antiguidade grega e romana exibia esses profissionais como completos, não apenas como profissionais da construção, mas

²¹ Design concebido no palco e disposição dos atores em cena;

verdadeiros artistas da geração, escultores, pintores, construtores e até mesmo cientistas, representando muito bem a evolução a frente de uma idade que aparentava poucos recursos. Porém alguns desses profissionais marcaram seu século, será citado neste capítulo alguns dos mais importantes arquitetos que trabalhavam com cenografia teatral e que impacto ou mudança eles geraram nesse tipo de papel.

Ao fim do século XX, segundo Howard (2013), um dos tempos em que mais se discutia o progresso, com o surgimento das maquinarias, dos carros, do telefone, avião, entre outras evoluções de grandes funções, marcava a “*Belle Époque*”²², surgindo na França, como uma transformação da intelectualidade e das funções artísticas da época. As linguagens artísticas caminhavam para sua exaltação, assim como os meios de comunicação e cultural, como o cinema, uma indústria que modifica culturalmente e o comportamento de toda uma sociedade. O progresso expandiu para as ciências, com novas teorias, para a psicologia, como exemplo, as visões de conhecimento de Freud, as artes e seus estilos criam forma, iniciando com o expressionismo até andar para o futurismo.

É significativo compreender que o conhecimento imagético ou pictórico dessa época, se transforma para algo que não tinha a necessidade de haver simetria ou perfeição, e sim uma nova concepção a partir da expressividade do homem, abrangendo valores mais simbólicos.

“A destruição da perspectiva indica uma nova concepção do espaço pictórico, a cor é exaltada, a máquina também. O homem não vê mais o mundo da mesma forma, e as Vanguardas mostram esse novo olhar. (...) A dramaturgia e o espetáculo entram em inovação. Tudo é questionário, do grupo teatral ao ator, da dramaturgia à função de cada elemento e cada profissional em uma montagem teatral” (MANTOVANI, Anna. 1989. p. 30)

Adolph Appia (1862-1928) foi um arquiteto suíço, cenógrafo, decorador e teórico marcante para a sua época. Suas teorias foram relatadas e confirmadas e transformaram a prática de cenografia, além de uma grande influência no desenvolvimento das artes cênicas e também nas artes plásticas. Seus cenários e desenhos não pareciam realismo pictórico.

Appia desenhava conforme o clima necessário para determinada ambientação, sensação acerca da história repassada. Ele tinha a capacidade de criar simbologias e metáforas sobre as suas próprias descrições, tornando um profissional com identidade própria. Dentro do teatro, os atores e o texto tinham o mesmo peso e importância que o seu trabalho cenográfico, ele não enxergava os elementos de forma

²² Uma época de progresso para a França, com avanços científicos e tecnológicos.

isolada. Os elementos de maior importância e execução dentro de um trabalho cenográfico eram o cenário pintado, o arranjo (o piso), o ator e a luz.

Appia afirmava que a inserção do ator em cena criava um foco ressonante na época moderna, que dava mais importância ao conjunto da obra e mais vida (espaço cênico vivo), possibilitando um trabalho em três dimensões e em níveis diferentes – a profundidade, a horizontalidade e a verticalidade -, trazendo um dinamismo maior para a cena e a possibilidade maior de visão dos espectadores, já sendo auxiliados pelo formato do palco italiano muito presente na época.

Figura 18 – Desenho de Hoxton Music Hall (Espaço rítmico de Appia)



1.1 – O desenho do Hoxton Music Hall

Fonte: HOWARD, Pamela (2013)

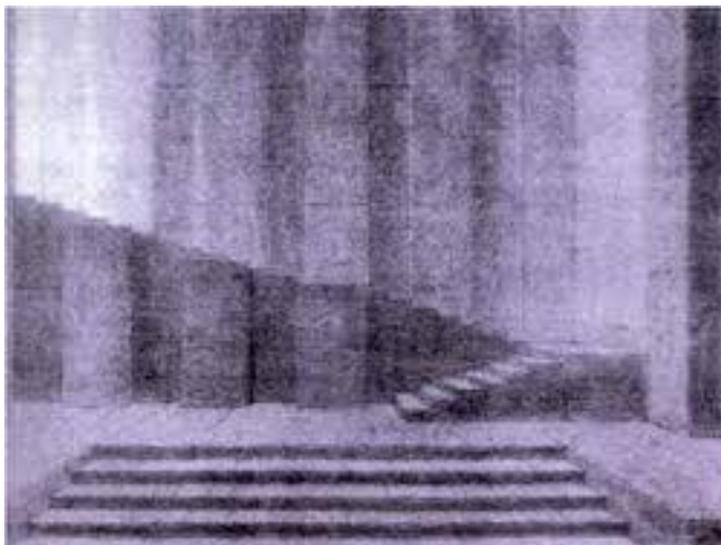
Esse tipo de produção foi relevante para a interação com o espaço, utilizando todo o conjunto da peça, possibilitando um diálogo direto com a plateia, criando mais intimidade com o espaço cênico. Segundo Howard (2013), os conhecimentos de Appia definiam que para o cenógrafo, há uma necessidade de criar um espaço dramático interno ao mesmo tempo que se deve responder ao espaço arquitetônico externo. Nessa época, a liberdade de organização de espaço e a condição de orçamento ser mais baixa não viravam um empecilho para a criação. Seu trabalho era muito atrelado e acrescentado pelo cenógrafo Edward Gordon Craig, já apresentado na pesquisa. Os dois tinham um estilo próprio e muito semelhante, e defendiam a mesma sensorialidade e simplicidade da cenografia, diferenciando apenas na defesa de unidade: enquanto Craig defendia a unidade do espetáculo, Appia privilegiava os elementos.

A prática da iluminação para Appia tinha também um papel muito importante, como o peso de uma função até psicológica, anímica, onde a aura dos personagens fosse algo alcançado a uma visualização do público. A iluminação servia tanto de determinar passagens, espaços, como para transmitir esse tipo de sensação. Havia uma distinção entre a luz que possibilitava um cenário visível, e luz que modelava, que concentrava. Appia acreditava na capacidade da luz de ser estrutural, fluida, a havia sua plasticidade e a possibilidade de moldar o ambiente. Essa influência marcou a época e influenciou seus desenhos e croquis mais do que de fato às suas produções reais. (HOWARD, Pamela, 2013)

As teorias da Appia são teorias que ajudaram a revolucionar a produção teatral do século XX: a validade estética de cenários plásticos e tridimensionais, projetado para tornar o ator o fator importante no palco; a necessidade de unidade orgânica entre ação e cenário. A simplificação do cenário é algo que o arquiteto defendia, para enfatizar "o ator vivo" em vez do cenário com uma única responsabilidade de ambientar, o tornando "morto". Esse novo uso da configuração se popularizou no final do século XX. O hábil uso da luz tinha a capacidade de unir todos os elementos da produção. (MANTOVANI, Anna, 1989)

Os livros de teoria de Appia não eram de fácil entendimento, então ele simplificava da melhor forma para que seus conceitos fossem disseminados e esclarecidos, ainda assim, documentados. Mas o que ficou marcado e documentado, ainda mais que suas anotações, foram seus desenhos e croquis, onde percebe-se exatamente o que ele queria passar com sua obra. O arquiteto abusava das composições em níveis, em profundidade, altura, criando diversos planos e simplificando seu trabalho, dando valor ao simbólico e à harmonia. A influência desse profissional e artista, se expressa em várias arquiteturas teatrais modernas e espetáculos que seguem suas teorias. Adolph Appia é conhecido, segundo Latorre (2013), como o grande profeta da cenografia, um visionário "do invisível", reunindo valores técnicos óticos, valores cinéticos e várias possibilidades e uma maior liberdade para a criação cenográfica, ainda que com a tecnologia ao seu favor, abusava da simplicidade e acreditava no poder das sensações.

Figura 19 – Desenho de Appia para cenário de Richard Wagner



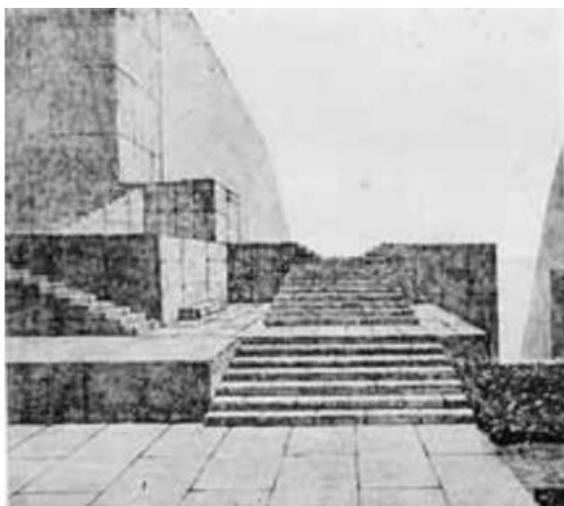
Fonte: RAMOS, Thalita. (2013)

Figura 20 – Desenho de Appia para a peça “Parsifal”, de Richard Wagner



Fonte: RAMOS, Thalita. (2013)

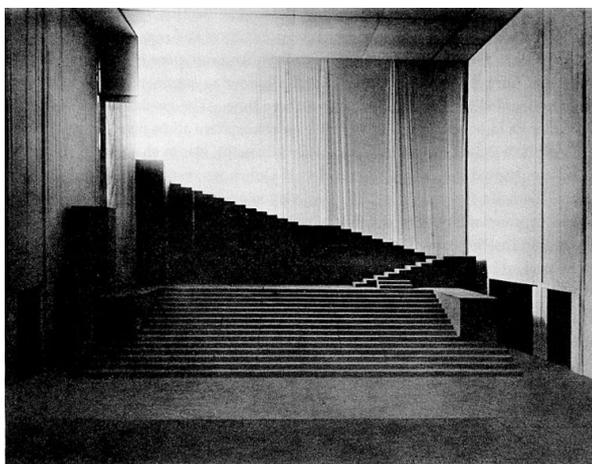
Figura 21 – Desenho de Appia “Espaços Rítmicos”



Fonte: RAMOS, Thalita. (2013)

Berthold (2001) ainda disserta que é importante ressaltar que falar de Adolphe Appia no trabalho cenográfico mundial é básico, pois a contribuição foi primeira virada cenográfica em reconhecer o poder e o potencial da luz como uma força unificadora e expressiva, que poderia ser interpretada inclusive como música. Foi portanto, desenvolvido uma nova dramaturgia moderna, com luz no centro, que também pode influenciar práticas tão difundidas como as peças de teatro da Bauhaus, escola tão conhecida na área arquitetônica por marcar a mudança de um caráter moderno nas concepções artísticas. Vale destacar os trabalhos dos cenógrafos bastante conhecidos na área na época, Josef Svoboda e Bobby Wilson.

Figura 22 – Cenário de “Orfeus”, de Adolphe Appia (1913)



Fonte: Faculty Arts. Disponível em: <<https://faculty.arts.ubc.ca/rfedoruk/craig/appia.html>>

A respeito de Edward Gordon Craig (2016), o mesmo sempre privilegiou o visual para impressionar os espectadores e impor suas próprias concepções e ideias. Talvez as principais contribuições de Craig para o desenvolvimento da encenação tenham sido sua defesa da necessidade de um artista controlar a produção e sua insistência no estudo da história. Os atores profissionais dos teatros convencionais do final do século XIX não eram muito sofisticados em sua técnica. Craig (2016) insistia suas reclamações na inadequação dos atores estabelecidos à luz do novo teatro.

Os escritos de Craig eram virulentos em seu desprezo pelo ator cujas características comportamentais, se impunham constantemente entre o trabalho e o público, cujas emoções e sentimentos inconstantes, constantemente sentimentalizavam e diminuía o efeito teatral. A compreensão de Craig (2016) da história do teatro estava ligada a um renascimento em toda a Europa do estudo da história do teatro. A opinião de Craig era que seria impossível criar um novo teatro

sem fazer um estudo sério dos anteriores. Ele atribuiu a curta vida de alguns teatros inovadores ao fato de eles não terem estudado adequadamente seus antecessores.

A atribuição a admirar os estilos clássicos teatrais e da cenografia, como o estilo grego clássico, ou a forma de fazer teatro da idade média vinha de uma valorização da relação das pessoas com o espaço ao ar livre. Para Craig (2016), se construíam teatros para seus dramas e não seus dramas para os teatros na clássica Grécia, encenavam suas peças à luz do dia e com o sol banhando os atores e a audiência por igual, sem necessidade de um efeito de luz, era tudo mais verdadeiro.

“Os gregos capturaram muitos segredos da natureza, dos pássaros, das árvores, das nuvens, e não tinham medo de aplicar segredos tão simples em uso religioso. E o segredo mais discreto que eles buscavam era uma pequena parte do segredo do movimento. Era o movimento do coro que movia os espectadores. Era o movimento do sol sobre a arquitetura que movia a audiência.” (CRAIG, Edward Gordon. “ 2016. p. 55)

Segundo Craig (2016), as suas próprias produções se baseavam no teatro dos gregos e no período romântico. Era ator antes de se tornar designer e diretor, e para ele todos os elementos da produção eram de igual valor.

Segundo Urssi (2006), Appia não tinha interesse aparente na história do teatro, já Edward Craig valorizava muito o valor histórico e as contribuições deixadas pelo teatro clássico, deixando críticas polêmicas ao gigantismo dos estilos teatrais quando migraram para locais fechados e a chegada da tecnologia que deixou tudo menos natural, mas acabou tendo que aderir ao seu trabalho para acompanhar a evolução da época.

“Porém as ideias renovadoras desses dois grandes teóricos e cenógrafos, Appia e Craig, foram muito mais teóricas do que práticas, pois poucas puderam ser realizadas, devido à falta de recursos tecnológicos da época em que viveram. Um exemplo disso é a forma como Appia trabalhou a iluminação, em uma época em que ainda não existia a luz elétrica.” (RAMOS, Thalita. 2015)

Figura 23 – Concepção cenográfica de “Hamlet”, para Craig, se valorizava o corpo nu, a luz e a sombra e cenário simples.



Fonte: Disponível em: <<https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/15.180/5548>>

Mantovani afirma que ao início do século XX, também levou a apresentar uma ferramenta que foi de grande importância para a variedade de técnicas a se apresentar na caixa cênica, o famoso bioscópio, evolução advinda do cinema. Os cinemas eram mudos, mas haviam músicas, e os teatros começaram a dar lugar para a exibição de filmes também, compondo uma variedade de uso em tempos modernos.

A crescente popularidade do cinema começou a preocupar os donos dos teatros famosos, tudo estava evoluindo muito rapidamente e os estilos artísticos ficavam cada vez mais elaborados, em foco nos Estados Unidos, onde a famosa Hollywood produzia muitos novos filmes e começava a fazer sucesso. Isso fez com que alguns teatros fossem colocados para reforma para introdução das salas de cinema devido ao entretenimento moderno se tratar de uma arte cinematográfica, era a ascensão do cinema.

Berthold (2001) afirma que após a Segunda Guerra, a área televisiva apagou mais a área teatral. Teatros antigos eram apenas edificações antiquadas e aparentemente não acompanhavam o estilo de vida modernistas das classes, havendo uma queda no número de espectadores e muitos custos de manutenção das edificações. Isso fez com que houvessem reformas ou demolições. Houveram também teatros convertidos para diferentes usos, como museus, espaços para festas, entre outros.

Figura 24 – Antigo teatro reformado em cinema Guarany, em 1939 com música ao vivo (em Caxias do Sul)



Fonte: Disponível em: <<http://pioneiro.clicrbs.com.br/rs/geral/noticia/2016/07/cine-teatro-guarany-na-decada-de-1930-6929758.html>>

Segundo Berthold (2001), em 1960, os conselhos locais foram os principais construtores de novos teatros, geralmente como parte de seus programas culturais e de lazer. Quaisquer teatros novos ou substitutos eram frequentemente integrados em complexos cívicos polivalentes. Esses novos 'teatros cívicos' eram projetados para uso multiuso e construídos em um estilo arquitetônico mais funcional. Eles apresentaram oportunidades para experimentar diferentes arranjos de auditórios, com alguns sendo construídos em arranjos menos tradicionais.

“O século XX foi marcado por ideias que convergiram para as necessárias mudanças na criação e no uso do espaço cênico no teatro. A palavra de ordem era o progresso exaltando a máquina, a fotografia, o carro e o avião. Os meios de comunicação ganharam espaço no cotidiano. A imprensa, o cartaz o CINEMA e a TV modificaram a percepção de mundo das pessoas. A sociologia investida a relação entre sociedade e indivíduo, indetificando as novas teorias estruturais de mudanças na vida coletiva e urbana. O “novo homem” tornou-se produto de sua origem social.” (URSSI, Nelson. 2006, p.50)

Até 1970, Urssi (2006) afirma que com o término da censura, as apresentações podiam ser encenadas novamente nos principais teatros. Houve também uma predominância nos chamados teatros alternativos. Houve a época que preocuparam-se com a falta de teatro, e tentou-se resgatar essas edificações, portanto, projetos de ressignificação das edificações teatrais foram feitos, para com êxito, restauras e reutilizar esses espaços. Finalmente, algumas foram ainda nos anos 70 por seu interesse arquitetônico ou histórico.

Segundo Berthold (2001), em 1976, a Lei de Confiança dos Teatros foi aprovada, fundando uma nova organização, a Theaters Trust, o Órgão Público Nacional Consultivo de Teatros, encarregado de proteger os teatros e o uso do teatro e com um papel estatutário de aconselhar sobre todas as aplicações de planejamento que afetam terras em que existe um teatro. Essa nova geração de centros culturais forneceu o foco de esquemas de regeneração urbana tão necessários, criando edifícios acessíveis 'marcantes' para uso e diversão de todos.

O design de teatro do século XX foi o mais variado da história. Foi o primeiro século em que praticamente todos os desenhos teatrais desenvolvidos durante os dois milênios anteriores estavam disponíveis ao mesmo tempo. Após 250 anos em que a estrutura teatral dominou a arte, houve uma rebelião generalizada contra ela. Como aconteceu durante o Renascimento, uma enxurrada de novas ideias foi iniciada por explorações de práticas passadas. Um renascimento do interesse pelos teatros gregos inspirados em escavações arqueológicas na virada do século levou a inúmeras tentativas de recriar espaços gregos.

Segundo URSSI (2006), vários teatros antigos foram reconstruídos ou reformados, uma moda que levou à proliferação de estúdios de impulso em todo o mundo. No terceiro quartel do século 20, os designers de teatro concentraram seus esforços na criação de espaços adaptáveis que pudessem ser facilmente convertidos em pelo menos duas formas principais de teatro. Na virada do século XXI, a ênfase passou para os complexos de artes cênicas, nos quais vários estilos diferentes de teatro foram incorporados. (MANTOVANI, Anna, 1989)

3 A ARQUITETURA NO CAMPO TEATRAL

3.1 O conhecimento arquitetônico na cenografia teatral

Segundo Cohen (2007), a arquitetura e cenografia compartilham o objetivo comum de manipular e transformar o espaço para fins específicos. Eles também compartilham uma condição semelhante, dividida entre vocação artística e requisitos técnicos, com o objetivo de combinar a estética com a prática. Sob as restrições de segurança de engenharia e economia de espaço, de acordo com os limites dos materiais em que se baseiam, espera-se que a arquitetura e a cenografia desempenhem uma tarefa: ser funcional e eficaz.

Cohen (2007) ainda afirma que, por outro lado, espera-se que eles cumpram outras funções mais elevadas: estimular certos quadros mentais; atrair ou desviar nossa atenção, ou induzir a uma ilusão visual e imaginativa. As cenografias que fazem parte de uma peça, elas são parte fundamental da representação, diferentes espaços, articulam cenas, modificam a luz, criam sombras, se fazem notar ou se tornam invisíveis.

A atual situação das artes visuais indica a recorrente execução de trabalhos cenográficos que geram impactos visuais mas nem sempre impactam às demais sensações ao público e do próprio ator de teatro enquanto sua experiência, concentrando em propriedades de perspectivas, desconstruindo o sentido polissêmico em que o simbolismo se propunha implantar com a chegada de cenários conceituais.

O arquiteto e o cenógrafo transformam um imaginário no espaço, mas, ao contrário do que acontece com o arquiteto, o local para o cenógrafo não é definitivamente fixo e trabalha através das mudanças que a representação opera nesse sentido. Entre um lugar real e um lugar imaginário. Isso leva a definir a cenografia, embora de maneira simplista, como uma arquitetura efêmera. Se a noção

do efêmero influencia a atitude do pensamento, ela não pode ser considerada como o único elemento para unir cenografia e arquitetura.

Pavis (2012) diz que ao considerar a dimensão simbólica e corporal do espaço em busca de sentido, a cenografia contribui para despertar no arquiteto uma disponibilidade favorável à criação, quando se trata de passar do imaginário para o construído, do efêmero ao sustentável.

“No espaço cênico, o sublime hoje está, não necessariamente no uso de efeitos tecnológicos, mas mais frequentemente, na capacidade de tornar-se um espaço único para um evento teatral, conferindo-lhe alguma energia, uma alma, tornando o espaço vivo e participativo deste acontecimento. Na prática exploramos correspondências entre o espaço, a imagem e a sua percepção, por parte não apenas do espectador, mas também do ator, do diretor e dos demais artistas e profissionais responsáveis pelo evento teatral.” (COHEN, Miriam. *Cenografia Brasileira do Século XXI: Diálogos possíveis entre a prática e o ensino*. 2007, p.4)

A reavaliação de como os conhecimentos arquitetônicos podem impactar e influenciar nas áreas cênicas é de suma importância para favorecer os laços entre a arquitetura e a cenografia e como propriedades podem ser aplicadas, ou mesmo analisadas, além de um favorecimento da técnica arquitetônica para os estudos teatrais. Segundo Pallasmaa (2011), com a avaliação de fisicalidades que impactam em um ambiente mais inteiramente sensorial, pode ser de auxílio para a experiência e trabalho do ator, também em formação de um público que torna-se cada vez mais crítico e necessitado de uma experiência perceptual, que colaboram em variados sentidos humanos, não apenas o visual, além da permissão em criar parâmetros que serão benéficos para arquitetos com estudos voltados para a área da cenografia.

Pallasmaa (2011) ainda afirma que todo o projeto arquitetônico é baseado em um programa. Mas se um espírito puramente criação espaço funcional era uma transcrição fiel do programa, ele seria colocado em paralelo com a noção de "localização exata" do século XIX, onde o espaço era desprovido do conceito de metáfora e símbolo. Mas quando o espaço funcional se torna um espaço significativo, quando o objeto sujeito à interpretação vai além de sua função primitiva para se tornar um elemento da linguagem carregada de significado, a arquitetura encontra sua dimensão cenográfica.

É assim que diferentes abordagens da arquitetura traduziram o passo necessário para trás do programa pelos conceitos de conceito, discurso elíptico, mudança programática ou cenário. Nesse contexto de interdisciplinaridade, notamos que a cenografia, como essa disciplina do espaço, compartilha com a arquitetura vários conceitos.

Craig (2016) afirma que no discurso de alguns arquitetos ouvimos os termos "Dramaturgia", "encenação" para caracterizar seu projeto. Eles então falam sobre cenografia em arquitetura. Alguns escritórios se definem como um escritório de arquitetura cenografia. A definição da palavra cenografia é a seguinte: "Arte de representar em perspectiva; desenvolvimento de técnicas teatrais".

Essa junção entre arquitetura e cenografia, têm sido historicamente, atividades naturalmente entrelaçadas, visto que o teatro era considerado como um "metáfora da vida", que intensificava os aspectos sociais, políticos, morais e éticos, que representavam as vontades existentes de uma sociedade, sendo específico em cada época.

Cohen (2007) afirma que, no entanto, desde o final do período pioneiro do modernismo, quando a Bauhaus, os expressionistas alemães e os construtivistas russos usavam o teatro para promover suas ideias estéticas radicais - que muitas vezes eram irrealizáveis no caos da realidade e na falta de tecnologia e verba - a cenografia foi marginalizada, seus protagonistas permanecendo relativamente desconhecidos. Atualmente isso está em modificação, com a arquitetura se tornando uma arte do espetáculo.

A arquitetura não se transforma somente na área teatral. A ascensão da decoração urbana e decoração de monólitos corporativos em espaços públicos ou pseudo-públicos, traz a possível customização de espaços como lugares lúdicos e simbólicos, trazendo mais valor aos que passam pelo local, atribuindo uma sensorialidade muito interessante que atravessa os valores estéticos.

Urssi (2006) afirma que, no começo dos anos 80, à medida que os espaços lúdicos foram criados, tornaram-se mais fantásticos e mais reais, houve um crescimento simultâneo da economia da experiência. Isso pode acontecer porque a propriedade da casa própria foi se tornando um sonho cada vez mais distante para os jovens, eles tenham investido sua renda extra em experiência real, e não em imóveis.

Portanto, embora os arquitetos tenham se dedicado à cenografia, foi sem dúvida, uma época de ouro para os próprios designers de produção. Se por algum tempo a ortodoxia era uma espécie de teatro teatral mínimo, usando os tijolos brutos do prédio ou o imediatismo da rodada, agora há um uso crescente do espetacular. Em certos casos, para justificar preços de ingressos disparados, mas também porque mais filmes estão sendo adaptados ao palco e precisam atrair um público diferente.

URSSI (2006)

A arte, ciência ou história do cenário, design de iluminação, e outras áreas do design têm uma profunda relação com a arquitetura. De muitas maneiras, o designer de cena teatral é muito parecido com um arquiteto convencional. O projetista deve tornar real o que existe apenas em sua imaginação e fornecer a visão em forma gráfica para uso na construção dos cenários. Arquitetos e cenógrafos usam uma página plana de desenhos de construção bidimensionais para comunicar quais serão as estruturas tridimensionais. A cenografia tem uma capacidade semelhante de provocar emoções específicas e criar humor com o uso de perspectiva, espaço, escala, luz, cor, detalhe e proporção. Ajuda a definir os personagens e a impulsionar as ideias do dramaturgo. Há uma linguagem na arte cênica de teatro que sinaliza pistas sofisticadas para o espectador.

Diferente da arquitetura, os projetistas de paisagens devem conscientemente criar ambientes que tenham uma vida útil curta, sejam móveis, não exijam o mesmo rigor na construção e geralmente sejam vistos de uma única direção. As peças de teatro não precisam ter integridade completa nas estruturas que devem representar. O design e a iluminação do palco criam a ilusão da tridimensionalidade e podem manipular o tempo e o local. O público não passeará pelas salas para experimentar a massa, proporção, humor e emoções que seus espaços criam. Os cenógrafos desenvolvem um mundo para a peça, que se torna um projeto de construção real, apresentando o mundo imaginado ao público. A habilidade dos designers, diretores, atores e clientes de iluminação completa a transformação. (COHEN, Miriam, 2007)

Como forma de arte, o teatro não requer um edifício propositadamente projetado para ser apresentado. Mas quando o público se reúne regularmente para experimentar uma performance, geralmente são feitas tentativas para organizar o espaço, a fim de melhorar a natureza da experiência que o público pode ter, e este é o começo do design do teatro. Os teatros mais simples são áreas limpas ao redor das quais as pessoas podem ficar de pé ou sentadas para assistir a uma apresentação. O design do teatro, no entanto, preocupa-se em elaborar esse espaço - primeiro, para fornecer as condições ideais para o público experimentar uma apresentação teatral e, segundo, para ajudar os artistas a alcançar a expressão máxima de sua arte. (MANTOVANI, Anna, 1989)

Segundo Howard (2013), a cenografia é mais popularmente identificada como Direção de Arte. E há uma razão para isso. Embora empreste um pouco de

todas as três faculdades - Arte, Arquitetura e Design de Interiores -, a dependência do Cenografia é mais sobre Arte e Replicação. Para um diretor de arte, é necessária uma profunda compreensão do processo de produção de teatro ou filme. Isso implica conhecimento e compreensão inerentes aos ângulos das câmeras, coordenação com figurinistas, roteiristas, diretores de fotografia e diretores de ação, para obter uma saída saudável conforme programado. Por isso, é muito diferente da arquitetura e a proficiência em arte comercial é uma obrigação. Assim, para uma melhor elegibilidade para a referida vocação, ajuda a ter uma formação acadêmica em Arte Aplicada.

As áreas comuns entre trabalho do arquiteto e o trabalho do cenógrafo são, a concepção e desenvolvimento do projeto para atendimento das cenas, detalhar o que precisa ser construído e montado com clareza e praticidade, trabalhos como, design de superfícies ou interiores, teoria da cor, a definição do living (humanização), ou seja a fluidez dos espaços, são importantes para incrementar o trabalho do profissional dentro dessa especialização cenográfica.

Enquanto Arquitetura e Design de Interiores se concentram no desenvolvimento de estruturas e efeitos de superfície com uma vida útil de anos, décadas e séculos, a direção de arte concentra-se em erguer estruturas temporárias que podem não ser necessárias para durar até um dia. Cenografia não enfatiza a totalidade, - seu escopo é limitado ao alcance da moldura fotográfica planejada. - Enquanto Arquitetura e Design de Interiores lidam principalmente com a construção estacionária, a direção de arte trata da criação de elementos visuais que podem incluir efeitos móveis, como chuva, vento, luz solar e cenários subaquáticos. (HOWARD, 2013)

Como tal, os materiais e técnicas utilizados para a produção de conjuntos são muito diferentes daqueles utilizados na construção de edifícios do mundo real. Assim, os profissionais que criam estruturas permanentes, totais e estacionárias foram treinados e aprimorados para manter prioridades diferentes das dos cenógrafos. E, portanto, as pessoas geralmente preferem praticar a Direção de arte como uma profissão dedicada, raramente buscando a Arquitetura paralela a ela. Para um graduado em arquitetura, pode ser muito prolongado para concluir um diploma ou diploma acadêmico inteiro em arte aplicada. Portanto, pode ser aconselhável passar esses anos ajudando um diretor de arte profissional e líder por alguns anos antes de começar de forma independente. Serve o mesmo objetivo que estágio, aprendizado e assistência em arquitetura.

A arquitetura se torna protagonista da cenografia de teatro, superando, por força e impacto narrativo, a abordagem decorativa tradicional. Graças à tecnologia e a uma maneira mais evoluída de projetar espaços. A atenção a um espetáculo teatral torna-se ainda mais significativo quando os cenários de teatro estão cheios de forte poder narrativo, portanto, no palco, a arquitetura pode e deve ser considerada como um elemento protagonista.

Um importante arquiteto e escultor do renascimento, foi criada a primeira “máquina teatral” para mudar o cenário das representações religiosas no século XV. Mas é somente nos últimos anos que a união entre essas artes, semelhante, mas diametralmente oposta (uma imortal, a outra primorosamente efêmera), volta a se realizar plenamente. (MANTOVANI, 1989)

Importante citar arquitetos de visibilidade mundial e que também são envolvidos com cenografia teatral, Gae Aulenti, Lina Bo Bardi, Jean Nouvel, Zaha Hadid, Renzo Piano, Massimiliano Fuksas, ou seja grandes profissionais da arquitetura que costumam se envolver em teatro, tanto em trabalhos das edificações quando cenográficos. A cenografia de teatro entrou no curso de estudo de algumas faculdades de arquitetura. Como a Academia de Arquitetura de Mendrisio, na Suíça.

A cenografia de teatro pode se beneficiar muito de uma relação recém-descoberta com a arquitetura. O teatro contemporâneo exige atmosferas densas, cheias de significados para apoiar o texto teatral. Mas o espaço, se bem estudado, também pode ser transformado no próprio trabalho.

No SENAC, em São Paulo, os alunos de arquitetura possuem um módulo inteiro sobre cenografia, disciplinas que chamam de “Design efêmero”, por exemplo, os arquitetos devem atentar para a periodicidade e real necessidade das edificações e elementos, como em feiras e eventos, tudo que é montado, deverá ser posteriormente desmontado, então é completamente inviável e desnecessário uma edificação de alvenaria convencional que seria um complicador para a pós produção. A inserção dessa especialidade pode ser facilitada como uma disciplina eletiva específica ou dentro de disciplinas de projeto/ateliê livre onde os alunos interessados possam desenvolver propostas com orientação de professores capacitados. Nas disciplinas de história da arte a cenografia poderia ser incluída, ou nas disciplinas de estruturas a construção de elementos cenográficos. E talvez, uma nova disciplina que possa dar um enfoque maior na tradução de linguagens artísticas e nas poéticas.

A maioria dos bons diretores de arte e designers de produção tem uma sólida formação em design. A arquitetura serve como uma educação básica, uma formação-base, e a partir disso, as especializações aparecem. No esquema real, Cenografia é mais parecida com Design de Interiores, e há mais conjuntos de interiores construídos e conjuntos geralmente não precisam atender a códigos, o que é mais responsabilidade dos Arquitetos. Portanto, a seleção do ponto certo de partida é essencial para aprender o básico e ainda mais importante, conhecer pessoas e provar que pode fazer o trabalho. Portanto, em resumo, o Design de Interiores, dentro da arquitetura, provavelmente prepararia melhor o profissional para começar a estudar com cenografia.

Entende-se por fenomenologia, uma corrente de pensamento que estuda a relação entre o espaço tridimensional e as experiências sensoriais que nele podem ser vividas. Juhani Pallasmaa, arquiteto e designer finlandês, é um grande contribuinte para o estudo da fenomenologia na arquitetura; para ele, “a arquitetura real direciona as intenções, emoções e pensamentos humanos, por meio do ar alucinante que desperta” (tradução livre) (PALLASMAA, 2001).

Ainda segundo Pallasmaa (2001), a arquitetura está inteiramente ligada à fenomenologia e, em seus estudos, explica como a experiência sensorial de estar dentro de uma edificação pode trazer emoções ao indivíduo. Ao trazer o conceito da fenomenologia para o contexto cenográfico, percebe-se a mesma necessidade de causar experiências sensoriais ao público que assiste ao espetáculo, de maneira a gerar um aumento na carga dramática da cena, além de ajudar a transmitir a mensagem para o público de forma mais intensa e verdadeira. Dessa forma, assim como o arquiteto, o profissional que segue a área da cenografia é capaz de causar experiências multissensoriais e afetar emocionalmente um público, através da tridimensionalidade do seu cenário.

Conclui-se portanto, que não há um campo ou experiência necessária para ter a formação de cenógrafo. Parece que o próprio cenógrafo tem um background e uma especialidade diferentes. Alguns conseguem um emprego para trabalhar em cenografia diretamente da faculdade, seja de teatro ou de arquitetura, mas a maioria possui algum tipo de experiência profissional. Muitos cenógrafos têm um plano de arquitetura. Alguns cenógrafos têm formação em Design de Interiores. Pessoas com experiência em design de produto podem criar adereços de mão. Alguns cenógrafos têm experiência em decoração ou construção de cenários ou começaram a trabalhar

no design de cenários de shopping ou loja temáticos. De qualquer forma, quanto mais habilidades diferentes conseguir dominar e demonstrar experiência profissional, maior a sua vantagem na área.

Dentro do ambiente acadêmico, a melhor forma de inserir os estudos cenográficos para um curso de arquitetura, é mostrar como concepções podem ser montada de modos diferentes e em lugares diversificados, que os materiais podem sim serem usados para outros fins que não foram planejados, abrindo um novo campo de trabalho, preparando novos profissionais de forma mais qualificada para todas áreas que utilizam a Cenografia.

3.2 A arquitetura cenográfica no Brasil

Enquanto mundialmente as metodologias cenográficas iam evoluindo, o Brasil tentava acompanhar esse progresso a partir das influências que recebia, da mesma forma com suas edificações de forma geral. Por muito tempo no país a cenografia era apenas retratada como uma ambientação, descrita como uma simples inserção de pano de fundo e dessa forma, a cenografia já cumpria seu papel. Porém, há uma influencia muito importante advinda da França, em 1827, onde surgiram os famosos gabinetes. Esses *gabinetes* (cenários construídos com traineis, formando paredes, janelas, portas e reproduzem o interior de uma habitação), segundo Mantovani (1989), eram usados para espetáculos de comédia e dramas burgueses. Se não eram usados os gabinetes para os espetáculos, o recurso de telão pintado ao fundo do palco era a maior ferramenta dos cenógrafos no Brasil. (LIMA, Evelyn, 2012)

A cenografia foi se modificando com a chegada de dois importantes cenógrafos, relevantes na transformação da construção cenográfica, como Flávio de Carvalho (1899-1973), era arquiteto e, com auxílio de Oswaldo Sampaio, um grande cenógrafo da época e Santa Rosa (1909-1956), também cenógrafo, que trouxeram um cenário revolucionário com um marco que revolucionou o teatro no Brasil. A partir das transformações desses cenógrafos, as montagens eram construídas em planos e seguindo a dramaturgia e seu significado, trabalhando a memória, sensação e o simbolismo. [informação verbal]²³

“O cenário era tão importante na sua ligação orgânica com o drama, que mesmo em sua ausência material, quando não está representado por pintura ou construção que o identifique, ele existe. É como um suporte da realização dramática. Uma parede lisa,

²³ Informação obtida no curso de Cenografia e Figurino para Teatro Musical, do Kleber Montanheiro, em 2020.

uma cortina, uma caixa vazia do teatro, podem tornar-se cenários expressivos (...)" (MANTOVANI, Anna. 1989. p. 84)

A princípio, o gênero da comédia tinha grande visibilidade nacionalmente, devido ao intuito de entretenimento puro e possibilidade de criação. As temáticas nacionais condiziam com esse tipo de especialidade cênica. Segundo Mantovani (1989), o Teatro Brasileiro de Comédia foi inaugurado em 1948, local pequeno mas que futuramente sofreu diversas modificações, e foi uma base de reprodução enquanto edificação para outros teatros futuros em São Paulo e Rio de Janeiro. Estruturalmente, esses tipos de teatros tinham como base os palcos italianos e por falta de manutenção ou investimento, alguns se reduziram em plateia e cena fixa. [informação verbal]²⁴

É importante ressaltar o surgimento de uma grande companhia teatral no Brasil conhecida como TBC (Teatro Brasileiro de Comédia)*, que foi responsável pela possibilidade de uma melhor infra-estrutura para a inserção da cenografia e a contratação de novos profissionais cenógrafos para seus espetáculos. Grandes cenógrafos passaram pelo TBC, como Cyro de Nero, Gianni Ratto, Aldo Calvo, Carlos Jacchieri, entre outros, a maioria vindo da Itália, onde a influência teatral era bastante proveniente. (MANTOVANNI, 1989)

Gianni Ratto, um arquiteto italiano, e publicou várias bibliografias básicas de cenografia, entre elas "Antitratado de cenografia", tinha uma formação teórica arquitetônica, além das artes visuais, plásticas e formação em teatro. Ratto trouxe ao Brasil, uma grande influência e compartilhou vastamente dos seus conhecimentos, sendo considerando uma grande figura no cenário teatral. Ratto criou novas companhias e novas técnicas de apresentação com referências norte americanas e europeias. Surgiu-se assim, o famoso "Teatro de Arena".

"A dramaturgia condizente surgiu posteriormente, assim como foi difícil adequar ao lugar o trabalho dos atores. Mas a novidade atraiu o público e o teatro de arena durou até 1970. A partir dessa data, passou a denominar-se Companhia de Teatro Popular." (MANTOVANI, Anna. 1989. p. 85)

Após o Teatro de Arena, houve uma reforma teatral em meados dos anos 60, surgindo o Teatro Oficina e o grupo Oficina, que se apresentava em locais alternativos. O teatro oficina foi destruído por um incêndio mas logo reformado, trazendo de volta os palcos frontais, mas após um tempo, foi fechado. Esse teatro foi um marco para o cenário teatral brasileiro, e nele vários cenógrafos importantes

²⁴ Informação obtida no curso de Cenografia e Figurino para Teatro Musical, do Kleber Montanheiro, em 2020.

também atuaram, como Flávio Império e a famosa arquiteta e urbanista, Lina Bo Bardi. (LIMA, Evelyn, 2012)

A proposta da arquitetura se se incrementou a temas éticos e políticos, relembrando a importância da política e a ética e sua influência na antiguidade clássica. No campo da arquitetura, Lina Bo Bardi, que emigrou para o Brasil em 1946, tomou juntamente com sua área de profissão, uma posição política que quer dizer evoluir o espaço em uma tridimensionalidade, ou seja, além de todos os efeitos que o teatro proporcionava, a temática alcançaria os estudos dos atores, diretores e do público. Lina seguia conceitos como materialismo histórico, noções e hegemonia, entre outros estudos sociais que transparecem em território nacional. (LIMA, Evelyn, 2012)

“A formação desta consciência ocorreria pelas lutas de classe operária e por sua organização política, juntamente com a crítica ao capitalismo, ou seja, com o resgate e o conhecimento da história, das lutas e esforços para conseguir transformar a sociedade” (LIMA, Evelyn. 2012. p. 18)

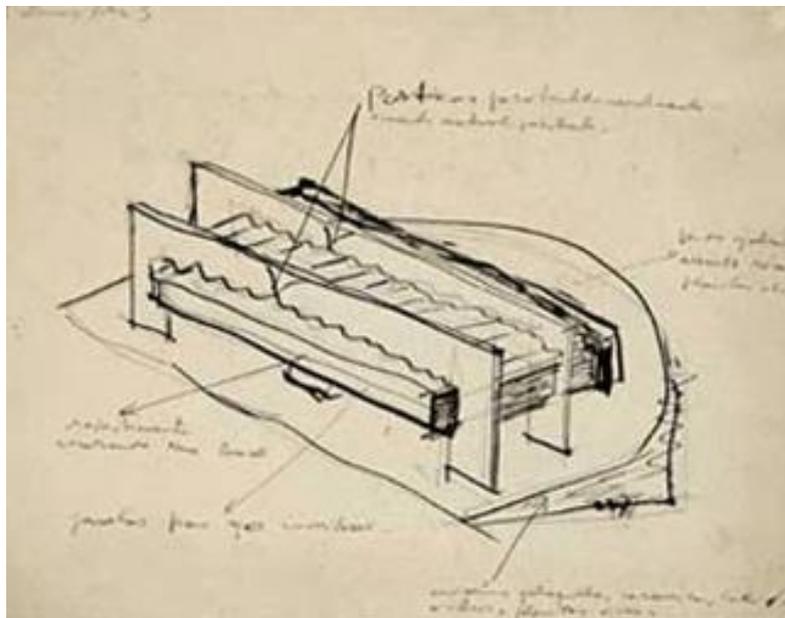
Estudar a arquitetura de Lina Bo Bardi, implica em entender que suas obras contém uma contextualização racionalista, humanista, proveniente de um estilo moderno do século XX. É importante ressaltar o trabalho de Lina, porque foi uma das primeiras arquitetas a emigrar para o Brasil, reforçando a importância de seguir um contexto ético e político nas artes, seja para consolidar um lado ou criticar. Lina também valorizava a arte nacional, e começou a compreender e estudar a regionalidade brasileira de forma bastante simbólica achava que o Brasil tinha um potencial imenso para a realização de sua pesquisa, sobre o artesanato e cultura popular. Enquanto trabalhava no Teatro Oficina, há uma transferência do que significava alguns conceitos, como exemplo, a função do arquiteto e cenógrafo, era de alterar o lugar e não a forma. Lina dizia que a forma sempre permanece intacta, mas o lugar “insere-se no contexto de uma sociedade que se debate em crise” (LIMA, 2012)

“(…) Ao enfatizar o multiculturalismo do Brasil, que é a tolerância a valores singulares, étnicos, historicamente delimitados e constitutivos de um povo, Lina demonstra um profundo respeito, garantindo preservação das culturas e suas diferenças e a integridade e dignidade dos indivíduos que delas participam. Ela não concordava com a dicotomia erudito x popular” (LIMA, Evelyn. 2012. p. 34)

Segundo LIMA (2012), Lina, além de trabalhar no eixo Rio-São Paulo, Lina foi responsável por grandes obras no Brasil, como o MASP (SP), a Casa de Vidro (SP), Museu de Arte de São Paulo, Teatro Oficina (SP), SESC Pompéia (SP), entre outros, Lina passou um bom tempo na Bahia estudando a regionalidade e cultura

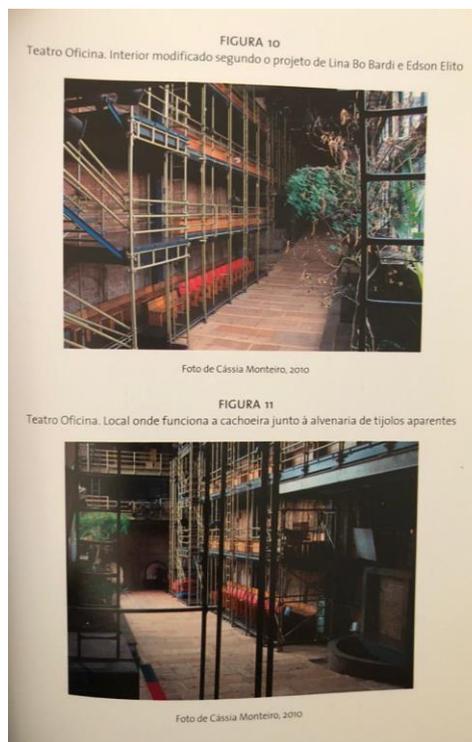
popular e realizou algumas obras, como a Casa do Chame-Chame, em Salvador e o Solar do Unhão, também em Salvador.

Figura 25 – Croqui esquemático MASP (SP)



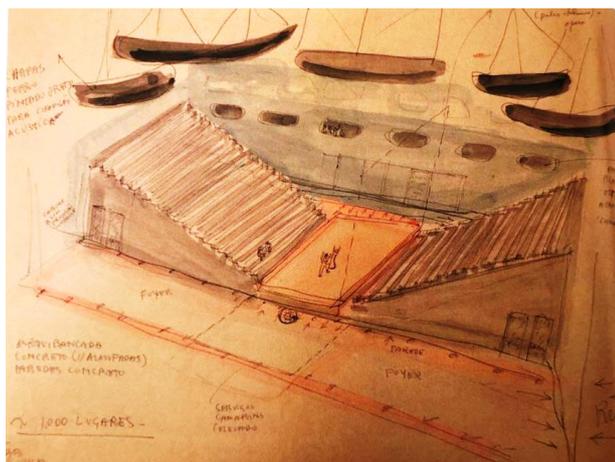
Fonte: (OLIVEIRA, Natana. Arquitetura e moda - Lina Bo Bardi e Glória Coelho: possíveis relações entre as áreas e as profissionais 2013)

Figura 26 – Interior do Teatro Oficina em São Paulo



Fonte: (LIMA, Evelyn. Entre Arquiteturas e Cenografias. 2012)

Figura 27 – Croqui esquemático Teatro SESC pompeia

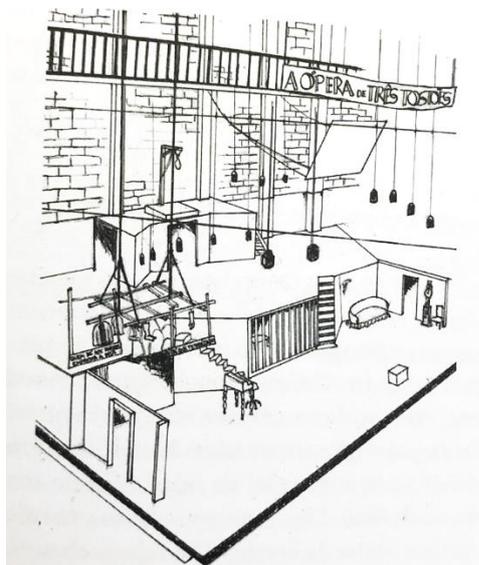


Fonte: (LIMA, Evelyn. Entre Arquiteturas e Cenografias. 2012)

Lina Bo Bardi também atuou enquanto cenógrafa, criando cenografias para diversas peças, dentre elas, “*A Ópera de três tostões*”, “*Calígula*”, “*Na selva das cidades*”.

Com foco na criação da “*A Ópera de três tostões*”, (sua versão brasileira adaptada conhecida como “*A Ópera do Malandro*, de Chico Buarque”), utiliza dessa obra de Lina como exemplo, porque a arquiteta, além de criar o projeto do Teatro Castro Alves, na Bahia, criou a cenografia do espetáculo que estreou nessa edificação, complementando sua cenografia sintética. (LIMA, Evelyn, 2012) Os conceitos de suas cenografias eram simples e transpareciam ao máximo o conteúdo que a obra queria repassar.

Figura 28 – Cenografia de Lina Bo Bardi “A ópera dos três tostões” (1960)



Fonte: (LIMA, Evelyn. Entre Arquiteturas e Cenografias. 2012)

Retomando os aspectos da evolução da cenografia no Brasil, a importância de ressaltar essas obras é pela demonstração de como a área artística seguia os estilos e a forma de pensamento proveniente da época moderna, na qual estava sujeita a grandes transformações no meio urbano, nas edificações, no progresso humano e tecnológico. Portanto os pensamentos eram inseridos nas obras dos artistas, fazendo com que a cenografia também seguisse um estilo, além de funcional, simbolicamente político, social e ético. (MANTOVANI, Anna, 1989)

Ressaltando a arquiteta e suas contribuições para as edificações teatrais no Brasil, demonstram a forma como os arquitetos modernos eram aptos a se misturar com as áreas artísticas, algo advindo das heranças europeias que davam importância para as especialidades possíveis dentro do conhecimento artístico. A arquitetura teatral de Lina, possibilitou diversos estímulos de trabalho por projetar espaços para apresentações, ensaios e exposições, lugares que somavam de forma relevante no Brasil Moderno.

Esses espaços acompanhavam o estilo próprio da arquiteta, como o estilo instaurado no país em diversas edificações, respeitando e seguindo os conceitos, que era trazer a funcionalidade para a edificação e uma certa simplicidade favorável ao instinto criativo dos artistas envolvidos.

Segundo Mantovani (1989), a cenografia começa a organizar o lugar teatral. O ato criativo, encena visualmente o drama. O público fica imerso no espetáculo, as peças começam a tomar forma em mesmo nível, ou seja, o público pode participar do palco, ou fica ao meio e os atores em volta. As palavras alcançam de uma forma mais precisa e seu significado, alcançando o ápice da sensorialidade artística.

Portanto, conclui-se que o teatro no Brasil cresceu conforme foi progredindo no mundo, em fusão de estilos próprios, mas se diferenciava por suas peculiaridades regionais, artesanais e forma de encenação. E então, A partir da década de 80, o teatro no Brasil tomou um rumo mais abstrato, ainda que progredindo com a tecnologia e retomando outros estilos, o teatro pós moderno trazia resquícios dos estilos contemporâneos que se conhece atualmente. As ações criativas se tornam intensas, os objetos, figurinos e peças se tornam altamente expressivos e adequados e a luz ressalta todas as ações e ato criativos.

4 PROCESSO DE CRIAÇÃO: ARQUITETURA CENOGRÁFICA

4.1 O processo criativo

O processo de criação de um projeto cenográfico consta uma representação de ambientação, seguindo as diretrizes específicas de uma dramaturgia. Esse processo cria uma facilidade de captação da história em que o espectador vai vislumbrar na apresentação.

Com os detalhes projetuais sendo seguidos de forma interligada e a busca por mais conhecimento dentro da área cenográfica, a facilidade de captação da mensagem se torna visível. A cenografia pode estar presente em diversas áreas, tomando funções diferentes, mas com um objetivo de acrescentar ao seu local de atuação, uma estética que possa se relacionar com a temática do que está sendo inserido. As áreas em que mais se atua a especialidade cenográfica são:

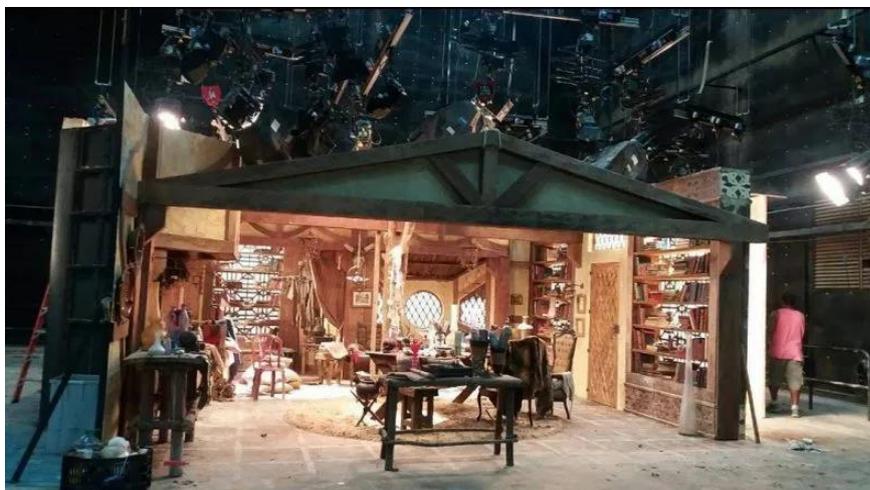
- TV e cinema: cidades cenográficas, espaços, cenários CGI, fachadas, entre outros.;

Figura 29 – Cenário novela “Belaventura” (Record)



Fonte: Bastidores da TV. Disponível em: <<https://www.bastidoresdatv.com.br/televisao/veja-primeiras-imagens-cenario-de-belaventura-nova-novela-da-record>>

Figura 30 – Cenário novela “Belaventura” (Record)



Fonte: Bastidores da Tv. Disponível em <<https://www.bastidoresdatv.com.br/televisao/veja-primeiras-imagens-cenario-de-belaventura-nova-novela-da-record>>

- Teatros;

Figura 31 – Cenário teatral “In the Heights” (Nova York)



Fonte: Blog do Intercâmbio. Disponível em: <<https://blogdointercambio.stb.com.br/in-the-heights-musical-em-nova-york/>>

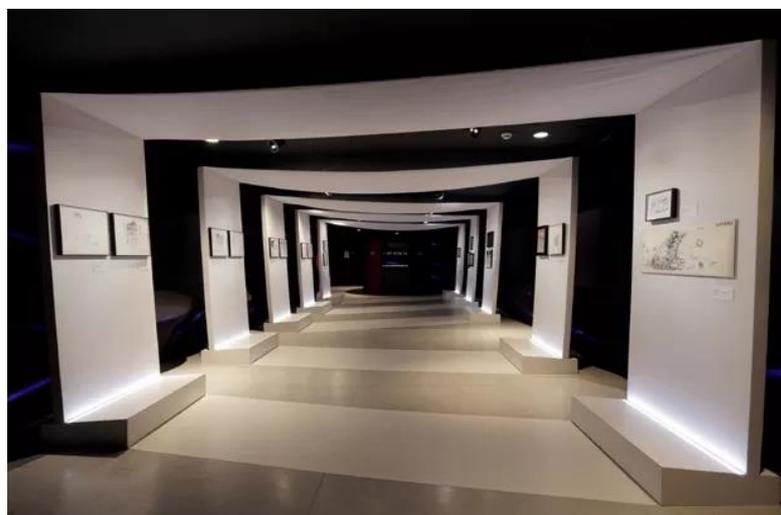
Figura 32 – Cenário teatral “Chaplin o Musical” (Brasil)



Fonte: Revista Orlando Wish. Disponível em: <<https://www.revistaorlandowish.com.br/post/2018/07/03/chaplin-o-musical>>

- Exposições e vitrines;

Figura 33 – Cenário Exposição interativa “Tim Burton” (SP)



Fonte: Huff Post Brasil. Disponível em: <https://www.huffpostbrasil.com/2016/02/04/o-mundo-de-tim-burton-exposicao-macabra-do-diretor-no-mis-va_n_9154696.html>

Figura 34 – Cenário para vitrine de loja



Fonte: MM da Moda. Disponível em: <<http://www.mmdamoda.com.br/a-cor-no-visual-merchandising-cor-e/>>

- Decorações de estabelecimentos e shoppings;

Figura 35 – Cenário temático para Shopping em Tatuapé (SP)



Fonte: GEEK publicitário. Disponível em: <<https://geekpublicitario.com.br/42015/complexo-tatuape-recria-cenarios-de-harry-potter-para-o-natal-2019/>>

- Eventos temáticos;

Figura 36 – Cenário de Evento (Complex)



Fonte: VIVA DECORA. Disponível em: <<https://www.vivadecora.com.br/pro/arquitetura/arquitetura-cenografica/>>

- Shows culturais;

Figura 37 – Cenário Show da banda “Iron Maiden” na Tour “Legacy of the Beast”





Fonte: MEDIUM. Disponível em: <<https://medium.com/@diegocataldo/legacy-of-the-beast-turn%C3%AA-de-cl%C3%A1ssicos-reafirma-posto-do-iron-maiden-no-cen%C3%A1rio-heavy-metal-2aa6eda7da49>>

- Clipes musicais, festas;

Figura 38 – Cenário clipe musical da banda “Ok Go”



Fonte: Altpress. Disponível em: <https://www.altpress.com/news/ok_go_obsession_music_video/>

Figura 39 – Cenário para festa temática “Frozen”



Fonte: Entre na festa. Disponível em: <<https://entrenafesta.com.br/5-festas-frozen-que-bombaram-em-2015/>>

- Stands;

Figura 40 – Cenário Stand da Disney “Comic Con” (SP)



Fonte: Midiorama. Disponível em: <<https://www.midiorama.com/ccxp-2018-cantora-aurora-cantababy-mine-no-painel-da-disney>>

- Eventos culturais;

Figura 41 – Cenário evento São João IPEM (São Luís)



Fonte: Ma10. Disponível em: <https://www.ma10.com.br/codeneric_ad/esporte-credishop/page/297/>

Figura 42 – Pórtico de entrada arraial IPEM (São Luís)



Fonte: O imparcial. Disponível e: <<https://oimparcial.com.br/entretenimento-e-cultura/2019/06/com-1-300-apresentacoes-comeca-nesta-quarta-feira-19-em-sao-luis/>>

- Parques.

Figura 43 – Cenário temático Parque “Hopi Hari” (SP)



Fonte: G1 GLOBO. Disponível em: <<https://g1.globo.com/sp/campinas-regiao/noticia/hoji-hari-reabre-hoje-para-o-publico-com-promessas-de-mais-seguranca-e-menos-filas.ghtml>>

Figura 44 – Cenário temático Parque “Walt Disney World” (Orlando, EUA)



Fonte: João alberto. Disponível em: <<http://www.joaoalberto.com/2017/11/02/palestra-sobre-o-jeito-disney-de-encantar-clientes/>>

Essas são apenas algumas principais aplicações de cenografia em algumas áreas com caráter estético e lúdico, conservando o tema de cada evento e abre opções para interação com o público. Portanto, a cenografia não está apenas inserida em trabalhos que envolvem entretenimento televisivo, teatral ou cinematográfico, mas tudo aquilo que permite ambientar alguma ação temática em desenvolvimento, seja para algum evento, ou empreendimento.

Com o estudo voltado para a cenografia teatral, antes de compreender de que forma funciona o processo criativo da concepção cenográfica para o teatro, é primordial a compreensão dos envolvidos para a criação da cenografia. Muitos

profissionais trabalham para essa criação e para a execução de projeto, desde o arquiteto ou cenógrafo, até o diretor executivo, que presta contas para a execução do projeto. É importante ressaltar que, um trabalho voltado para a execução desse tipo de projeto, possui a maioria das necessidades e técnicas que a criação de um projeto arquitetônico, acrescentando somente alguns profissionais cenotécnicos e diretores artísticos.

Para a concepção cenográfica, envolvem-se tais profissionais, como:

1. **O Diretor de execução:** que fica responsável pela liberação de verbas (ações financeiras); (MONCLAR, Jorge, 2012)
2. **Diretor Artístico/Encenador:** Direção das cenas do espetáculo, podendo definir função de cada ambiente e cada personagem, seguindo a dramaturgia. O diretor pode ter a necessidade de um assistente de direção que o ajuda no auxílio das escolhas artísticas; (SIVIERO, Alvaro, 2012)
3. **Cenógrafo:** Trabalho atrelado diretamente ao diretor artístico, ou seja, a criação dos cenários é baseada a partir da dramaturgia e do que o diretor tem como demanda. Sua concepção é artística e ele pode interferir na escolha dos materiais para a execução da montagem, mas quem assina o projeto técnico é o cenotécnico, ou arquiteto/engenheiro; [informação verbal]²⁵
4. **Assistência de cenografia:** Trabalha como assistente de cenógrafo, auxiliando nos trabalhos em detalhes, podendo criar detalhamento de peças, e auxílio de montagem; [informação verbal]²⁶
5. **Gerente de Produção:** Responsável pela organização do espaço, das áreas envolvidas para a criação do espetáculo e a localidade. Contém um assistente de produção que auxilia na produção, encaminhando atores, funções, programações, entre outros; (COSTA, Celso, 2020)
6. **Produtor artístico/aderecista:** Encarregado da organização de adereços (objetos) a serem utilizados em cena; Seu trabalho está atrelado ao cenógrafo e com a direção; (COSTA, Celso, 2020)
7. **Cenotécnico:** Encarregado e responsável pela cobertura da equipe de montagem e execução do projeto, também pelo acabamento da

²⁵ Informação obtida no curso de Cenografia, do engenheiro Celso Costa em 2020.

²⁶ Informação obtida no curso de Cenografia, do engenheiro Celso Costa em 2020.

cenografia, pode assinar projetos estruturais de cenários que exijam grande porte; (COSTA, Celso, 2020)

8. **Supervisor de contra-regra:** Responsável pelo encaminhamento da equipe de montagem e de adereços, auxiliando o cenotécnico; (COSTA, Celso, 2020)
9. **Iluminador:** Responsável pela criação do mapa de luz do espetáculo e iluminação das cenas. Seu trabalho está atrelado ao cenógrafo, diretor geral e cenotécnico; (COSTA, Celso, 2020)
10. **Efeitos especiais:** Em caso de recursos tecnológicos, o criador de efeitos pode trabalhar criando paisagens via hologramas, imagens projetadas em telões, efeitos sonoros, imagéticos, entre outros. Trabalho atrelado com o cenógrafo, diretor artístico, iluminador e cenotécnico. (COSTA, Celso, 2020)

Esses são os profissionais de maior importância para a concepção cenográfica teatral, porém todos os profissionais que envolvem para a execução de um espetáculo são de extrema necessidade para que haja a possibilidade da produção de determinada peça, porém, citados os que podem agir diretamente nesse processo de criação da cenografia.

A concepção e produção cenográfica tem como objetivo realizar com maior segurança a operacionalidade da cena em um espetáculo, dando maior foco à visão artística e simbólica, avaliando o melhor custo, funcionalidade e estética. Apesar de algumas funções artística na produção se atrelarem, possuem algumas diferenças na prática. Relaciona-se o trabalho de cenografia, com produção artística e o trabalho da decoração, que no geral, estabelecem um trabalho de ambientação. Algumas diferenças, porém, existem, mesmo as áreas trabalhando em conjunto. A cenografia, por exemplo, tem a finalidade de definir o ambiente, com uma o panorama artístico, funcional e visual. [informação verbal]²⁷

A partir disso, é criado o clima no qual os atores vão encenar. A produção artística, é responsável pelo detalhamento do estilo que vai se criar para o cenário, ou seja, tudo aquilo que retrata o tempo vivido, a condição. Além de definição de detalhamento, também se responsabiliza pelas marcas de cena, disposição, trabalho em conjunto com o cenógrafo. Já o trabalho de decoração, já possui uma visão

²⁷ Informação obtida no curso de Cenografia, do engenheiro Celso Costa em 2020.

puramente estética, que pode definir o ambiente também em detalhes, mas não tem muita preocupação com a funcionalidade, e sim o visual em equilíbrio.

É primordial para o desempenho da profissão de cenografia, sendo um arquiteto ou não, é ter conhecimento do assunto através de estudos históricos e embasamento científico e saber qual segmento da área vai seguir. Ter entendimento sobre a utilização de cada peça que será construída, percepção do trabalho básico bem feito, com poucos recursos, oferecer um diferencial e ainda ter uma assinatura (uma marca registrada do seu trabalho). [informação verbal]²⁸

A profissão é bem generalista, mas de modo geral, é indispensável também o domínio do desenho, da escrita e da fala para ter desempenho. Como profissional geralmente vinculado à cargos de gestão, tanto de suas próprias empresas quanto de obras e projetos, agrega ao que se trabalha, um conhecimento de administração e gestão de pessoas.

A respeito das tarefas a serem desenvolvidas no trabalho cenográfico, o profissional deve ter conhecimento acerca de estruturas, materiais, volumetria mobiliários, espaços. Entendimento da demanda, apresentar de forma clara para o cliente o que captou, basicamente etapas similares aos profissionais de construção. Além disso, conhecimento sobre espaços tridimensionais, objetos cênicos e modularidade de espaços cênicos. Portanto, um profissional de arquitetura, por exemplo, pode participar como cenógrafo desde a elaboração, à execução, como sua função, se cercar de bons profissionais (mão de obra), e parceiros (fornecedores). [informação verbal]²⁹

Quanto ao processo criativo, funciona de forma símil ao trabalho do arquiteto, o profissional deve pensar no local onde vai ocorrer o espetáculo, seu conteúdo histórico e arquitetônico, aproveitamento de espaços, materiais, já arquitetando como essa estrutura vai permanecer no palco sem que haja problema de acidentes, ou seja, seguindo premissa de fatores de restrição e as premissas, como em uma estrutura de planejamento anterior, para evitar demais problemáticas. Em cima das solicitações de cena, criar o ambiente cênico que possibilite o entendimento do público da mensagem do espetáculo. É de suma importância saber o que se pretende com determinado elemento do cenário, e ainda como um todo. Conhecer o roteiro/texto da cena é importante para que a peça cumpra sua função estética, e

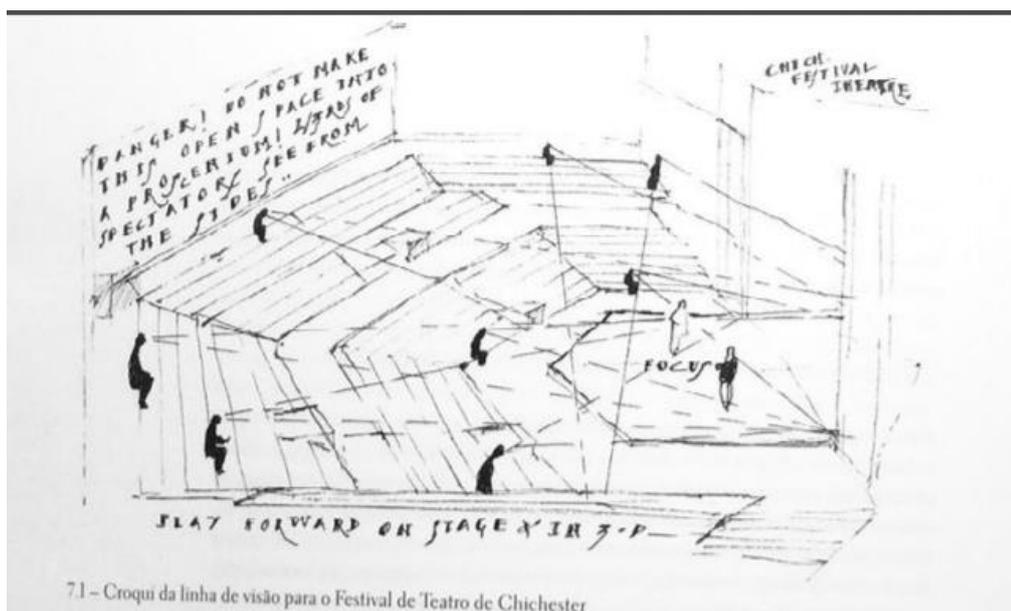
²⁸ Informação obtida no curso de Cenografia, do engenheiro Celso Costa em 2020.

²⁹ Informação obtida no curso de Cenografia, do engenheiro Celso Costa em 2020.

ainda a função pretendida para manter o efeito/recurso necessário de cena. [informação verbal]³⁰

Por exemplo: se o personagem for realmente passar por uma porta, ele deve abrir e fechar (portanto os recursos são direcionados para a criação de um mecanismo semelhante a uma esquadria) se não, ela pode ser apenas representada para diminuir custos. Esse trabalho de processo criativo, exige a força de um trabalho em grupo, pois o arquiteto-cenógrafo deverá extrair do briefing do cliente/artista/diretor a ideia a ser passada pelo produto cênico, e a partir dos principais pontos acordados, o profissional poderá criar sua resposta projetual de forma criativa e levar para o cliente para apuração. Em resumo, os processos criativos são criados a partir de um planejamento de restrições e premissas (orçamento, segurança), briefing/programa de necessidades, análise do texto do espetáculo, e assim, a busca pelas referências. [informação verbal]³¹

Figura 45 – Croqui linha de visão do *Teatro de Chichester*



7.1 – Croqui da linha de visão para o Festival de Teatro de Chichester

Fonte: LIZEN. Disponível em: <http://www.lizen.com.br/wp-content/uploads/2016/03/HOWARDPamela_OQueECenografia_selecao.pdf>

“A pesquisa criativa demanda um ataque duplo à matéria. Por um lado, a investigação do quadro geral amorfo, abrangendo acontecimentos históricos contemporâneos, permite que a imaginação perambule livremente em largos (...) A pesquisa deve enfocar os detalhes específicos, até minúsculos, que podem ser extraídos dos indícios incorporados no texto. A narrativa cenográfica traz um ângulo individual a uma obra bem conhecida, para que ela possa ser apresentada de forma nova para o público. A

³⁰ Informação obtida no curso de Cenografia, do engenheiro Celso Costa em 2020.

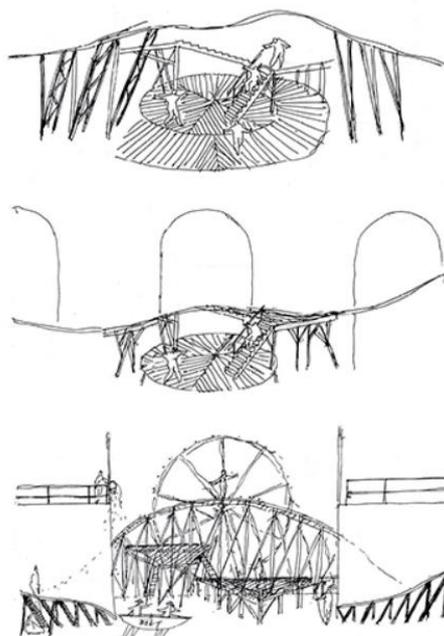
³¹ Informação obtida no curso de Cenografia, do engenheiro Celso Costa em 2020.

pesquisa é o trabalho do detetive: a caça por indícios visuais incorporados no texto.” (HOWARD, Pamela. 2017. p. 115)

A pesquisa e o processo criativo, demandam mais que ilustrações e pesquisas em livros e galerias. Os sentidos de reconhecimento para aguçar a criatividade se aproximam após o ponto de partida, e esse “ponto de partida” pode ser visualizado com nossos estudos em livros e a forma como visualizamos o mundo a nossa volta. Por isso é importante exercitar a nossa memória criativa, porque ela pode ser a responsável para se instaurar em um desenho em concepção de ambiente. Portanto, Howard (2017) afirma que, esse tipo de investigação visual não é apenas algo que se entrelaça com a visão do espetáculo, mas também auxilia os atores e os diretores nas suas próprias pesquisas.

Os desenhos esquemáticos iniciais, conhecidos como croquis de uma cenografia, ficam prontos no meio do processo ou inicialmente. São apresentados aos diretores e aos atores para que o desenho possa se instalar na memória criativa dos artistas envolvidos. Os desenhos podem sofrer modificação, mas devem sempre entrar em contato com a produção e os atores. Logo após isso, há a criação da maquete, caso a produção sinta a necessidade e após, para a oficina/marcenaria para ser executadas as peças.

Figura 46 – Três desenhos em croqui para a peça “*John Brown’s Body*”



4.1 – Três desenhos para *John Brown's Body*

Fonte: (HOWARD, Pamela. “O que é cenografia”, 2017)

Figura 47 – Colagem concepção cenográfica em conjunto com a direção da peça “Solness, o construtor”



5.1 – Colagem registrando as discussões com o diretor para a encenação de *Solness, o construtor*

Fonte: (HOWARD, Pamela. “O que é cenografia”, 2017)

Esse contato prévio com a equipe, possibilita um estímulo, para que possam trabalhar tendo a sensação do espaço em mente, como um lembrete. Percebendo assim, como a memória e o simbolismo estão presentes no trabalho teatral mesmo quando se envolve elementos construtivos. Howard (2017) ainda afirma que, o mobiliário/adereço, deve estar presente nos ensaios desde o princípio, para que com a pesquisa, os atores possuam os objetos de trabalho. Essa integração permite que haja a necessidade de um espaço avulso com os adereços e roupas similares às que serão usadas, para que o ator crie intimidade com o processo. Quando não há nenhum ator em participação da cena, pode haver um trabalho com os mesmos, no espaço, para criar um desenvolvimento próprio deles, ao invés de iniciar com um conceito preconcebido.

“(…) A pesquisa é apenas o meio pelo qual a peça pode assumir sua forma, sua cor e seu formato. Deve ser capaz de ser absorvida no trabalho para que se torne bastante natural e todos se sintam no mundo da peça. Trazer essa pesquisa para a sala de ensaio como ingrediente ativo da atividade grupal, sem tornar uma atividade pessoal, ajuda todos a viverem os papéis da peça e, pelo curto período desse trabalho, se tornarem especialistas. Assim, memórias surpreendentes se apresentam(…)” (HOWARD, Pamela. 2017. p. 130)

Após os estudos com croquis e desenhos esquemáticos variados da pesquisa feita, muitos profissionais elaboram maquetes para a apresentação e entendimento de espaço. O croqui é uma habilidade que o cenógrafo deve adquirir para elaborar de forma esquemática e criativa seus projetos, assim como os

arquitetos. A partir dessa ferramenta, pode ocorrer elaboração de maquetes. [informação verbal]³²

A diferença entre as maquetes arquitetônicas e cenográficas podem ser visualizadas a partir do acabamento e “elegância”, mas não sendo uma regra, já que cada profissional escolhe a forma que vai apresentar seu projeto. Mas, geralmente, as maquetes arquitetônicas são mais precisas, limpas, representando um espaço a se construir. Já a maquete cenográfica, reproduz exatamente o espaço que já existente, reproduzindo a edificação ou o palco que terá a reprodução do espetáculo, com os sinais iluminados, cantos e paredes existentes e a ideia inserida. É de grande utilidade, como algo já bastante utilizado por cenógrafos, maquetes pequenas de fácil transporte, com escala de 1:100, com as texturas visíveis. Esse tamanho em primeiro caso, é relevante para enxergar demais erros ou demonstrar possíveis mudanças na cenografia, para após isso, elaborar a maquete em uma menor escala, como 1:25. (HOWARD, Pamela, 2013)

Atualmente, alguns profissionais da cenografia estão se arriscando para criar obra própria. Segundo Howard (2017), algo muito similar ao que acontecia no período *pós dramático*³³: uma denominação por um teatrólogo alemão, um período que significava o seguimento do estilo pós moderno, em 1960. Nesse tempo, a figura do *encenador*³⁴ poderia ser exercida inclusive como cenógrafo, e o cenógrafo como encenador, ou codiretor, fazendo com que o profissional que trabalhasse com cenografia se atrelasse também ao trabalho do ator, para aprofundar sua criação. (CRAIG, Edward, 2017)

Esse trabalho em conjunto foi tão primoroso, que havia uma dificuldade em notar quem tinha feito qual trabalho, e críticas como “Embora a direção fosse boa, a cenografia não era”, não existiam, porque tudo funcionava em conjunto.

“Ao discutir esse assunto, a maioria dos cenógrafos afirmam serem capazes de mover facilmente entre desenho e direção, pois encenação é o que normalmente fazem. Se eles são formados e, então, profissionalmente, praticam a solução de problemas e o pensamento lateral, movimentam-se facilmente entre as áreas e desenvolvem a linguagem comum” (HOWARD, Pamela. 2017. p. 230)

Relacionando essas definições com arquitetura, é interessante mencionar que arquitetos, como bons criadores visuais, possuem noções geométricas dos espaços, ou seja, têm a capacidade de decompor toda a estrutura relacionada em

³² Informação obtida no curso de Cenografia, do engenheiro Celso Costa em 2020;

³³ Período pós dramático teatral segundo GONZALES (2012), propõe uma des-hierarquização dos recursos teatrais, se tratando de realidades factuais, que ultrapassa a linha dramática;

³⁴ Diretor teatral ou diretor de cena.

componentes para transferir para um sistema de produção, ou execução, um canteiro de obras, onde para uma visão vinda de fora, aparentemente se constitui em uma execução literal, até a edificação se formar completamente, demonstrando todo o conjunto que precisa para o equilíbrio. (HOWARD, Pamela, 2017) A função desses profissionais é a capacidade de dar a quem vá usufruir do trabalho, uma sensação de novidade, expectativa, drama, e isso se torna claro em qualquer tipo de trabalho.

Portanto, o trabalho do cenógrafo permeia pela criação e execução se houver uma formação em área estrutural, mas a área criativa pode ser designada a partir do que se tem como referência e bagagem de pesquisa e estudo. Atualmente, cada formação corresponde a um estudo específico, mas a cenografia provoca trocas de experiências e o entendimento cultural (HOWARD, Pamela, 2017).

4.2 O processo técnico

O processo técnico para cenografia desenvolveu muitas transformações ao longo dos tempos. Na Antiguidade, Idade Média, os projetos cenográficos eram elaborados especialmente por arquitetos, e com as transformações, os projetos técnicos de cenografias maiores criaram uma necessidade de um profissional técnico para assinar o trabalho, surgindo assim, os cenotécnicos, responsáveis pela execução da montagem técnica.

Este capítulo irá ressaltar alguns cuidados a serem tomados na construção, materiais mais utilizados em trabalhos cenográficos, quais áreas de construção utilizar, prazos, durabilidade, reutilização, custo, entre outros detalhes gerais para entendimento do processo técnico.

Inicialmente, o profissional deve perceber as dificuldades que se tem para o trabalho com projeto cenográfico. Em uma pesquisa pessoal, realizada com 5 profissionais que trabalham com cenografia no Brasil, de diferentes idades, especificamente no eixo Rio-São Paulo, em respostas discursivas, os principais relatos sobre as dificuldades encontradas na área, foram a falta de investimentos em cenografia e o alinhamento de concepção com o cliente/direção.

O próprio investimento geral para espetáculos nacionais tem verba limitada atualmente, fazendo com que o cenógrafo simplifique ao máximo o seu trabalho. Além da verba, infraestrutura, recursos, mão de obra para a execução do projeto – a montagem e marcenaria deve ter alguma experiência com montagens para

espetáculos, por não se tratar de estruturas convencionais de uma obra, são montagens que devem ter pouca duração, mas grande resistência.

Portanto, profissionais com experiência nessa área estão em números limitados. Outra dificuldade assinalada é do mercado ser um pouco fechado para novos profissionais, exatamente para aproveitar a experiência que o profissional já possui, ou seja, os que atuam, acabam por absorver a grande parte dos trabalhos que aparecem. Isso faz com que as empresas decidam por manter o que “já se conhece”, em sua maioria. Em destaque, há a dificuldade de financiamento de produções culturais teatrais no Brasil. (HOWARD, Pamela, 2017)

Figura 48 – Maiores dificuldades com o trabalho cenográfico (Formulário)

4. Quais as maiores dificuldades para se trabalhar com cenografia teatral hoje no Brasil?

5 respostas

Falta de investimentos, pois são poucas as obras teatrais que tem orçamento para tal, creio ser o pior.

Verba

Infraestrutura; Recursos; mão de obra para execução do projeto.

O mercado é um pouco fechado, apesar de termos poucas pessoas atuantes no ramo, os que atuam acabam por absorver o grande parte dos trabalhos que aparecem. Outro fator (com exceção das produções feitas para TV), e a escassez de recursos destinada a produção culturl

Imagino que seja a dificuldade de financiamento de produções culturais teatrais no Brasil.

Fonte: Elaborado pela autora – Google Forms (2020)

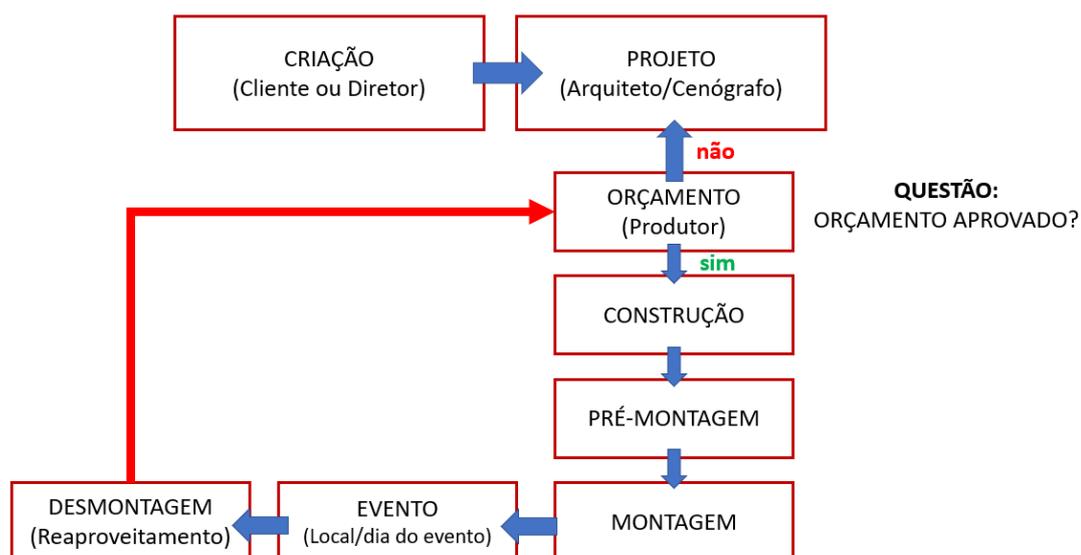
As etapas que seguem similares aos profissionais de arquitetura e cenografia são todas, desde as reuniões preliminares para conhecer o briefing, o projeto, construção e montagem da cenografia. As diferenças são em relação às estruturas, ou seja, algumas diferentes, por conta da necessidade de duração, a cenografia se tratando de uma construção/montagem efêmera. A carga simbólica e criativa de um cenário teatral, pode muito diferente da maioria das edificações que um arquiteto poderá desenvolver em sua carreira na construção civil convencional, já que a simbologia teatral se relaciona a uma dramaturgia. [informação verbal]³⁵

A arquitetura atende o cliente, todos os cantos são atendidos, e, para teatro, se atende a plateia. A concepção do espaço cênico é direcionada principalmente em uma única direção.

³⁵ Informação obtida no curso de Cenografia, do engenheiro Celso Costa em 2020.

O projeto cenográfico leva em consideração a estética impecável, e a função que for por cena determinada, e ainda após a utilização, os materiais, podem ser completamente descartados, já os projetos arquitetônicos são projetados para ter uma vida de exigências, e os materiais devem ser escolhidos avaliando sua durabilidade e funcionalidade. Entre semelhanças, trabalhar com resistência dos materiais, desenhos técnicos e tradução de um briefing. [informação verbal]³⁶

Figura 49 – Fluxograma simples de um projeto de Cenografia



Fonte: criação pessoal, baseado nas aulas de cenografia Celso Costa (2020)

É importante focar na etapa do orçamento, caso haja aprovação ou não do projeto. Para o caso de projeto não aprovado, o produtor entra em “*loopin*” com o cenógrafo ou arquiteto, para definir algumas mudanças a serem feitas, a partir de onde se visualiza o que não entrou no acordo. A proposta do projeto deve vir com as peças detalhadas, mas sem o custo unitário para o cliente não capitalizar o valor e procurar outra empresa, escritório para fazer o trabalho. Essa proposta, é como um pré memorial descritivo, com detalhes de orçamento, equipe, chão de fábrica, ferramentas e o tempo. As duas informações mais importantes dentro desse pré-memorial é o orçamento total e o prazo. [informação verbal]³⁷

O prazo é um item importante em muitas áreas de demanda e produtos, e contam com um planejamento prévio, como muito acontece na arquitetura e engenharia. Se esse planejamento não for feito ou não seguido ao máximo de

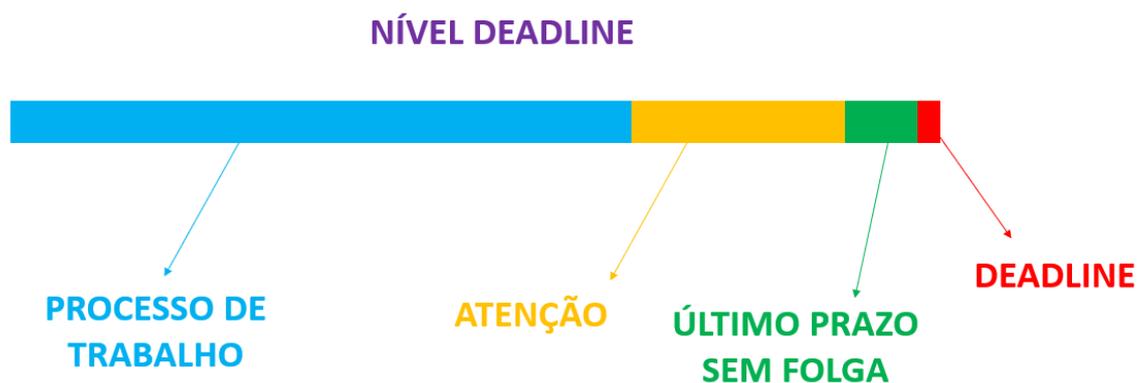
³⁶ Informação obtida no curso de Cenografia, do engenheiro Celso Costa em 2020.

³⁷ Informação obtida no curso de Cenografia, do engenheiro Celso Costa em 2020.

responsabilidade, aparecem riscos para a equipe, para o material e custos adicionais altíssimos. [informação verbal]³⁸

Esses planejamentos podem variar de acordo com o profissional envolvido, mas, geralmente, o planejamento segue com ferramentas muito utilizadas no ramo dos negócios, como BDI, restrições e premissas, além de seguir com um item *deadline* (termo muito usado na área de marketing/publicidade), que é o limite do prazo para começar ou terminar algum projeto ou demanda, a partir de um planejamento prévio feito, ou seja, auxilia em um fluxo de trabalho com mais responsabilidade e certezas. Se o cliente não seguir com as aprovações do *deadline*, o profissional pode escolher se vai continuar com a montagem ou não. Usando esse nível para estabelecer prazos em projetos de construção como esses, garante um maior acerto para prazo com o cliente. [informação verbal]³⁹

Figura 50 – Nível de *deadline* de um projeto



Fonte: Elaboração pela autora (2020)

Caso o projeto seja diretamente aprovado, seguir com o planejamento do que terá necessidade a partir do material, do espaço e da própria equipe.

Após uma visita técnica ao local que será a locação da cenografia, seja um teatro ou auditório, na etapa de CONSTRUÇÃO, no formato ideal, é proveitoso inicialmente encontrar um local denominado de oficina. Esse espaço físico será primordial para as ações de montagens das peças de cenário (em caso de grandes cenários ou peças maiores), uma área para a construção, sem ficar à deriva de montar em locais não pertencentes aos profissionais e correr o risco de trabalhar sem segurança, privacidade e conforto. Quando o arquiteto ou cenógrafo se associa à

³⁸ Informação obtida no curso de Cenografia, do engenheiro Celso Costa em 2020.

³⁹ Informação obtida no curso de Cenografia, do engenheiro Celso Costa em 2020.

empresas grandes, essas empresas conseguem o espaço para montagem. Caso não haja essa possibilidade, é responsabilidade do profissional alugar ou comprar um espaço que tenha essa finalidade para seus trabalhos, ou terceirizar alguns serviços. É primordial deixar o mínimo de montagem para a locação que receberá as peças no prazo final. [informação verbal]⁴⁰

A PRÉ-MONTAGEM é necessária para corrigir erros construtivos, conceber marcações das peças de montagens (PEÇA A, PEÇA B, PEÇA C), essas marcações são relevantes para, além de otimizar o tempo de montagem, não haver problemas de montagens nos encaixes necessários, além dos acabamentos que podem ser aplicados. [informação verbal]⁴¹

Na etapa da MONTAGEM, ou seja, no dia do evento, ou algum dia anterior (alguns produtores acertam uma pauta anteriormente no teatro para a montagem do cenário para evitar erros inesperados; normalmente a pré-montagem pode se associar a isso, já que está relacionada a um local de montagem mais aproximado do local final para facilitar o prazo e evitar erros), se tem o mínimo de montagem. Nesta mesma etapa, há uma possibilidade de ganho de novos fornecedores para os profissionais que estão trabalhando em conjunto na montagem cenográfica. [informação verbal]⁴²

No EVENTO, é o dia que se realiza a peça/espetáculo, onde se tem um contato maior com o cliente e se aproveita para lançar o nome do profissional ou da empresa que está concebendo a cenografia, etapa onde o público conhece o produto.

E então, há o processo de DESMONTAGEM, onde literalmente desmonta as peças do cenário para levar de volta para o galpão, podendo salvar peças para usar em um próximo orçamento, por isso, apontado no fluxo, o processo de desmontagem se interliga com orçamento, e se cria um acervo de peças, a não ser que o cliente decida ficar com o cenário para a própria companhia (caso o cliente não seja associado do grupo do cenógrafo). [informação verbal]⁴³

Após o entendimento do fluxo de trabalho de cenografia, é relevante apontar as áreas de atividades que se usam para a construção das peças de cenário. Segundo Costa (2020), a definição das áreas construtivas a serem inseridas, materiais, prazo de execução, depende muito do tipo de peça em que você está

⁴⁰ Informação obtida no curso de Cenografia, do engenheiro Celso Costa em 2020.

⁴¹ Informação obtida no curso de Cenografia, do engenheiro Celso Costa em 2020.

⁴² Informação obtida no curso de Cenografia, do engenheiro Celso Costa em 2020.

⁴³ Informação obtida no curso de Cenografia, do engenheiro Celso Costa em 2020.

inserido para trabalhar. Porém é significativo o entendimento geral das áreas construtivas mais utilizadas da cenografia.

- Serralheria – Segundo Celso (2020), é a área que realiza peças ou estruturas de ferro. Estas peças que em virtude da carga que suportarão, servirão de “alma” para as peças do projeto. Ex: Escadas, mezaninos, janelas, balaustradas, colunas estruturais, etc.

A área de construção da serralheria atua como um beneficiamento das peças, da maquinaria. Em foco o projeto cenográfico teatral, as estruturas para teatro, quando se tratam de cenários maiores com maior necessidade de montagem em detalhes, há uma precisão maior para o cálculo das cargas, pois são estruturas que ao tempo que podem ser fixas, devem suportar pesos de atores e objetos, além das peças que sofrem movimentações em palco, devem ter uma resistência e flexibilidade maior. Nesses casos, são muito utilizadas as estruturas de ferro (metal) e forrações de madeira/compensado. [informação verbal]⁴⁴

- Montagem de estrutura metálica – Segundo Celso (2020), atua na área de montagem de grandes estruturas metálicas. Muito utilizado estrutura tubular para montagem de palcos de shows.

Uma área não muito utilizada em locações teatrais, ou se usadas, em grandes peças que exijam de alta tecnologia para movimentação, e outros, como em musicais famosos de entretenimento. Esses trabalhos com estruturas metálicas auxiliam em suportes de som e iluminação de forma eficaz. [informação verbal]⁴⁵

- Carpintaria / Marcenaria Área – Segundo Celso (2020), muito importante para a cenografia de TV, Cinema e Teatro, pois trabalha com madeira (base da maioria da construção).

Na área de carpintaria e marcenaria, o profissional escolhe sua equipe de trabalho, podendo escolher entre os dois profissionais. O foco é na mão de obra, onde,

⁴⁴ Informação obtida no curso de Cenografia, do engenheiro Celso Costa em 2020.

⁴⁵ Informação obtida no curso de Cenografia, do engenheiro Celso Costa em 2020.

no mercado de trabalho, o custo da marcenaria é mais elevado por conta do alto valor da sua diária.

Normalmente, como exemplo, móveis planejados para uma residência ou estabelecimento, se contata a um marceneiro, onde o trabalho é mais decorativo, não tanto estrutural, diferente da carpintaria que trabalha com trabalhos mais brutos. [informação verbal]⁴⁶

- Adereçaria – Segundo Costa (2020), é uma área que executa diversas funções de artes como modelagem, escultura, acabamento em geral. Este profissional é altamente disputado para diversos tipos trabalho, incluindo carros alegóricos de Carnaval.

Os materiais muito utilizados nessa área de construção são materiais que têm a possibilidade de “imitar” o que é real, confeccionar objetos de cena com qualidade. Materiais como, isopor, fibras, espumas, borrachas de silicone, entre outros. [informação verbal]⁴⁷

- Laminação de Fibra – Segundo Celso (2020), é uma área que utiliza resina como base do seu trabalho. Sua atividade está mais ligada a peças que precisam ter vida útil mais longa, mais resistentes ou precisarão de várias cópias.

A laminação de fibra é muito utilizada para fabricação de peças grandes e repetitivas, sendo de alto custo, mas de boa durabilidade, por dentro dessas peças, normalmente se aplica o ferro ou estrutura de vergalhão, dependendo do dimensionamento. [informação verbal]⁴⁸

- Pintura de arte – Segundo Celso (2020), área que dá o acabamento final das peças. Pode imitar um mármore, textura, grafite, etc. Profissional altamente valorizado em diversas áreas de cenografia e no Carnaval.

⁴⁶ Informação obtida no curso de Cenografia, do engenheiro Celso Costa em 2020.

⁴⁷ Informação obtida no curso de Cenografia, do engenheiro Celso Costa em 2020.

⁴⁸ Informação obtida no curso de Cenografia, do engenheiro Celso Costa em 2020.

O foco para a explicação dessa área de pintura, é que por mais que seja uma área usada desde a antiguidade para o desígnio de algumas cenografias, o profissional deve saber que a aplicação com brilho não é mais recomendada para apresentações teatrais, já que a iluminação pode refletir muito a tinta e causar incômodo aos espectadores e aos atores. Portanto, sempre utilizar pintura de tinta fosca e pintar o lado fosco do tecido (se for utilizar tecido). O mesmo se aplica aos materiais utilizados em cena, evitar o brilho para não causar reflexão. [informação verbal]⁴⁹

- Costura – Segundo Celso (2020), confecciona basicamente cortinas. Muito utilizado em TV, cinema e teatro.

Na área de costura, o cenário pode ser criado apenas com tecidos, algo bastante utilizado em peças mais simbolistas ou espetáculos de cenografia meramente estética, por ter baixo custo e facilidade de confecção. Além do próprio tecido causar impacto estético seja pela estampa ou forma de aplicação no palco, traz consigo a possibilidade de sublimação leve ou em lona (mais resistente, porém mais pesada). [informação verbal]⁵⁰

- Laminação de acrílico – Segundo Celso (2020), atua basicamente com chapas de acrílico, cortando, modelando peças especiais ou peças suspensas ou pesadas. Sua utilização deve ser cuidadosa em virtude do reflexo para câmeras (TV e cinema).

A laminação em acrílico é uma opção para imitar materiais transparentes, como o vidro, porém não é muito recomendada para a locação teatral e por sua fragilidade, porém são chapas que podem ser moldadas e utilizadas para dar um efeito transparente na cenografia. [informação verbal]⁵¹

- Lustro – Segundo Celso (2020), atua em móveis, e peças específicas que necessitam deste tipo nobre de pintura que visa recuperar “a vida” das peças com acabamento final de madeira.

⁴⁹ Informação obtida no curso de Cenografia, do engenheiro Celso Costa em 2020.

⁵⁰ Informação obtida no curso de Cenografia, do engenheiro Celso Costa em 2020.

⁵¹ Informação obtida no curso de Cenografia, do engenheiro Celso Costa em 2020.

Poucos profissionais atuantes na área de lustro, seu objetivo é igualar a madeira e a mobília, tipo de pintura que valoriza mais o visagismo e o senso estético do que se quer criar. [informação verbal]⁵²

- Laca – Segundo Celso (2020), atua diversas peças que necessitam de pintura refinada e lisa.

A área de criação de materiais em laca, também não é muito recomendada porque envolve a aplicação de brilho, e em trabalhos cenográficos para teatro, pode não valorizar esteticamente e agredir visualmente o espectador e os atores pela reflexão da iluminação, além da laca não aceitar o retoque e dificultar a montagem e desmontagem. [informação verbal]⁵³

Após o entendimento das áreas de construções cenográficas, muito se assemelha com a área da arquitetura, mas o que difere são as escolhas dos materiais e dos tipos de acabamento que possibilitam para cada ambientação. Quando se constrói para um ambiente fixo, os cuidados são diferentes. A laca por exemplo foi uma técnica apontada como algo não recomendado para cenografia teatral, mas a sua aplicação é bastante comum em áreas molhadas em residências, por dar um acabamento estético agradável ao material aplicado, como no caso, as bancadas. Usando o mesmo exemplo, as bancadas, são fixas, não há insegurança de movimentações em curto espaço de tempo. Já as peças cenográficas exigem essa montagem e desmontagem, portanto os materiais são escolhidos a partir da sua facilidade dentro desse processo efêmero. [informação verbal]⁵⁴

A seguir, serão citados os materiais mais utilizados nas cenografias, sejam elas teatrais ou para a televisão/cinema, além das diferenças para se projetar ao ar livre e um compartimento fechado e sua qualidade.

Tabela 01 - MADEIRAS PARA CENOGRAFIA

TIPO	FUNÇÃO	QUALIDADE	DEFEITO
COMPENSADO	FORRAÇÃO SUSTENTO	LEVE RESISTENTE	MANUTENÇÃO
MDF	FORRAÇÃO	ESTÉTICA	PESADO
OSB	FORRAÇÃO	RESISTENTE BARATO	POUCO CONHECIDO

⁵² Informação obtida no curso de Cenografia, do engenheiro Celso Costa em 2020.

⁵³ Informação obtida no curso de Cenografia, do engenheiro Celso Costa em 2020.

⁵⁴ Informação obtida no curso de Cenografia, do engenheiro Celso Costa em 2020.

VIROFLEX	MOLDE	FLEXÍVEL	FISSURAS EM ESPESSURAS MENORES OU CORTE INCORRETO
BRUTA (PINHO)	ESTRUTURA	RESISTENTE ESFORÇO	EMPENA

Fonte: Elaborado pela autora a partir do material do curso de Cenografia de Celso Costa (2020)

Tabela 02 - MATERIAIS PARA ADEREÇARIA

TIPO	FUNÇÃO	QUALIDADE	DEFEITO
ISOPOR XPS	ARTESANATO STANDS	MAIS LISO E DURO (DIFÍCIL CEDER)	MENOS FLEXÍVEL
ISOPOR EPS	ARTESANATO ESCULTURAS CARNAVAL	MAIS FLEXÍVEL	MAIS FÁCIL DE CEDER
FIBRA	FORMAS PARA ESCULTURAS	FORMAS DE FÁCIL MOLDE	ALTO CUSTO + DURA
BORRACHA SILICONE	FORMAS PARA ESCULTURAS	MOLDE PERFEITO	MAIS CARO QUE A FIBRA

Fonte: Elaborado pela autora a partir do material do curso de Cenografia de Celso Costa (2020)

Tabela 03 - MATERIAIS/ESTRUTURAS METÁLICAS

TIPO	FUNÇÃO	QUALIDADE	DEFEITO
METALON	PROPORCIONA SUSTENTAÇÃO/ LEVE	ESTRUTURAL P/ ESFORÇOS; CUSTO x BENEFÍCIO	NÃO TÃO VERSÁTIL QUANTO FERRO
BOXTRUSS	MONTAGEM DE PALCOS/SHOWS	CAPACIDADE DE CARGA	PREÇO
FACHADEIRO	ESTRUTURA PARA FACHADA DE CENÁRIO	SUSTENTAÇÃO DE GRANDES CENÁRIOS	USO RESTRITO

Fonte: Elaborado pela autora a partir do material do curso de Cenografia de Celso Costa (2020)

Após o conhecimento de alguns dos materiais mais utilizados no ramo da cenografia, é importante a compreensão de como se cria um orçamento de um projeto técnico de cenografia. Alguns outros não mencionados, também podem ser incluídos

de forma geral, segundo Costa (2020), Sarrafo, Tábuas, Perna de 3” ou caibros, Rolos de feltro, Tinta, Fita crepe, Plástico reciclável, e outros.

É fundamental a noção de que o orçamento de qualquer projeto cenográfico deve ser medido pelas peças inclusas, sendo uma opção do profissional detalhar o preço unitário ou não, mas sempre incluir as peças que serão utilizadas. Além disso, o detalhamento do preço de mão de obra, material e prazos (incluindo-se o tempo total de construção). Essa análise deve comportar as qualidades de segurança do material e algumas especificações técnicas necessárias para entendimento do cliente do trabalho a ser desenvolvido, como o peso do material, manuseio, facilidade de transporte. [informação verbal]⁵⁵

Diferentemente da área de construção, o cenário não é construído a partir de fundações e sim dependendo de uma montagem direta ao chão da locação, portanto é de extrema relevância notar que a montagem de um cenário ao ar livre é diferente de um local fechado. Quando constrói-se uma cenografia em ambientes abertos, deve levar em consideração as intempéries do espaço que podem ocasionar alguns problemas com os materiais em montagem, por isso a escolha dos tipos de materiais e suas estruturas se modificam nas etapas, caso haja a variação desse lugar fechado, para local aberto. [informação verbal]⁵⁶

Em projetos técnicos cenográficos, em geral, após a concepção criativa, os croquis, as primeiras ideias simbólicas, quando partir para a execução, o profissional pode escolher a forma em que vai apresentar e elaborar esse projeto técnico. Nesta etapa de projeto é a que mais se assemelha à projetos arquitetônicos, pois o profissional escolhe os programas que vão ser utilizados, qual a forma de apresentação para o cliente, entre outros. [informação verbal]⁵⁷

Alguns programas mais utilizados são, AutoCAD, SketchUp, VectorWorks, 3DSmax, Revit, Maya, Rhino, além de complementares como o Photoshop, Illustrator. As renderizações dos projetos também são utilizados: Vray, Corona, Lumion, entre outros. Alguns cenógrafos/arquitetos buscam apresentar por maquetes eletrônicas ou físicas, ou criar sua apresentações com colagens ou desenhos a mão, por fim, da melhor forma que trabalhar, mas de forma geral, seus projetos técnicos e

⁵⁵ Informação obtida no curso de Cenografia, do engenheiro Celso Costa em 2020.

⁵⁶ Informação obtida no curso de Cenografia, do engenheiro Celso Costa em 2020.

⁵⁷ Informação obtida no curso de Cenografia, do engenheiro Celso Costa em 2020.

apresentações se assemelham aos arquitetônicos, mais uma vez, a diferença se visualiza na escolha de materiais e formas de montagem. [informação verbal]⁵⁸

Esses projetos técnicos são apresentados em plantas e detalhamentos para quem vai executar, com as medidas e especificações muito claras para encaminhar para a equipe de carpintaria, marcenaria ou adereçaria do projeto.

4.3 A cenografia no Teatro Musical

O papel da cenografia no teatro de modo geral é muito claro, levando em conta que a envolve em um contexto da história e na ação dos atores, para sua função ser lida corretamente. A partir do uso correto da cenografia, consegue-se uma forma de criar estímulos à plateia e aos atores, tendo mais chances de se criar um cenário que possa compor corretamente à dramaturgia inserida no espetáculo. Por isso, o processo de criação do cenário teatral, antes dos croquis e ideias criativas, é essencial o profissional estar atento à leitura, sua história e todas as relações, para que a cenografia flua de modo verossímil. [informação verbal]⁵⁹

O gênero do teatro musical como conhecemos, surgiu de fato em 1930, o famoso modelo americano da Broadway, onde criou-se um modelo de fazer teatral onde o canto, a dança e a interpretação se completassem de uma forma possível de se contar uma história. Diferente do que se imagina, que o teatro musical apareceu desde os primórdios da Grécia, aos cultos aos Deuses, onde havia dança e canto, ou nos teatros de revistas, conhecidos como teatros feitos para entretenimento, com as famosas *vedetes*⁶⁰, ou qualquer outro estilo que pareça misturar as linguagens. [informação verbal]⁶¹

Esses famosos teatros de revista, eram caracterizados por ocorrer shows e apresentações em locais fechados, com a função de entreter e fornecer comidas e bebidas, e durante intervalos, eram feitas algumas apresentações cantadas, dançadas e interpretadas, não necessariamente contando uma grande história, mas pequenas esquetes (pequenas histórias). O teatro de revista ficou muito popular, seja

⁵⁸ Informação obtida no curso de Cenografia, do engenheiro Celso Costa em 2020.

⁵⁹ Informação obtida no curso de Cenografia e Figurino para Teatro Musical, do Kleber Montanheiro, em 2020.

⁶⁰ Atrizes do Teatro de Revista, que cantavam e dançavam.

⁶¹ Informação obtida no curso de Cenografia e Figurino para Teatro Musical, do Kleber Montanheiro, em 2020.

francês, inglês, ou alemão, cada um com sua característica própria. [informação verbal]⁶²

E os cenários desses teatros de revista, eram os próprios espaços físicos onde aconteciam os shows (quando não eram feitos em teatros), pois sua função não era apenas a apresentação. Daí que surgiram os primeiros shows de *Cabaret*, influenciando em uma decoração exuberante nos cenários, como escadas glamurosas, cenários apoteóticos, com muitos volumes, elementos com níveis diferentes. [informação verbal]⁶³

No Brasil, o teatro de revista teve forte influência e havia um forte apelo à regionalidade, sendo reconhecido pela própria cenografia, muitas vezes pintada e criada a ambientação tropical, tanto na cenografia quanto nos figurinos, era algo bastante perceptível. Além disso, havia um trabalho de profundidade, locação em palco italiano e concebido em plataformas. [informação verbal]⁶⁴

Figura 51 – Teatro de Revista no Brasil



Fonte: Universo Soretro. Disponível em: <<https://universoretro.com.br/pesquisadores-levam-a-sao-paulo-espetaculo-de-variedades/>>

⁶² Informação obtida no curso de Cenografia e Figurino para Teatro Musical, do Kleber Montanheiro, em 2020.

⁶³ Informação obtida no curso de Cenografia e Figurino para Teatro Musical, do Kleber Montanheiro, em 2020.

⁶⁴ Informação obtida no curso de Cenografia e Figurino para Teatro Musical, do Kleber Montanheiro, em 2020.

Figura 52 – Teatro de Revista remasterizado em Paris



Fonte: Paris City Vision. Disponível em: <<https://www.pariscityvision.com/en/paris-by-night/lido/revue-paris-merveilles>>

Após muitas transformações dentro do gênero musical no teatro, em 1927-1930, um grande encenador norte americano, *Florence Ziegfeld*⁶⁵, criou o primeiro musical de modelo americano com história de começo, meio e fim, onde havia atrelado o canto, a dança e a música. O musical, “*Show Boat*”, é um dos mais conhecidos e proporcionou um marco dentro da indústria teatral americana e mundial e a volta dos cenários exuberantes para os teatros. [informação verbal]⁶⁶

Figura 53 – “*Show Boat*” e seu cenário exuberante



Fonte: Musical Bom em Português. Disponível em:
<<https://sites.google.com/site/musicaembomportuguesintro2/material-teorico/historia-do-teatro-musical/9-show-boat---um-marco-na-historia-do-teatro-musical>>

⁶⁵ Produtor teatral dos Estados Unidos do Século XX

⁶⁶ Informação obtida no curso de Cenografia e Figurino para Teatro Musical, do Kleber Montanheiro, em 2020.

Já no Brasil, haviam ainda a execução de operetas na época, mas com muita força no teatro de revista até o início dos anos 60. Então, entre os anos 1945 e 1960, havia um modelo cenográfico funcional, e o final do século XIX E início século XX, a cenografia ficou cada vez mais realista, se atrelando ao estilo de teatro pós-moderno. [informação verbal]⁶⁷

Segundo Gonzaga (2013), a definição que contém mais sensibilidade sobre o que possa ser o teatro musical é encontrada em uma frase, que diz que “quando a emoção torna-se tão forte no discurso, você canta; quando ela se torna tão forte na canção, você dança”, ou seja, a música a dança ferramentas para destacar uma determinada emoção ou avançar a história.

Embora os recursos de um espetáculo musical sejam diferentes de um texto dramático, que poderia estar mais próximo da realidade, eles não estão impedidos de contar uma história real ou que tenha identificação com as histórias pessoais do público que as assiste. Um espetáculo que se aproxima tanto então de um teatro de puro entretenimento, aparentemente parece demandar mais de valores estéticos, incluindo-se as cenografias, figurinos, e isso ficou muito claro até o século moderno. Mas as montagens contemporâneas dos musicais começaram a ter cunhos cada vez mais funcionais e simples. Seguindo assim, uma demanda a partir da dramaturgia, como é visto atualmente. [informação verbal]⁶⁸

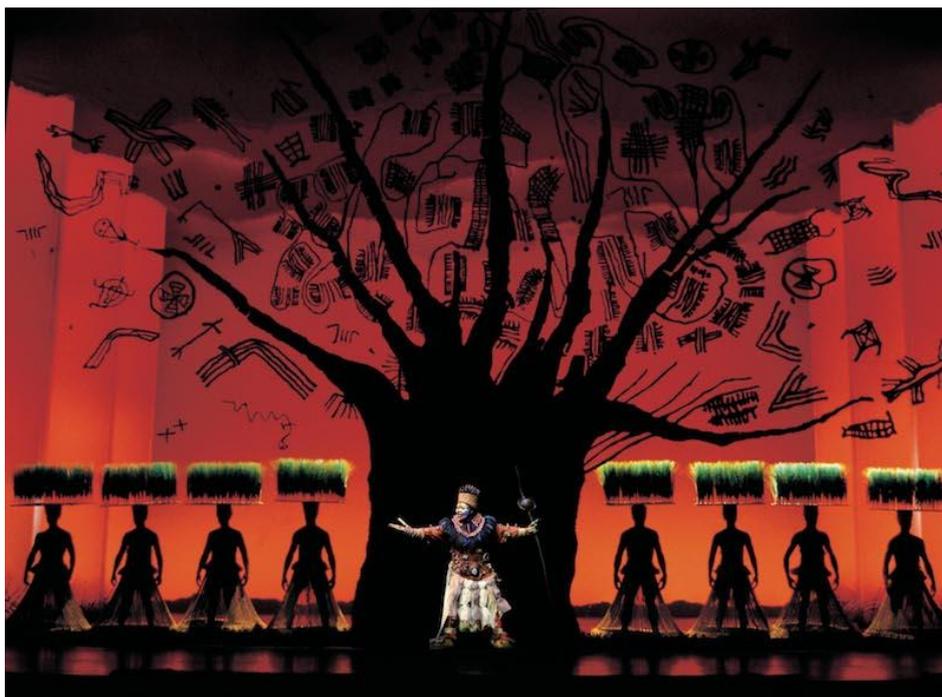
“Em um espetáculo musical, ao contrário da televisão ou do cinema, tudo que é visto precisa necessariamente acontecer dentro do espaço cenográfico, ainda que esta realidade não represente necessariamente algo possível no mundo real. Para a psicanálise, o imaginário é designado como “aquilo que se relaciona com a imaginação, isto é, com a faculdade de representar coisas no pensamento, independente da realidade” (GONZAGA, Luiz apud ROUDINESCO; Plon 2017;1998. p. 10)

Para a criação de grandes espetáculos da Broadway de grandes sucessos, a cenografia deu um salto na funcionalidade com a tecnologia disponível da época e até hoje demonstra isso. Os espetáculos não demonstram apenas trabalhar com valores simbólicos em suas cenografias, mas criam mais sensorialidade com o público e os fazem adentrar na história com os mecanismos lúdicos, mesmo com materiais mais rústicos.

Figura 54 – Cena Espetáculo “O Rei Leão” (Broadway de Londres)

⁶⁷ Informação obtida no curso de Cenografia e Figurino para Teatro Musical, do Kleber Montanheiro, em 2020.

⁶⁸ Informação obtida no curso de Cenografia e Figurino para Teatro Musical, do Kleber Montanheiro, em 2020.



Fonte: London Thetre Direct. Disponível em: <<https://www.londontheatredirect.com/news/lion-king-veteran-gugwana-dlamini-takes-to-stage-as-rafiki-in-the-west-end-plus-new-trailer-for-upcoming-remake-of-the-lion-king>>

Figura 55 – Cenário “Matilda” (Broadway – EUA)



Fonte: China daily. Disponível em:
<<http://www.chinadailyglobal.com/a/201906/24/WS5d102c4ca3103dbf14329ced.html>>

Figura 56 – Cenário “Frozen” (Broadway – EUA)



Fonte: Pinterest. Disponível em: <<https://br.pinterest.com/pin/261068109634183508/>>

Figura 57 – Cenário “Wicked” (Brasil)



Fonte: Contando estrelas com Rapha. Disponível em:
<<https://contandoestrelascomrapha.wordpress.com/2016/04/28/musical-wicked-ja-assiste-e-digo-varios-motivos-para-voce-nao-perder/>>

Alguns musicais têm uma força estética tão grandiosa, que quando chegam como produtos em cada país, os teatros são modificados internamente só para receber o espetáculo, que pode ganhar temporadas de longo prazo (até um ano) e se

estender. Esses espetáculos grandiosos, quando entra em alguma edificação teatral, é como se a peça fosse absorvida, os elementos são todos fundidos pelos espaços, assim a cenografia ganha ainda mais força. Um exemplo, é o teatro Renault, em São Paulo, onde recebe grandes espetáculos da Broadway e se modifica a partir deles e da campanha de divulgação, como “O Fantasma da Ópera”, “Wicked”, entre outros.

Portanto, os musicais foram enfatizados, porque, se apresentam fantasiosos, sejam as histórias verídicas ou não. A partir dessa ideia de fantasia, atrela-se a um trabalho de simbolismo muito grande, tendo mais chances de apresentar mais ideias criativas para a concepção de ambientações. Cenários que contam mais que histórias, mas conversam com o público e transmite uma sensação completa de imersão teatral, isso em conjunto com a dança, o canto e o trabalho do ator. Esse imaginário cênico é de grande ressalva para a sensorialidade humana.

“Como arquiteto, entendo a cenografia como um edifício. O arquiteto do espetáculo seria, então, o diretor; o engenheiro civil, o produtor, que estrutura e torna possível a consolidação da ideia; o engenheiro eletricitista, o iluminador; e assim por diante. Como vimos, não há como estabelecer uma lista fechada de itens que irão compor a cenografia. Cada espetáculo tem suas especificidades e cada projeto deve ser desenvolvido de acordo com seu programa de necessidades.” (GONZAGA, Luiz. 2013. p. 24)

5 Entrevista realizada com a Arquiteta e Cenógrafa Lu Grecco

Foi realizada uma entrevista com uma arquiteta-cenógrafa Brasileira, com obras realizadas dentro da área cinematográfica, televisiva, teatral e publicitária. A entrevista teve o objetivo de, além de reconhecer o trabalho da arquiteta e o impacto na área cenográfica, compreender considerações que foram dissertadas ao longo da pesquisa na temática cenográfica. Além da pesquisa geral acerca do seu trabalho e especialidade, a entrevista contou com um questionário voltado às relações da arquitetura com a cenografia, com base a sua opinião e experiência profissional.

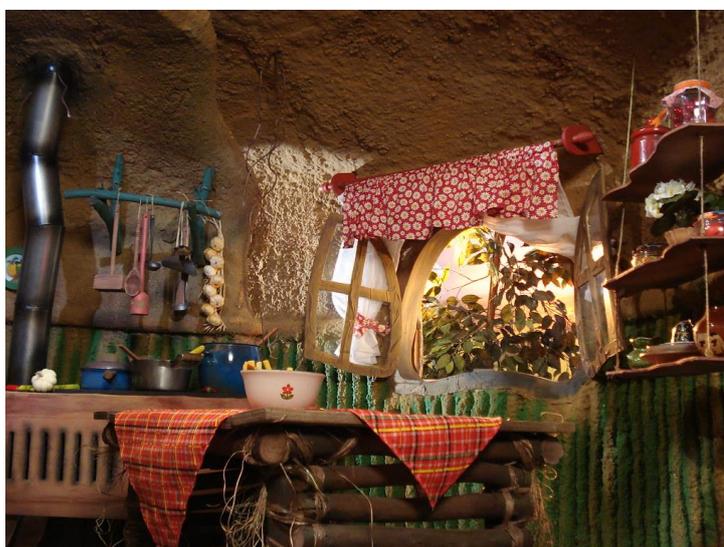
Lu Grecco, arquiteta e cenógrafa, graduada na Faculdade de Belas Artes de São Paulo, trabalha com criação de cenografia em várias áreas. Exercia função de cenógrafa no Departamento de Cenografia da TV Cultura por mais de 12 anos, assinando a cenografia de programas famosos, como, o “Castelo Rá-Tim-Bum”, “Cocoricó”, “O Mundo da Lua”, “X-Tudo”, “Glub-Glub”, “Bem Brasil”, entre outros. Grecco também adquiriu seu próprio atelier em São Paulo para a confecção de objetos de cena, figurinos, maquetes, e bonecos teatrais.

Figura 82 – Cenografia de “O Castelo Rá-tim-bum”



Fonte: Pinterest. Disponível em: < <https://br.pinterest.com/pin/482940760034241158/>>

Figura 83 – Cenário interno do programa “Cocoricó”



Fonte: Flickr. Disponível em: < <https://www.flickr.com/photos/victorfernandes/2338792625>>

Devido ao seu interesse pelo teatro, Lu Grecco queria ser atriz, porém escolheu outra área para exercer na academia e entrou em uma graduação de Arquitetura e Urbanismo, criando mais sentido para o contexto pessoal em que vivia na época. O que facilitou essa escolha, foi por seu pai administrar uma construtora, além de se identificar com as áreas artísticas e visuais.

Segundo Grecco, na década de 80, não havia cursos ou especializações na área cenográfica, onde trabalha atualmente. Antes de iniciar sua carreira na cenografia, fez muitos trabalhos de arquitetura, estagiava em um escritório de engenharia. Entrou na área cenográfica quando conheceu Maria Cecília Cerroti, mais conhecida como “Loira”, que também era arquiteta, mas já trabalhava com cenografia, e seu marido era Flávio Império, já mencionado na pesquisa, um grande arquiteto,

cenógrafo, artista plástico e cenotécnico, que marcou o Brasil nessa época, na área teatral.

O trabalho de Grecco como assistente de cenografia com Loira foi duradouro, iniciando com concepções teatrais, algumas de grande público, como óperas no Teatro Municipal de São Paulo, com cenografias muito grandes, orquestras, muitas pessoas em palco, entre outros. Sem especialização na área de cenografia, Grecco contou com a experiência própria para aprender a trabalhar no teatro, mas continuava a trabalhar com arquitetura paralelamente.

Quando surgiu o Plano Collor, durante o governo de Fernando Collor, de 1990 a 1992, de reformas econômicas no país e houve o bloqueio financeiro e a crise, Grecco perdeu alguns clientes da área de arquitetura e buscou outras formas de trabalhar. Dessa forma, por um amigo da academia, que também trabalhava com cenografia, ingressou na cenografia publicitária, na televisão, e iniciou seu trabalho numa produtora comercial, como assistente de objetos (criação de mobiliário, adereço e peças cenográficas), para, posteriormente, assumir como produtora de objetos.

O trabalho com o ramo publicitário, para Grecco, tinha uma dinâmica muito cansativa e sem linhas de prazos seguras, ou seja, trabalhava com prazos curtos e sem chance de folga, além da problemática da área de filmes publicitários ser pouco suscetível a erros. Porém nesse ramo, conseguiu técnicas em sua formação que não havia aprendido na academia a respeito da especialidade televisiva. Na cenografia cênica, a prioridade é o produto, portanto o cenário devia ser feito em razão do que o produto vendia e como enaltecer aquele ambiente em que o produto se encontrava.

Surgiu a oportunidade mais uma vez para Grecco em trabalhar em algo novo, e tinha como prioridade seus trabalhos com teatro e não para televisão. Porém, havia uma vaga como assistente de cenografia na TV CULTURA, mas temporária, para três meses de trabalho. Começou com programas pequenos e seus trabalhos foram evoluindo, e os contratos renovando e Grecco acabou sendo efetivada para trabalhar naquele local. Segundo Grecco, a emissora “permitia e incentivava a experimentação”, os projetos saíam do esquema básico e a liberdade de criação criava mais caminhos, além de conseguir experimentar materiais diferentes, como acontecia quando trabalhava no teatro. O trabalho na TV CULTURA para Grecco era similar à um trabalho teatral, quando destinado a um público infanto-juvenil, que foi o que alavancou sua carreira. Segundo Grecco, “A Cenografia é transformar algo em outra coisa que não é da sua natureza, e se dá um sentido para aquilo, então é um

trabalho muito experimental, o próprio material oferece os caminhos, sem se preocupar com intempéries⁶⁹.

Segundo Grecco e abordando as temáticas apresentadas na pesquisa, uma das maiores diferenças da cenografia para a arquitetura é a condição efêmera do trabalho cenográfico. Ou seja, o trabalho precisa criar ambientes que duram apenas momentos, sendo o que pode ser mais longo para sua duração.

Algumas outras características entre arquitetura e cenografia podem ser bastante similares, como por exemplo todo o trabalho inicial, de pesquisa. Os processos de *briefing* ou plano de necessidades para um cliente. O profissional deve seguir as condições apresentadas pelo cliente ou pelo diretor e a partir daí, encaminhar uma pesquisa, referências, para criar embasamento para o que vai ser criado e apresentado ao cliente, algo muito direto na arquitetura em seu trabalho inicial. Um exemplo de um processo de plano de necessidades de cenografia, em um trabalho de Grecco, foi o do programa “*Castelo Rá-tim-bum*”, que, segundo a arquiteta, o *briefing* era muito enxuto.

“Descrevia-se um castelo que não fosse medieval, que localiza-se ao alto da colina, que pudesse se atrelar à aspectos mágicos e que fosse “intrigante”, além de ter aspectos mistos e democráticos (onde todos se identificasse porque iria ser vendido internacionalmente), servindo para humanos e bonecos. Após esse documento, entregou-se as características dos personagens.”⁷⁰

Quanto ao texto, algo que normalmente o cenógrafo precisa ter acesso para conceber criativamente um cenário, tinham poucos episódios escritos. Enquanto cenógrafo, o profissional deve seguir uma necessidade de acesso a dramaturgia e sinopse, para ter a “decupagem”, ou seja, extrair do texto as necessidades de cena que estão relacionadas a objetos, a própria cenografia. Para Grecco, se tratando de uma obra infanto-juvenil, para criar um cenário para tv ou teatro, se deve pensar como o público, ou como alcançar o público, ao tempo que faz algo aliado ao personagem ou a figura central inserida no cenário.

Segundo Grecco, “a cenografia deve respeitar-se a necessidade do texto, compreensão do perfil dos personagens, para o ambiente em que ele vive e usar a orientação da direção, ou seja, se o diretor não enxergasse do jeito que foi aprovado, haveriam problemas de alinhamento e complicações de trabalho⁷¹”. O “*Castelo Rá-tim-bum*” foi uma das maiores obras de Grecco, e uma de suas maiores referências

⁶⁹ Relato obtido através da entrevista realizada no dia 27/06/2020 com a Arquiteta Lu Grecco.

⁷⁰ Relato obtido através da entrevista realizada no dia 27/06/2020 com a Arquiteta Lu Grecco.

⁷¹ Relato obtido através da entrevista realizada no dia 27/06/2020 com a Arquiteta Lu Grecco.

foi um arquiteto espanhol de renome, “Antoni Gaudí”, responsável pela “Sagrada Família”, “Casa Batlló” e muitas outras obras.

Figura 84 – Obras de Antoni Gaudí



Fonte: Disponível em: < <https://terminaldeembarque.com/2013/09/12/a-barcelona-de-antoni-gaudi/> >

Após a apresentação de sua carreira e algumas de suas obras, Grecco citou algumas dificuldades para se trabalhar com cenografia no Brasil. Grecco afirma que alinhar a visão e a intenção do trabalho com o diretor requer domínio de comunicação e entendimento de trabalho, pois cada profissional tem uma forma de visualizar o ambiente antes mesmo de existir. Na televisão, apresenta-se como um problema recorrente, por conta da rápida dinâmica de trabalho. Diferente do entendimento do que se necessita em um projeto de arquitetura, se o trabalho em cenografia apresentar características mais abstratas, como em trabalhos teatrais ou estruturas dramáticas que exijam do lúdico e do simbólico, apesar do profissional ter mais liberdade de criação, a chance de haver uma falta de alinhamento com a direção é maior, mas é algo que varia de profissional para profissional.

Segundo Grecco, após a integração de visualização com a direção, prioriza o trabalho muito semelhante ao da arquitetura, Grecco afirma: “Criação é 20%, o resto é trabalho puramente resumido na execução e no planejamento⁷²”. Outro aspecto

⁷² Relato obtido através da entrevista realizada no dia 27/06/2020 com a Arquiteta Lu Grecco.

semelhante é a mão de obra, prazo e local de trabalho ser suscetíveis a erros, ou seja, por mais que haja um detalhamento e planejamento, se depende dos profissionais para executar um trabalho correto. Grecco indica que há empresas de cenotécnica que terceirizam o trabalho especializado puramente em cenografia, o mercado ainda não é muito conhecido, mas facilita por ser integrado de profissionais focados em projetos efêmeros. Atualmente, essas empresas são acionadas para trabalhos com muita verba, quando há pouca verba para o trabalho em demanda, há uma escolha individual de profissional para trabalhar na execução, ou o cenógrafo pode adquirir sua própria equipe.

Grecco enfatizou que a arquitetura demanda muito tempo em um processo só, e a cenografia não, nem projeto de interiores. Porque são projetos que não precisam durar muito necessariamente. Para apresentar esses tipos de projetos, Grecco se familiariza mais com apresentações em maquetes físicas e incentiva outros profissionais a criarem o costume. “As pessoas têm dificuldades em compreender espaços tridimensionais, sua relação entre os planos. Então tanto para o cliente, quanto para o diretor, saber como funcionam os espaços de trabalho e de representação é de grande importância⁷³.”

A maquete e a miniatura possuem um poder de persuasão de projeto muito interessante, que facilita o cliente ter ideia do espaço que vai possuir. Quanto às apresentações de maquetes para diretores de teatro, são mais importantes ainda, por visualizarem passagens de cena e marcações de palco.

Finalizando a entrevista, Grecco reforçou que no universo da cenografia tem vários aspectos muito interessantes, além das práticas, por ser tudo muito efêmero, rápido, satisfatório, sem tempo do profissional se apegar ao projeto, o que acontece com um arquiteto, que passa muito tempo em um projeto só, em sua maioria. Na cenografia, a rapidez e a dinâmica são atraentes para Grecco. Seu trabalho como arquiteta se acrescentou muito com os conhecimentos cenográficos por conta da sua flexibilidade, ou seja, soluções práticas que pode não ser muito focado em ambiente construtivo. Além disso, Grecco se atrai pela liberdade cenográfica, podendo usar vários tipos de materiais e se reinventar, caminhando para artes plásticas e visuais, algo que também pode ocorrer com o profissional da arquitetura, já que estuda muitos aspectos artísticos de criação na graduação, como em estudo das formas, estudo de

⁷³ Relato obtido através da entrevista realizada no dia 27/06/2020 com a Arquiteta Lu Grecco.

desenho, história da arte, entre outros. Os universos podem à primeira vista serem diferentes, mas se entrelaçam.

Grecco afirma que o que falta no país para estimular os estudos cenográficos é a formação. A demanda é imensa em busca de formação para cenografia, e muitos querem se profissionalizar, mas existem apenas cursos rápidos ou de formação técnica não tão completa. A arquiteta opina sobre a inserção da matéria de cenografia nos cursos de arquitetura, e acha que não tem necessidade e nem estrutura, pois a área cenográfica é tão vasta que tem necessidade de uma especialização maior ou uma graduação, que por fim, é um dos sonhos de Grecco implantar. Além da falta da formação, os profissionais da cenografia não têm muita afinidade em ensinar, não gostando muito de exposição ou supondo que não tenha didática. Mas Grecco resume que, há muita demanda de trabalho, pouca formação, criando um grupo de profissionais que aprendem por experiência própria e pessoal.

Grecco finaliza que sem curso de graduação, a melhor forma de começar a aprender o básico da concepção cenográfica, é frequentar um curso de arquitetura, onde o conhecimento mais se aproxima dos estudos cenográficos, por todos os conhecimentos técnicos e aspecto de trabalho com a tridimensionalidade. Por fim, Grecco indica que grandes empresas têm dado prioridade de trabalho, como requisito, preferências por arquitetos ou arquitetos em formação. Dessa forma, concluindo que a arquitetura tem uma grande ponte para os estudos cenográficos quando a cenografia dá a ponte para a arquitetura.

6 CADÊ A HERANÇA

Neste capítulo retrata-se a sinopse do espetáculo autoral da companhia Encanto Coletivo Cultural, criada em 2015, um grupo teatral na cidade de São Luís do Maranhão, com o objetivo de fomentar o teatro musical na cidade. Na companhia, tem-se como integrantes, Nestor Fonseca (fundador), Jhessica Monteiro (produção), João Victor (direção musical), Leonardo Fernandes (direção geral e dramaturgia dos espetáculos), Rebeca Carneiro (coreógrafa) e Brícia Queiroz (cenário e figurino). Os integrantes do grupo também atuam enquanto atores e performers.

Como primeiro musical autoral da companhia, posterior a algumas montagens na cidade como, "*Hoje na Broadway*" e "*Cazuza – Exagerado*", a demanda partiu a partir de uma simples apresentação para uma grande ideia a ser colocada nos palcos da cidade, com texto autoral no diretor geral, Leonardo Fernandes.

A comédia musical conta a história de quatro irmãos que há mais de 15 anos viviam sem contato, mas um infortúnio da vida acaba tendo que uni-los novamente. João Carlos, Denise, Arnaldo e Rosa perderam o pai, e precisam descobrir a herança deixada por ele. Vanda, a advogada, é a porta-voz dos últimos desejos do pai. Esse encontro inesperado e indesejado provoca situações, e traz à tona diversas questões familiares mal resolvidas e revela aos irmãos as marcas e traumas de cada um. O texto autoral da EnCanto Coletivo Cultural, que estreou no ano de 2019, contando com músicas interpretadas de Rita Lee, Elis Regina e Roberto Carlos costuram a narrativa do musical, com canções executadas com banda ao vivo.

6.1 Processo inicial: Referências e decisões estéticas

O espetáculo surgiu com uma necessidade de criar um musical próprio, com características brasileiras e da família brasileira, que falasse de questões que sensibilizassem ao público e aos que estavam inseridos na produção daquela narrativa. Houve de início, uma proposta imediata, com um pedido de uma empresa ao grupo a elaboração de um pequeno espetáculo para a apresentação no Teatro AMEI no São Luís Shopping (São Luís – MA). A partir disso, houve pouco tempo para a criação e o teatro foi fechado na época, engavetando o projeto.

O projeto foi realizado sem prévio conhecimento cenográfico em sua base, mas com conhecimento arquitetônico acadêmico básico, o que possibilitou para a concepção, noções de dimensionamentos, espacialidade, relação com cores, materiais, texturas, iluminação, que poderiam influenciar positivamente no projeto, além de toda a primeira concepção ser criada em desenho, croqui, com mapas de cena, similares a plantas baixas que facilitam a visualização das movimentações (tal trabalho criado juntamente com a direção geral e coreográfica).

Posteriormente, o grupo deu continuidade ao projeto, mas focando em trabalhar para levantar o espetáculo e grandes casas de teatro da cidade. Com impossibilidade de criar um musical com composições autorais de imediato, houve a escolha de composições de artistas brasileiros pra inserir em uma dramaturgia a partir da força de narrativa que tinham as letras já existentes, que ao decorrer da pesquisa surgiram personagens, enredos e figuras dentro da história.

Figura 58 – Músicas escolhidas para o espetáculo



Fonte: Arquivo pessoal (2019)

Aspectos que influenciaram a construção da dramaturgia do espetáculo foram as figuras da vida familiar do autor, Leonardo Fernandes, e, de alguma forma, a característica principal de cada personagem se sobressai enquanto membro de uma família. A partir disso, o conflito entre os personagens foi construído como algo polarizado e difuso, não havia antagonista.

O que levou a escolha da temática familiar, o autor explica que nunca escreveu nada tão substancial antes, e eram assuntos e experiências que já estavam mais bem elaboradas para ele, pela proximidade com as questões familiares pessoais. O núcleo familiar brasileiro é um tema recorrente em dramaturgias da tv e do teatro, portanto a ideia de criar um musical para teatro, trazia um potencial para a peça, já que era um núcleo muito importante na cultura brasileira. Havia figuras com potencial cômico e dramático. É um texto teatral como gênero comédia, mas uma comicidade trabalhada em diálogo com melodrama, ou seja, ainda que haja momentos cômicos, a trama principal/conflito, traz uma sensibilidade dramática em potencial para o público, ainda que a peça tenha tons de comédia.

Após a elaboração do texto, partiu-se para a pesquisa cênica com os atores, que é a etapa que trabalha o corpo, a construção de personagem, as relações. A modificação que o texto sofreu em termos de proposta inicial, jogo, conflitos, polos

de cada personagem, dissolveu e criaram-se outras ligações que não estavam planejadas inicialmente. A realidade financeira distinta de cada membro da família, que é um dos tons cômicos e dramáticos da história, é também algo criado a partir da experiência pessoal da família do autor. O contraste permitiu um potencial dramático muito forte, para depois os personagens perceberem e se reconhecerem como iguais por mais no lugar social distinto entre os irmãos. Houve um trabalho de opostos, irmãos mais novos com uma maturidade maior pra encarar a realidade, devido a seu lugar no meio social, e os mais velhos completamente sem estabilidade emocional para lidar com alguns dilemas da vida.

Figura 58 – João Carlos, Denise, Rosa e Arnaldo, os irmãos personagens do espetáculo “Cadê a Herança”

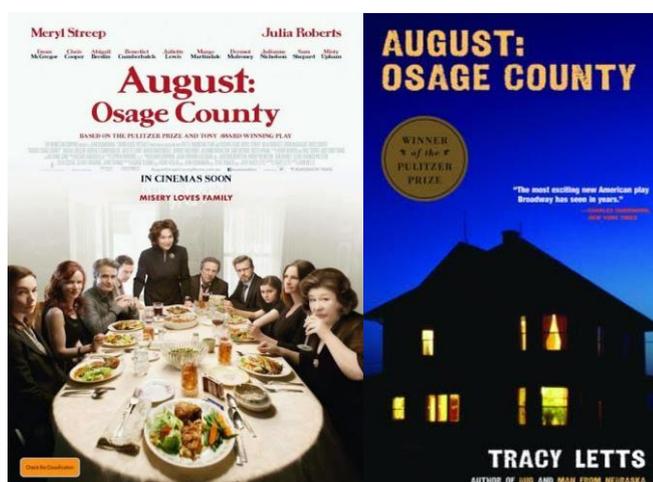


Fonte: Arquivo pessoal (2019)

O autor usou além da experiência pessoal com a família, alguns filmes com a temática familiar para o estudo. Um dos filmes mais analisados para a concepção foi “Álbum de Família”, um filme de John Wells, escrito por Tracy Letts, que foi criado a partir de uma aclamada peça de teatro. A versão cinematográfica conta com a presença de Meryl Streep, Julia Roberts, Ewan McGregor, Benedict Cumberbatch, e retrata exatamente a história de filhos que se reencontram devido a um acontecimento familiar, que no caso é a doença da mãe, mas a partir desse encontro, surgem muitos conflitos e questões a se resolver. Essas referências cinematográficas também tem grande importância, uma temática que abre um leque de possibilidades para ser explorado.

Escolheu-se uma família desestruturada, e ao decorrer do filme, deixa transparente todos os rancores guardados por cada membro, trazendo o sarcasmo em cada fala e atitude, ainda com o drama, trazendo o tom cômico. Semelhante ao texto de “Cadê a Herança”, que como dito, mesmo trazendo a comédia, instala-se um drama para fazer o público se lembrar das experiências que refletem muitas realidades. Mas o filme se trata de uma realidade americana, quando no Brasil, a relação familiar tem suas diferenças culturais.

Figura 59 – Capa do filme “Álbum de Família” (August: Osage County), uma das referências de criação da dramaturgia e capa do livro da peça teatral, de Tracy Letts



Fonte: Devaneios inconscientes. Disponível em:

<<http://devaneiosinconscientes.blogspot.com/2014/01/album-de-familia-filme-de-john-wells.html> // e
https://books.google.com.br/books/about/August.html?id=RxxvJR9h-8w4C&source=kp_cover&redir_esc=y>

A ambientação da peça é toda baseada em uma casa familiar clássica. A ideia de trazer esse local, não vem apenas de um contexto, mas também de uma simbologia e um afeto. A casa é o local de aconchego de uma família, tem grande importância simbólica porque aglomera um núcleo que se distingue as nossas relações, consciente da existência de acontecimentos interiores, acomodando quem considera-se família quando não se mora sozinho ou por outros motivos. Mas, considera-se os pensamentos de Freud (1996), que distingue a casa como um ambiente onde o homem está em segurança.

Segundo Freud (1976), para manter as pessoas saudáveis e equilibradas, temos como conceito a família, por ser um espaço que pode proporcionar isso, além de relações que proporcionam inseguranças. Essa contraposição se embala “debaixo do mesmo teto”, e serve para criar experiências. A noção de casa, não traz consigo

apenas uma definição de abrigo, mas o compartilhamento de uma forma de viver, de uma convivência, laços.

Jouilly Magalhães (2013), afirma que no Brasil, o modelo que se tem familiar já sofreu diversas modificações, organizada de forma que as necessidades que surgem são convenientes. A própria casa se organiza a partir da dinâmica de cada membro e como um todo. Esse espaço em que habitamos com alguém, se torna um local de concretização de desejos e disposições que nem sempre são da maioria, e isso gera um conflito. É importante deixar claro essas definições, porque a partir delas houve a pesquisa em cima das referências para a elaboração do espetáculo que abrange a forte temática familiar, e trazer esse elemento da casa como simbologia, criou ainda mais uma relação e empatia do público.

No envolvimento teatral, no início da encenação do espetáculo, principiou a potencialidade da cena a partir dos elementos do texto. Esse trabalho iniciou em conjunto com a coreógrafa Rebeca Carneiro, que fez a criação das movimentações de cena, diferente do trabalho de Andressa Brandão, que coreografou as danças.

Se tratando do gênero do Teatro Musical, houve um trabalho inspirado no teórico *Rudolph Laban*⁷⁴, com pesquisa na dramaturgia do movimento, se tratando de um método chamado dramaturgia da memória, citado para referenciar como esse trabalho da afetividade e da nostalgia foi explorado, devido à temática familiar. Portanto, houveram percepções simbólicas do corpo do ator em cena e memórias familiares dos próprios atores.

Potencializar esse conflito memória dos atores foi primordial, para a visualização do drama e o conflito que os personagens viveram, algo que precisa ser colocado nos corpos, figuras e movimentações. O treinamento foi algo bem codificado, com marcas bem desenhadas e cenas e coreografias amarradas, com força simbólica em cena, combinado com o vigor do cenário que foi um elemento primordial, de forma extremamente funcional.

6.2 Projeto cenográfico e elementos cênicos

A concepção cenográfica do espetáculo “Cadê a Herança”, a princípio, mesmo que pensando em funcionalidade, não se resumiu apenas para uma cena, e mesmo concebendo a ideia como um conjunto de elementos versáteis com

⁷⁴ Segundo MOTA (2012), um famoso dançarino, teórico e coreógrafo da Eslováquia de grande impacto nas teorias da dança contemporânea.

necessidades da encenação que vai ser seguida, houveram alguns fatores analisados como fatores de risco, como por exemplo, a falta de recursos para se transportar um grande cenário, então teria de criar algo com a capacidade de migrar para qualquer lugar, inclusive pensando em possíveis viagens com apresentações no interior do Estado.

Portanto, na criação da cenografia do espetáculo, a premissa inicial eram elementos básicos e neutros, que se movimentasse com os atores em cena, então, foram criados módulos: quatro caixas e uma escada dividida em duas, ambos módulos tinham um valor simbólico, e por ser um elemento neutro, se utilizava dessas peças para recriar outros objetos, a partir do que o ator fazia com eles ou a forma como ele interagia, já demonstrava a sua função.

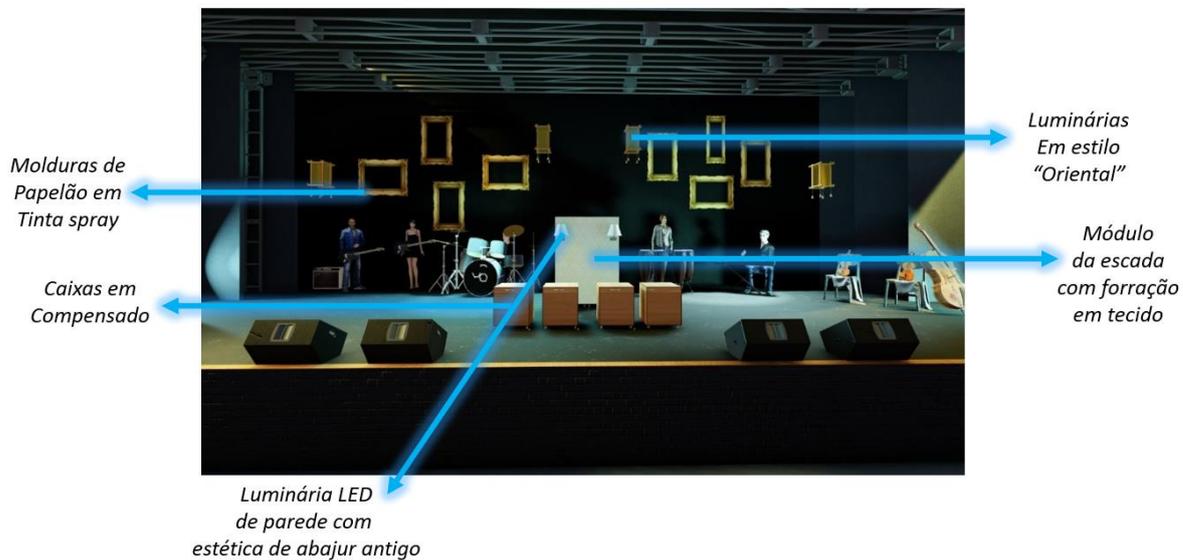
Deste modo, era um cenário que dependia dos atores e do público para o entendimento das suas características, porque variava conforme as passagens de cena. Para exemplificar, a escada poderia servir como parede da sala da casa, e os degraus como telhado da casa, como outro ambiente em que a peça se passa, como quando torna-se uma cozinha, ou as caixas se transformam em assento de ônibus. Esse tipo de cenografia é considerada como simbolista, muito utilizada no contemporâneo e no século XIX.

É importante ressaltar que segundo Ramos (2015), quando surgiu o movimento simbolista no modernismo, o espectador direcionou a atenção para os atores em cena, a harmonia só se encontrava quando o espaço, o cenário, e toda a base do teatro se volta para o corpo do ator e seu trabalho, trazendo todo o conjunto para uma sensação de tridimensionalidade. Portanto o ator tinha uma dinâmica com um cenário que não precisava necessariamente ser exatamente um objeto, mas dependia da imaginação do público a partir da dramaturgia construída. O cenário de “Cadê a Herança” seguia bastante esse conceito, além de obedecer às funcionalidades mecânicas. Assim, a partir da construção das cenas, movimentações e estruturas cenográficas, elas tomaram uma simbologia com a ideia de memória, de traumas, o que, dramaticamente, o que move a dramaturgia da peça. A culminância do conflito em foco, se resolve ao longo do texto.

O cenário foi composto por dois módulos: um de escada que pode se dividir em duas peças, com rodas de silicone na parte inferior para movimentação, quatro caixas com tampas e rodinhas de silicone, luminárias em LED e forro de abajur, quatro

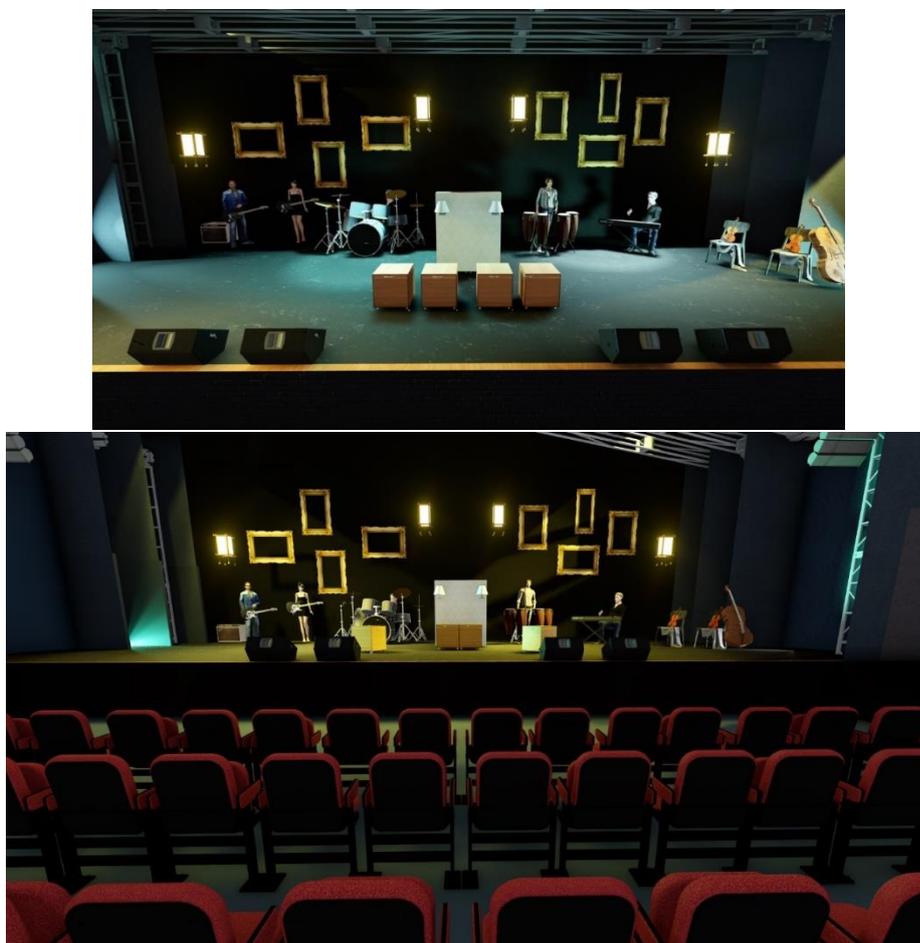
luminárias em estilo oriental e molduras em papelão com acabamento em pintura spray.

Figura 67 – Indicação dos módulos em cena Renderizada



Fonte: Elaboração pela autora (2020)

Figura 67 – Aplicação dos módulos cenográficos em no palco





Fonte: Elaborado pela autora (2020)

Os módulos criados, além de móveis, em algumas cenas se transformam em objetos significativos para os valores simbólicos das cenas, como por exemplo, em alguns momentos, o baú onde guardam as suas memórias e angústias, ou “guardar um passado”, inserido como o caixão do pai dos filhos. Por ser uma obra criada de forma autoral, tudo foi criado em um processo de descoberta, com a representatividade dos vínculos do espetáculo.

Efetou-se outra perspectiva, não apenas da ideia da mobilidade ou da dinâmica. As experiências anteriores da companhia abriram portas para transformar os elementos em algo alusivo, essa inserção simbólica trouxe uma certa força pra peça, mas com a falta de verba, houve a necessidade de simplificar as ideias. A potencialidade lúdica do objeto, por mais que seja funcional, o objeto tem que ter significado narrativo, e isso significa estar em conexão com a história. Se tratando de um espetáculo de gênero Teatro Musical, essa estética precisa da potencialidade lúdica, em sua maioria, a partir do fato de que números musicais são transições e ações transformadoras, sendo o cenário pertinente para o gênero.

A escolha de inserir a mobilidade e a dinâmica do cenário na mão dos atores criou um significado posterior, porque inicialmente, se deparar com uma realidade de teatros na cidade com uma limitação cenotécnica, ou seja, poucos aparatos teatrais para criar cenários gigantescos que entram e saem sozinhos, ou sobem, descem, dependendo da obra, poderia perder muito em capacidade narrativa. Foram escolhas pragmáticas, mas que trouxeram diversas surpresas e potencializou o trabalho, porque os números musicais se utilizam do cenário.

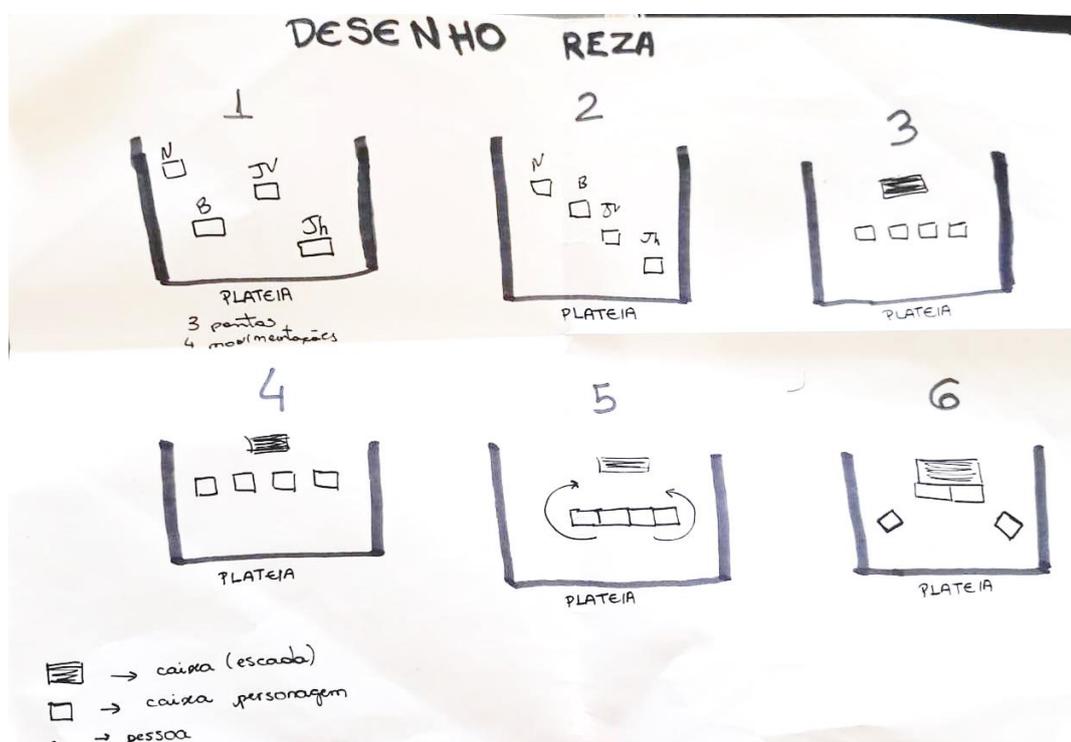
A respeito das dificuldades encontradas a partir do que foi criado como cenário, a dificuldade foi mais técnica do que artística, como a manutenção dos objetos, todo espaço novo a ser apresentado havia sempre um procedimento, pela construção estética, a partir de uma simetria, a escada precisava abrir, estando dividida em duas, precisava ser muito bem marcado, porque alguns módulos eram maiores e qualquer diferença de medida no espaço, ficava visível. O interessante de mencionar esse fato, é que quando se estuda na arquitetura a simetria dos locais, pontos de fuga e triangulação, o trabalho do espaço no teatro se torna muito similar, pois os conceitos se fundem, ou seja, a disposição dos objetos e o corpo dos atores estão sempre dispostos em simetria, obedecendo um ângulo de extrema importância para a visualização do público.

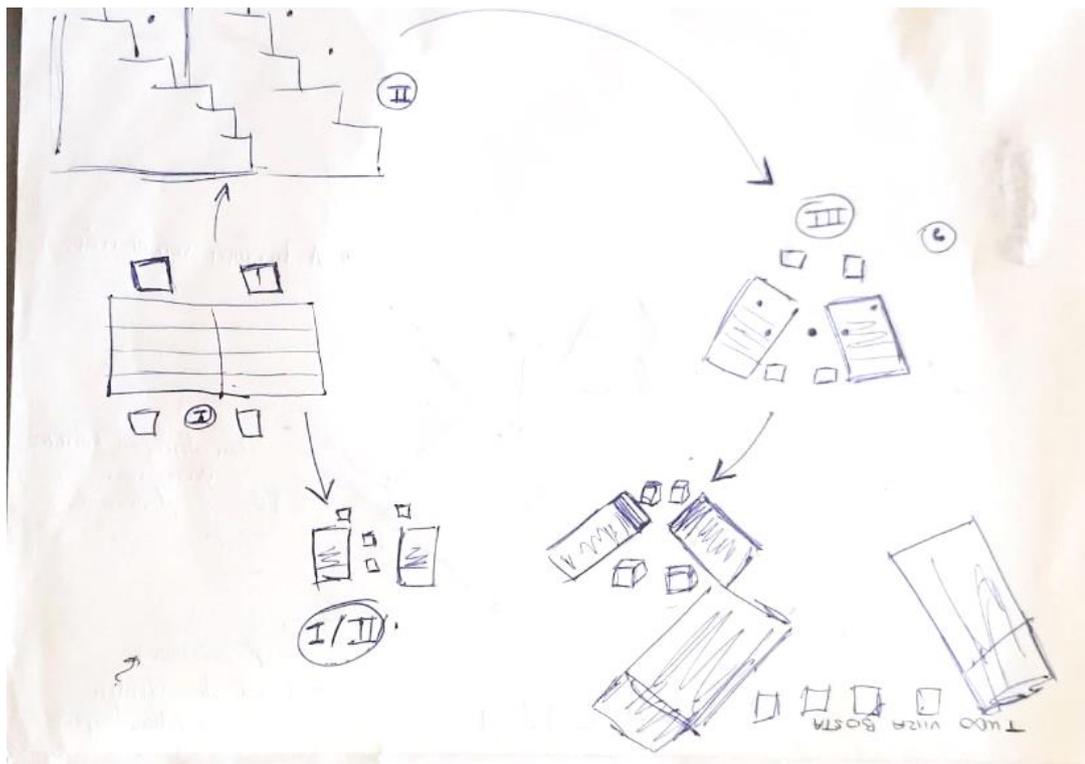
Houve uma demora para ensaiar com o cenário inteiro. A intimidade com o cenário é sempre importante dentro do trabalho de encenação. Portanto, a introdução da dinâmica em um espaço novo de apresentação gera um novo mapa de cena, para a resolução da realocação simétrica dos elementos.

Se os atores não criam uma intimidade com os objetos, e os reconhecem apenas perto da estreia de um espetáculo, pode haver um impacto no rendimento dos atores, pela falta de relação com o que vai manusear, mesmo tendo ensaiado com algum outro objeto da mesma estatura. As variáveis nas dinâmicas de movimentação foram criadas para resolver tudo de forma muito rápida e perspicaz, ou seja, era necessária a atenção dos atores para a colocação de tudo e verificação da funcionalidade. Ou seja, o cenário ele só seria funcional, a partir da mecânica e dinâmica do ator, nesse caso.

Os mapas de movimentações eram muito decodificados. Essa decodificação é representada através de mapas de cenas, onde o diretor geral, a coreografa de movimentação e a cenógrafa tem a capacidade de elaborar como individual.

Figura 60 – Mapa de movimento e cena “Cadê a Herança”





Fonte: Acervo pessoal (2019)

Não houveram muitas limitações a partir das dificuldades espaciais encontradas, sendo elas, nas edificações teatrais, por conta do espaço proporcionado e assim, havia a necessidade de mudar o posicionamento dos módulos, mas isso se modificava dentro da iluminação construída que era diferente pra cada teatro, pelo espaço comprimido.

Outras variáveis foram mais preocupantes, como a abertura das escadas, entrada das caixas, com espaços menores, as caixas poderiam permanecer fora de cena em alguns momentos, por não ter fuga em determinado espaço cênico. Há uma versatilidade de adaptabilidade do cenário criado, para ter a capacidade de ser apresentado em qualquer lugar. O cenário competia com a banda, então havia uma distância para os equipamentos da banda ficarem em segurança, um limite delimitado pela própria escada. Quando aos espaços próprios para a colocação dos módulos e apresentação do musical, o único fator limitante mais preocupante eram apresentações ao ar livre, porém, por causa do som e reverberação, já que a estética foi feita para palco italiano, em sua maioria.

6.3 Processo em execução: Decisões técnicas e materiais utilizados

O processo técnico para a execução e montagem do espetáculo “Cadê a Herança” passou primeiramente por croquis para a elaboração das peças. Os

tamanhos derivaram a partir da metodologia ergonômica, criando uma base a escala humana, já que o ator iria usufruir das peças do cenário. Foi delimitada montagem de quatro caixas de madeira e uma peça de escadaria que se dividisse em duas para criar dinâmica e simetria em cena.

1. Caixas de madeira

Feitas em compensado mais resistente, sem necessidade da escolha do material mdf, por ser um material muito pesado, buscou-se a facilidade e leveza, ao mesmo tempo, a resistência. Portanto, compensado em peças de 15mm com o acabamento em verniz fosco, tanto da escada, quanto para as caixas para seu acabamento visual ficar semelhante. A função das caixas, além da movimentação, era de guardar os objetos de cena, e em algumas cenas, os atores subiam em cima, necessidade da aplicação de uma espessura maior de compensado na parte superior (tampa), mas também nas laterais, por conta da sustentação da movimentação. Além disso, a instalação das rodinhas inferiores de silicone, parafusadas, auxiliando no momento de movimentação das caixas. O acabamento contou com os adesivos de acabamento nas bordas do compensado, além de um puxador simples de ferro e a pintura em verniz.

Figura 61 – Caixa ainda sem acabamento do verniz



Fonte: Acervo pessoal (2019)

Figura 62 – Tampa aberta da caixa ainda sem o acabamento



Fonte: Acervo pessoal (2019)

2. ESCADAS

A definição das escadas não era somente para subir ou descer, mas estabelecer um valor estético e simbólico, mas toda a estética do espetáculo seguiu um mesmo visual simples, a partir de cores neutras, transparecendo o objeto como algo neutro e coringa para possibilitar diversas visualizações. Por isso o aspecto de madeira foi preservado, aplicando o verniz. A escada foi dividida em dois módulos, construída como se fossem dois objetos que se encaixassem uma na outra. O compensado foi novamente utilizado, de 15 mm nas laterais, e de 20mm para o piso. Entre o piso e o espelho, peças de metalon foram utilizadas para maior resistência, já que haveria o peso dos atores em esforço. Também foram aplicadas as rodinhas de silicone para a movimentação e o adesivamento na lateral para acabamento estético. A parte de trás da escada, servia como a simulação de uma parede de uma casa, aplicando um tecido em *jacquar* mais claro, seguindo as texturas da mídia criada inicialmente ara a promoção da peça. Além disso, dois abajures (a tampa em tecido e armação de ferro) e luminárias LED simples de parede presas à peça da escada, em simetria.

Figuras 63 – Escadas e caixas sem acabamento



Fonte: Acervo pessoal (2019)

Figura 64 – Escadas e caixas em acabamento de verniz

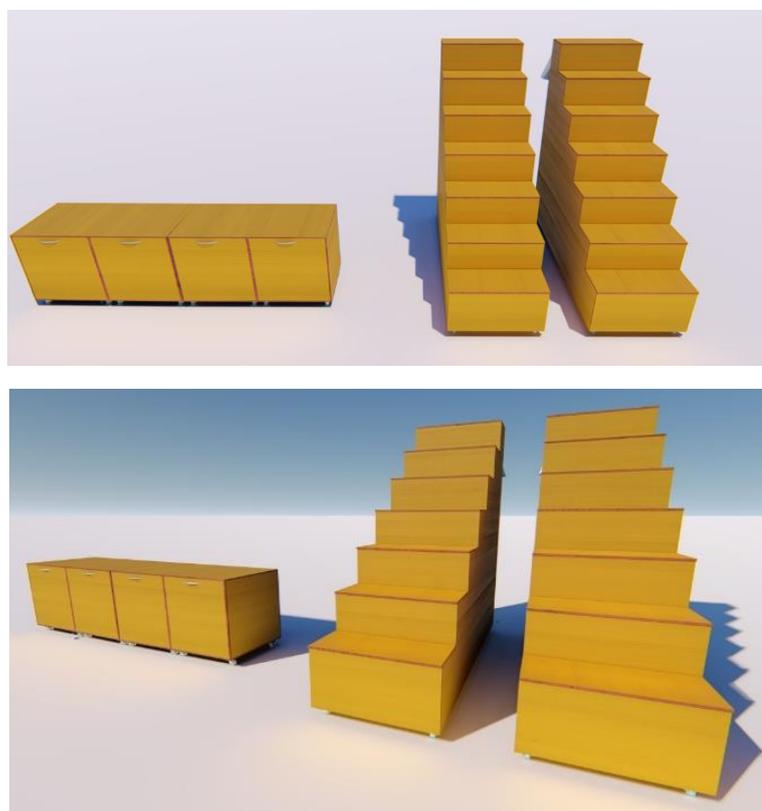


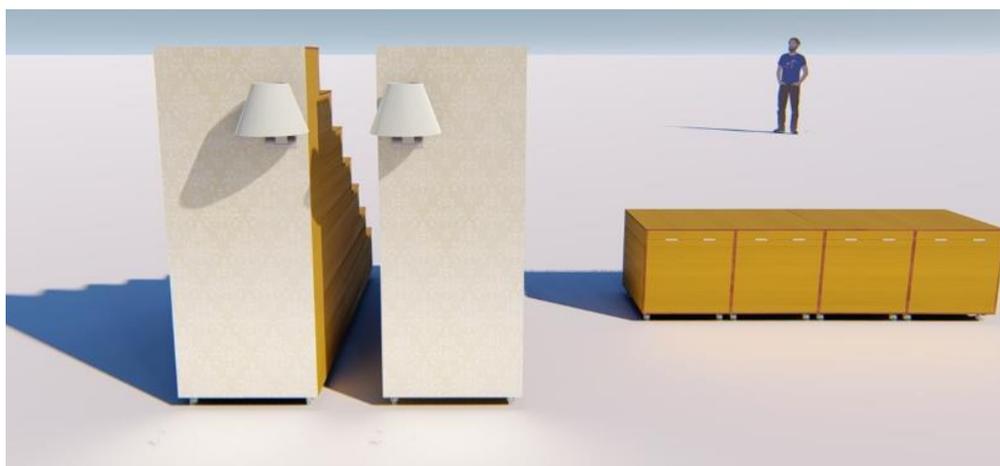
Fonte: Acervo pessoal (2019)

Figura 65 – Escada em detalhe interno sem acabamento

Fonte: Acervo pessoal (2019)

Para melhor visualização das peças e módulos, foi criado em programas de modelagem as peças do espetáculo e a sua aplicação em um palco teatral juntamente com a banda no palco e os adereços gerais de iluminação, como a luminária oriental e as molduras em papelão.

Figura 66 – Módulos em renderização (Lumion)



Fonte: Elaboração pela autora (2020)

6.4 A relação cenográfica com a dramaturgia do espetáculo

O “fazer teatral” atualmente, se identifica muito na construção da polidramaturgia. Isso significa que todos os elementos presentes de um espetáculo são dramáticos: o ator, a direção, a encenação, o som, o cenário. Quando tratamos de teatro musical, a canção é uma forte dramaturgia, e para a concepção de “Cadê a Herança”, o texto se relacionou profundamente com o cenário criado, tanto quanto a canção.

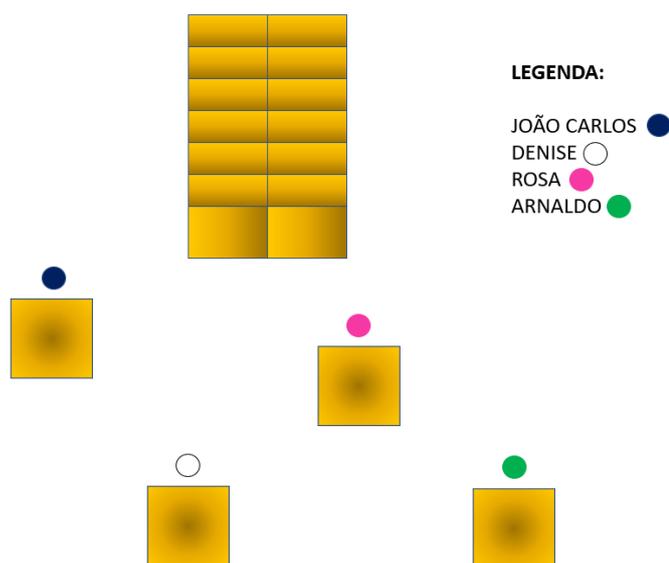
O texto foi muito bem trabalhado a partir da memória dos atores, gesto e movimentações (o corpo e as características que o ator adquire a partir de um treinamento corporal). É primordial fazer um foco à questão da memória, porque é o tema principal da peça. O início do espetáculo se dá com cada um dos personagens achando uma memória de família que reflete em um despertar dos personagens para aquele conflito, o pai deles morre, e os irmãos precisam se reencontrar. A principal relação dos módulos da cena que abre o espetáculo é essa. As caixas tomam forma do baú de memórias no início da primeira canção, que abre o espetáculo, e finaliza com o formato do caixão do pai.

Figura 68 – Imagens do espetáculo “Cadê a Herança” (2019)



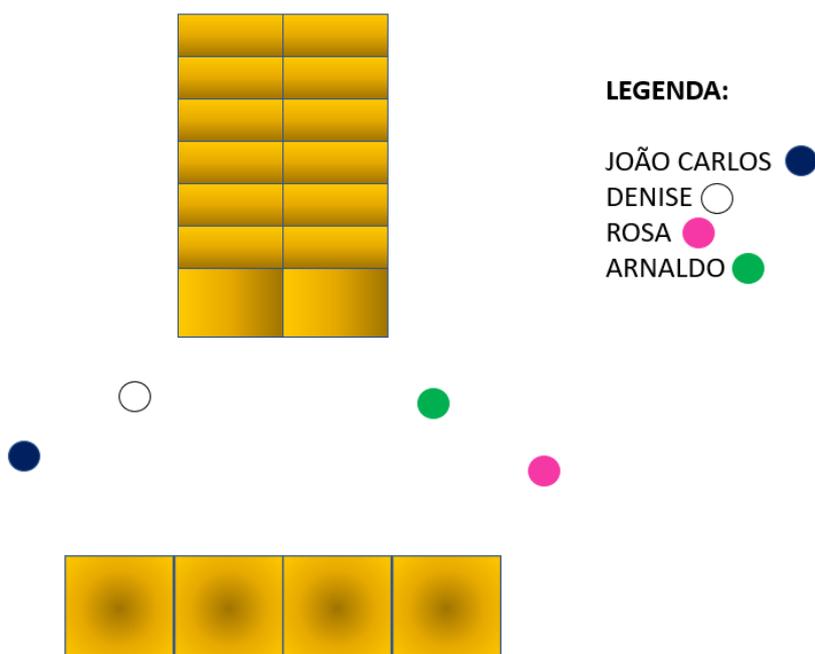
Fonte: Acervo pessoal (2019)

O elemento macro (escada) era necessário, os blocos são os pequenos. O macro deve representar a ambientação de “casa”. Uma das concepções eram que a escada possuísse um revestimento para representar uma parede de fundo, por isso, foi aplicado um tecido jacquar por cima do compensado posterior e a colocação de dois abajures em luz led. Havia três lugares para a ambientação: a sala de casa, o telhado e a cozinha.

Figura 69 – Disposição inicial da peça “Reza”

Fonte: Elaboração pela autora (2020)

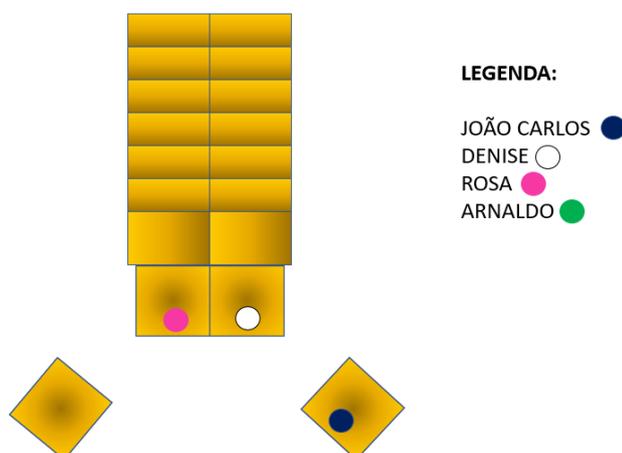
Essa primeira configuração simboliza um universo individual de cada personagem, na primeira cena onde eles recebem o telefonema em que o pai tinha falecido a cada um tem uma reação própria. Os objetos não se entrelaçam, e formam figuras opostas.

Figura 70 – Segunda disposição inicial: formação do caixão

Fonte: Elaboração pela autora (2020)

A segunda configuração, ainda na primeira cena, simboliza a formação de encontro dos irmãos e o caixão do pai, onde os módulos se encontram pela primeira vez, dando a primeira forte imagem simbólica da peça.

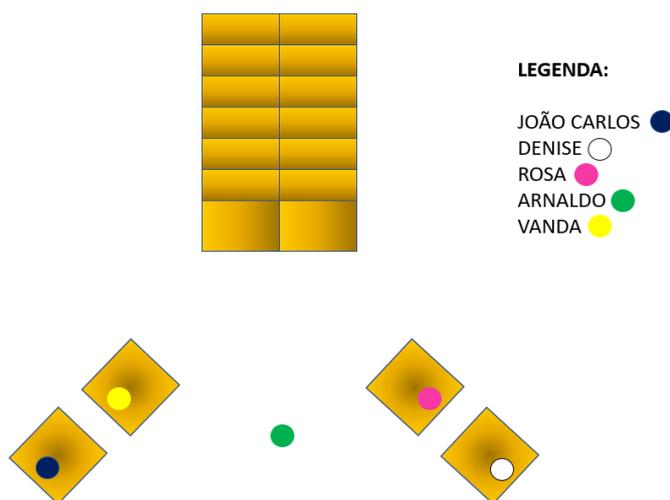
Figura 71 – Primeira configuração do interior da casa



Fonte: Elaboração pela autora (2020)

Após a primeira música do espetáculo, os atores montam a cena do interior da casa de onde cresceram, movimentando as caixas para ganhar similaridade com uma configuração de sala, que é o ponto de encontro dos primeiros irmãos que chegam em casa.

Figura 72 – Configuração interior do Ônibus “É com esse que eu vou”



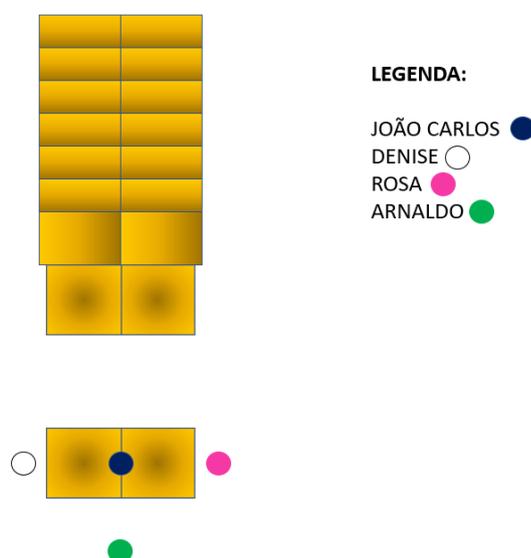
Fonte: Elaboração pela autora (2020)

Essa configuração se atrela a chegada do irmão mais novo, Arnaldo que trabalha como vendedor ambulante de ônibus. Reconfigura-se as caixas para as

laterais, em triangulação (para melhor visualização da performance dos atores), mas os corpos um atrás do outro, simulando os bancos dos ônibus e a área do meio, o ator que interpreta o Arnaldo simula a venda ambulante e tem seu espaço para a performance.

Conforme a música vai acontecendo e a cena, as caixas giram com os atores, como se o personagem estivesse visitando vários ônibus diferentes, em vários ângulos diferentes. Há inclusive uma configuração em que os atores se amontoam na beirada do palco, como se fosse um ônibus em lotação, até a música terminar, e a configuração da sala voltar, chegando o novo personagem na casa.

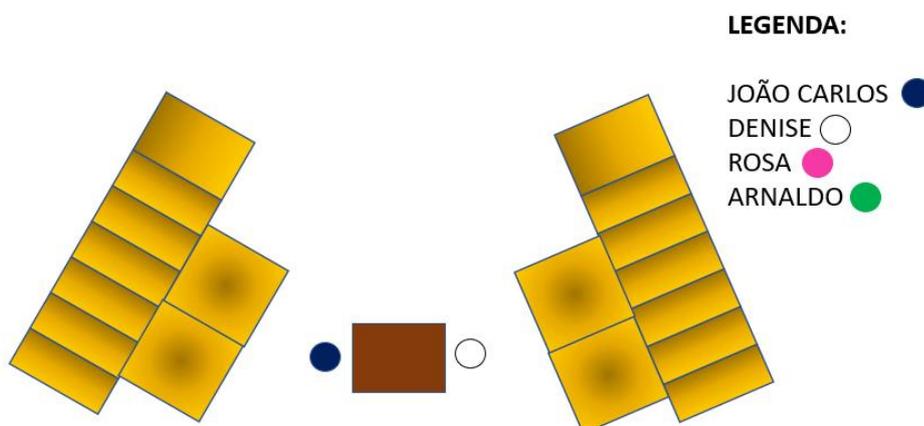
Figura 73 – Cena de “João Ninguém”



Fonte: Elaboração pela autora (2020)

Após alguns desentendimentos entre os irmãos, o irmão mais novo resolve zombar do mais velho, o tratando como uma criança por ser “mimado” demais, sem ele perceber. A cena é completamente lúdica, simbolizando uma brincadeira entre irmãos. A configuração é como se fosse de um quarto com baú (caixas perto da escada) e um berço (ao meio) com o irmão mais velho em cima. Após a canção, a sala volta a se configurar, como se “voltasse a realidade”

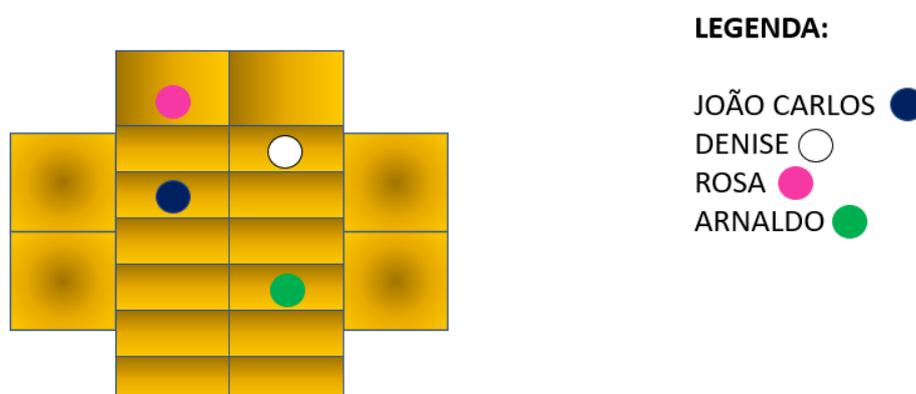
A próxima cena é uma cena de transição, planejada quando o espetáculo já estava todo montado e dirigido, com o intuito de incrementar na dramaturgia, além de criar um momento de cunho cômico para o espetáculo

Figura 74 – Configuração “Deitar e Rolar” (cozinha)

Fonte: Elaboração pela autora (2020)

A cena da cozinha é uma cena de transição, puramente cômica, mas não deixa de ter as suas relações. A configuração de cozinha é montada, como se tivesse uma ilha ao meio e as bancadas laterais, como uma cozinha em forma de ilha, mostrando os irmãos mais velhos contando suas mágoas e se criticando, emendando com a cena musical “Deitar e Rolar”, onde apesar de tudo que está ocorrendo, eles devem “rir”.

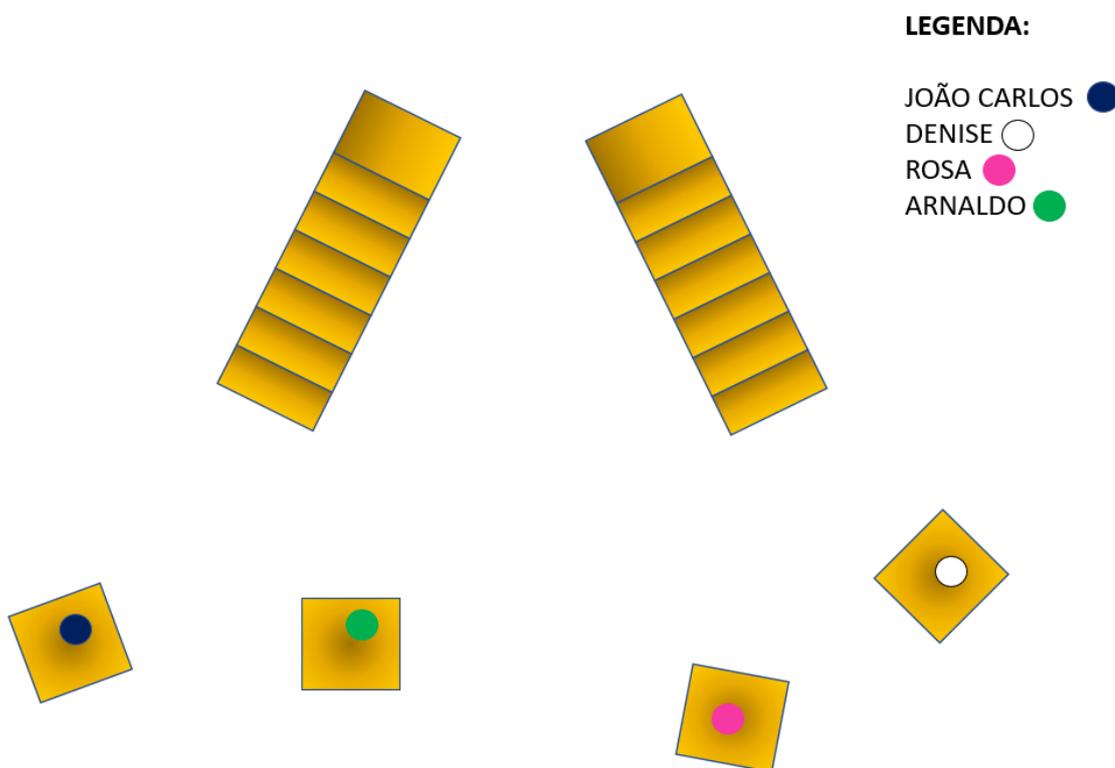
A triangulação é mantida para manter um espaço possível para a performance frontal dos atores. Após essa cena, retorna a configuração da sala, que simboliza o ponto de encontro de todos os personagens. Há o ponto alto do clímax entre todos os irmãos até a cena do telhado, onde volta a mudar de configuração dos módulos.

Figura 75 – Cena do Telhado “Meu querido meu velho”

Fonte: Elaboração pela autora (2020)

Cena extremamente afetiva, os personagens sobem ao telhado da casa, simbolizado pela escada que cria o caimento necessário e as telhas, além da altura e a iluminação ajudar nessa ambientação. Os atores interpretam a canção em cima da escada o tempo todo e é o único momento em que os módulos estão todos em junção, simbolizando esse afeto familiar que retorna.

Figura 76 – Configuração de “Tudo Vira Bosta”

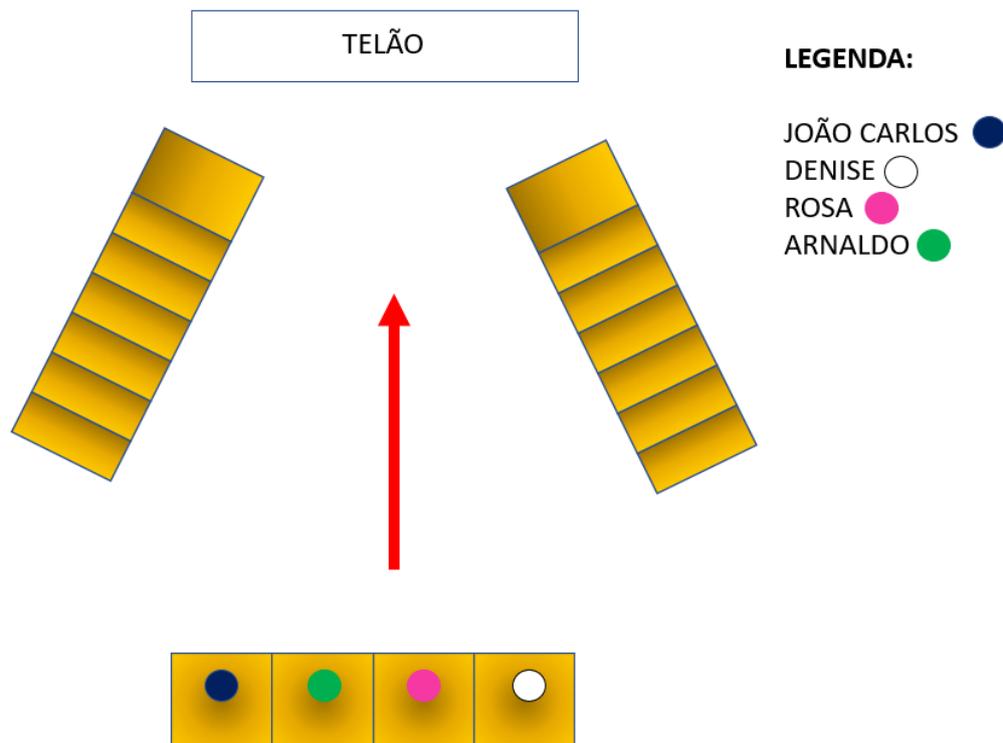


Fonte: Elaboração pela autora (2020)

A configuração dessa cena é completamente abstrata, não precisa fazer sentido, porque os personagens entram em um delírio comum dentro da narrativa, trazendo um efeito que atravessa o simbolismo e não explica onde eles se encontram, nem para os personagens, nem para a platéia.

Esse momento é puramente de diversão entre os personagens e alegria, e é também quando eles “assistem” ao próprio passado, quando um telão abaixa no palco e cenas dos personagens crianças começam a ser transmitidas.

Figura 77 – Configuração do telão



Fonte: Elaboração pela autora (2020)

A cena reconfigura as caixas naquela primeira formação inicial. Os personagens agora estão mais próximos e afetuosos um com o outro e as relações se reconstruíram e eles assistem à própria vida ao telão. O que antes os separava pela morte do pai, que era o caixão, agora simboliza uma retomada de união dos personagens. Após essa cena, a configuração dos módulos volta a inicial, mas com a troca de lugares entre os atores, demonstrando que voltaram à sua individualidade, porém mantém o laço familiar entre os irmãos.

O espetáculo é extremamente afetivo com a relação com o espectador. Essa relação afetiva, sentimental e reconhecimento de lugares, aparecia por conta do reconhecimento do lar tradicional, do conforto.

A memória afetiva era evidente por determinadas cenas na narrativa. Uma importante cena que se relacionava bem com o cenário, era uma das últimas, em que os irmãos já haviam superado diferenças em um momento da peça e a localidade escolhida, como o telhado, transmitia e simbolizava a uma reconciliação, algo que existia recorrentemente nas histórias pessoais familiares do autor, dando uma conotação lúdica. A escada dava esse efeito, os degraus por cima do outro como se fossem as telhas, dando uma altura, a iluminação também colaborava, vindo de baixo pra cima, dois holofotes de chão transversais nos cantos do palco, dando ideia de uma iluminação de poste de rua, além da sensação da noite.

Figura 78 – Cena do telhado na peça “Cadê a herança”



Fonte: Acervo pessoal (2019)

As disposições de móveis quando as cenas retratavam o interior da casa, foi muito clássica. A casa clássica familiar, no século XIX haviam essas configurações para criar uma casa para receber visitas, uma disposição clássica de sala de estar. Conforme as configurações de moradia foram evoluindo, muitas casas começaram a trazer mais a função de abrigar do que de fato acolher.

O espetáculo utiliza isso, em propor de inserir visualmente a sensação de aconchego, mas o que se visualiza ao decorrer da peça é apenas mais dos conflitos dos personagens. Os desenhos são polarizados e vão sumindo, se desconfigurando, conforme as cenas vão alcançando certos dramas. Essa oposição, foi necessária para que os elementos de significado fossem potencializados.

Depois da sala e o telhado, temos a disposição da cozinha, que é um elemento de transição, o efeito é puramente cômico da cena, que se coloca naquele lugar, um “entremez”, e marca o final de um ciclo. Abre-se o espaço, não usa-se os módulos, e há a inserção de mesas e cadeiras de verdade, com praticidade, para garantir espaço para os atores dançarem e performarem.

Figura 79 – Cena da cozinha “Deitar e rolar”

Fonte: Acervo pessoal (2019)

As cenas com maior importância, que se carregavam mais os conflitos, se utilizava de tudo, os atores interagiam o tempo todo com os módulos. Em contraponto, ou seja, incluiu-se uma polarização proposital, que foi uma cena afetiva, e logo depois uma situação crua e cômica, mas que não deixava de trazer uma cumplicidade, um outro lado afetivo, e a cena seguinte foge desse afeto, os personagens entram em conflito mais uma vez, assim, toda a configuração da casa já não está mais arrumada e não se utiliza do cenário.

Figura 80 – Cena da música “Traumas”

Fonte: Acervo pessoal (2019)

Após esse conflito, há uma cena “da carta”, onde o irmão mais velho e mais rancoroso, descobre, pela advogada da família, um texto deixado pelo pai, onde traz uma reflexão em cima de todos os personagens.

Nessa cena em especial, há uma polarização em cada canto, depois um novo reconhecimento da casa, renovando o sentido lúdico das memórias onde acontece a reconstituição do cenário, mecanicamente, para voltar ao que era antes. Essa cena implica que não é necessária a materialidade para se unir, o material não tem valor, o que tem valor é a afetividade, trazendo como um arquétipo tudo isso, a força simbólica que se tem do cenário a partir do que se constrói.

Figura 81 – Cena em que aparece a advogada, Vanda, para a leitura da carta do pai

Fonte: Acervo pessoal (2019)

Uma das últimas cenas, configurado como o telhado da casa, há a colocação de todos os personagens em um mesmo bloco, alusão a uma materialidade única. Assim, a cena transita para um lugar abstrato depois, com a canção “Tudo vira bosta”. Desconfiguração proposital, onde não se sabe o local em que os atores se situam, uma cena de muita alegria e psicodelismo, onde inclusive, o ciclorama do teatro, reflete várias cores diferentes.

Figura 82 – Cenas de “Tudo vira Bosta”



Fonte: Acervo pessoal (2019)

Ao final, de forma técnica, o cenário assume uma moldura para a projeção no meio, para se alinhar, sentar em cima do caixão do pai, superando essa morte, para trazer

outros discursos. Importante perceber a semiótica que se criou, com os filhos na configuração do caixão do pai, do mesmo lugar da primeira cena e assistem ao que foi a fase da vida que importou pra eles, e que eles precisavam recuperar, portanto, o cenário contribuiu muito para a força imagética, tinha uma dramaturgia própria.

Os adornos incrementavam no visual e na iluminação, feitos com luminárias e molduras em papelão pintados. Esses materiais foram aplicados ao fundo do cenário e pendurados nas varas do teatro, trouxeram uma incrementação estética, já que na divulgação, a imagem das molduras era atrelado a isso, portanto, havia uma relação de significado a partir das molduras penduradas, e por fim, trazia um efeito estético somado ao trabalho de iluminação.

Portanto, o maior impacto dentro do trabalho na cenografia do espetáculo foram os conhecimentos sobre simbologias artísticas, percepção espacial e de dimensionamento, para a elaboração do detalhamento dos móveis, algo muito similar ao trabalho de interiores que se apreende academicamente, além da própria percepção espacial da cena como um todo, para entendimento de passagem de atores e de peças, já que a peça é bastante dinâmica e cheia de marcações, os espaços disponíveis devem proporcionar maior conforto para performar, visibilidade para o espectador e o ator e possibilidade de passagem.

Além disso, conhecimento acerca dos materiais e técnicas simples de montagens de marcenaria, além do trabalho manual com os módulos de luminária, mais artesanal. O conhecimento do material correto para a montagem de peças cenográficas é primordial. As peças não podem ser montadas com materiais pesados, além da necessidade de maior resistência. Essa pesquisa foi aprofundada em cima de materiais básicos de construção, além de peças complementares para a montagem.

As experiências adquiridas são essenciais para reaproveitamento do conhecimento e planejamento de riscos e premissas, ou seja, obtêm um conhecimento necessário para evitar imprevistos, acidentes e ter um manejo para elaborar peças mais práticas e dinâmicas.

O processo criativo também foi algo muito entrelaçado à arquitetura para a criação do cenário, visualizando primeiro a necessidade do criador que necessitava visualizar o projeto de forma e valor simbólico. Dessa forma as pesquisas e referências criadas foram obtidas a partir do texto entregue e uma entrevista com a direção para adesão das necessidades. A ideia geral se concebeu após essa elaboração de

necessidade, as modificações apareceram a partir das necessidades do processo e do que foi descoberto como trabalho em grupo, trabalhos semelhantes ao processo arquitetônico.

Esse tipo de estudo aproxima o cenógrafo da arquitetura por apreender uma capacidade de montagem, de percepção de qualidade de materiais e a possibilidade de flexibilidade para certas escolhas. Isso quer dizer que cada espetáculo vai demandar de ideias diferentes, materiais diferentes, dependendo da necessidade da cena, assim como na área arquitetônica que varia de solução, variando de cliente. Como exemplo, as áreas da arquitetura que mais se aproximam do conhecimento de elaboração cenográfica são, desenho técnico, projeto de interiores, planejamento, conhecimento de materiais construtivos, estudos da forma, desenho, até mesmo o conhecimento em programas de modelagem e renderização auxiliam na apresentação e visualização dos projetos cenográficos.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quanto às considerações finais do trabalho, é importante ressaltar previamente que, Segundo Howard (2017), entende-se que o arquiteto precisa fazer com que o espaço a ser projeto tenha características que atendam as demandas pelas pessoas que irão se utilizar de tal ambiente, o cenógrafo, precisa se atentar com a importância do que as pessoas farão na cena daquele espaço. Entende-se que envolve a construção de elementos estruturais, a criatividade no aproveitamento de materiais e métodos construtivos, e o pensamento na poesia das formas e espaços.

Constatou-se a partir das informações históricas de Mantovani (1989), que a Arquitetura pode ser considerada uma arte e uma ciência. Um estudo multifacetado que envolve diversas áreas que promovem especialidades de grande importância mundial, como a psicologia, sociologia, economia, política e em muitas outras áreas. Envolver, portanto os conhecimentos arquitetônicos com os teatrais e renovar os laços em que esses trabalhos se uniram na antiguidade com tanta perfeição. Os arquitetos dos tempos da Grécia e Roma eram artistas completos que tinham capacidades inúmeras de criação, não focando apenas em uma responsabilidade. Visto que as transformações mundiais permitem que as funções possam evoluir e reconfigurar, a necessidade do profissional se especializar em diversas áreas se dissipou.

É relevante ressaltar, de forma geral que, o arquiteto pode exercer o trabalho do cenógrafo, mas o cenógrafo não pode exercer o trabalho do arquiteto. Enquanto o profissional da arquitetura comanda a obra, montagem e construção, o cenógrafo cria o projeto. Portanto, o arquiteto tem uma formação específica para criação de projetos, sobretudo em concepção artística, podendo realizar trabalhos de cenógrafo, mas frisando, que é sempre importante uma especialização em determinada área, seja teatral, cinematográfica, tv, ou outro, para entendimento da obra a ser trabalhada.

Enquanto estudante de arquitetura com o relato de experiência voltado para os estudos cenográficos da peça “Cadê a Herança”, mais do que conceber mais conhecimentos voltados para o âmbito teatral, a possibilidade de percepção de especializações arquitetônicas é cada vez mais nítida. O conhecimento arquitetônico permite ao profissional não apenas incrementar sua inteligência técnica, mas artística, a partir de estudos desenvolvidos em um domínio criativo, seja em estímulos manuais, com desenhos, ou em conhecimentos históricos e noções pictóricas que se tem com a aplicabilidade da profissão.

A pesquisa além desse foco geral de estímulo da profissão às especialidades artísticas, reconhece as similaridades técnicas da profissão, desmistificando o fato limitante de adentrar à áreas aparentemente diferentes do quesito “edificação”. Trouxe conhecimentos técnicos, simbólicos e criativos do trabalho do cenógrafo, seja em diversos tipos de gêneros teatrais e associou à função do arquiteto em uma construção.

Ao final, houve uma análise do relato de experiência enquanto estudante de arquitetura, dando foco à dramaturgia inicialmente, visto que para compreender as demais escolhas para a concepção cenográfica, o entendimento dramático é primordial e básico. Mesmo com fatores limitantes, como verba, prazo e falta de experiência dentro da área cenográfica, a primeira experiência enquanto trabalho cenográfico trouxe muita riqueza para o trabalho enquanto arquiteta: reconhecimento de espaços, materiais, técnicas construtivas simples, pintura, iluminação, simbologia, conceitos e entendimento do projeto como um todo (dramaturgia, trabalho do ator, direção, entre outros). E tendo em vista o tamanho da demanda, um projeto de cenografia não tem a necessidade inicial de ter grandes dimensões, mas sim ser pensado com funcionalidade, estética e sua relação com o ambiente, como mesmo preza os requisitos arquitetônicos.

É importante compreender que, a cenografia não é considerada um projeto de cenário, e sim um trabalho colaborativo que cria uma perspectiva visualmente e funcionalmente edificante. A luz, o som, o figurino, o ator e seu entendimento dentro do espaço, a dramaturgia (quando se infere dramaturgia, não é sobre somente o texto, e sim uma sensação, uma memória, uma percepção, tudo que possa ser possível contar uma história) se inserem no contexto de cenografia. E quando se reflete sobre esse relato, logo é importante perceber que com a diferença do termo designer de palco para o cenógrafo, apropria-se dos termos de artes aplicadas para o design e o trabalho do cenógrafo é uma atividade geral e ampla para o profissional da área, dependendo de como cada um pode escolher como vai trabalhar e interferir no processo. Essas e outras ressalvas, a partir de COSTA (2020), foram importantes para o conhecimento das principais diferenças na prática entre um cenógrafo e um profissional da arquitetura e reconhecendo ainda assim, suas semelhanças que transbordam e permitem um trabalho mais completo, além dos conhecimentos sobre técnicas e materiais construtivos mais utilizados dentro da área cenográfica, que potencializou a atenção aos trabalhos futuros com cenografia e a flexibilidade de soluções.

O que se observou, porém, é uma busca por especialidades hoje bastante limitadas, ou que focam apenas em um tipo de trabalho, limitando estímulos profissionais e criativos que podem acrescentar ao trabalho do arquiteto. Por isso, a pesquisa focou em um âmbito da cenografia teatral, mas de certa forma para avaliar que a arquitetura tem especialidades de uma forma abrangente, ampla e com espaços vagos que, arquitetos, enquanto também artistas, podem conhecer ou reconhecer, não apenas para adentrar profundamente na profissão, mas de certa forma agregar mais conhecimento para o trabalho atual.

Compreendeu-se a partir de CRAIG (2017) e URSSI (2006), é que a cenografia não é considerada um projeto de cenário, e sim um trabalho colaborativo que cria uma perspectiva visualmente e funcionalmente edificante. A luz, o som, o figurino, o ator e seu entendimento dentro do espaço, a dramaturgia (quando se infere dramaturgia, não é sobre somente o texto, e sim uma sensação, uma memória, uma percepção, tudo que possa ser possível contar uma história) se inserem no contexto de cenografia. E quando se reflete sobre esse relato, logo é importante perceber que com a diferença do termo designer de palco para o cenógrafo, apropria-se dos termos de artes aplicadas para o design e o trabalho do cenógrafo é uma atividade geral e

ampla para o profissional da área, dependendo de como cada um pode escolher como vai trabalhar e interferir no processo.

Portanto, a partir do relato de experiência de “Cadê a Herança”, fez pessoalmente criar mais proximidade às possíveis técnicas construtivas existentes, o trabalho de mão de obra, de visagismo, visto de uma forma um pouco diferenciada, já que os materiais cenográficos podem ser diferentes, já que devem ser escolhidos para fácil montagem e desmontagem em loco. Esse tipo de conhecimento não agrega somente para o trabalho do arquiteto em cenografia teatral, mas em diversas áreas da cenografia, apresentadas no presente artigo, além de ideias para esse tipo de arquitetura efêmera, tanto utilizada nos modelos de negócios atualmente.

As dificuldades encontradas para a inserção do relato de experiência no projeto de pesquisa, foi o reconhecimento de um trabalho cenográfico, realizado no ano de 2019, feito empiricamente, como um trabalho acadêmico. O espetáculo foi realizado com um envolvimento de cunho diferente, com base na experiência própria, sem conhecimento prévio de uma área cenográfica. Porém, como os estudos na área arquitetônica estavam presentes como base, havia um caminho traçado, percebendo que todo projeto, seja qual for a área da construção, por se tratar de algo a ser apresentado, construído, ou seja, um produto, deve seguir parâmetros de planejamento que envolvem pesquisas, planos de necessidades, técnica construtivas, e esses parâmetros eram algo que já estavam inseridos como base própria para conceber a cenografia do espetáculo.

Porém, a pesquisa realizada, possibilitou uma infinidade de conhecimentos que acrescentaram para próximos trabalhos cenográficos, pelo entendimento de diferentes materiais a serem utilizados, compreender diferentes ambientes e condições de trabalho, ou seja, o profissional deve estar flexível a trabalhar em qualquer tipo de espaço, então o conhecimento em uma vertente com pouco espaço de ensino, que é a área artística, acrescenta o profissional tanto de forma criativa, quanto técnica e cria uma capacidade de atuação em uma área com mais liberdade de criação e de rápida duração.

Algumas definições e relações apresentadas neste presente trabalho, tiveram como objetivo, demonstrar a cenografia em seus pontos negativos, positivos, moderados e prováveis alcances para os que tem curiosidade em se inserir em diferentes especializações. A especialidade ainda tem pouca notoriedade no Brasil enquanto formação, mas já é sinalizado com necessidade de aguçar o conhecimento,

busca própria experiência informal, mas a procura por um curso no campo da arquitetura, é um começo certo.

A entrevista com Lu Greggo foi de grande relevância para os resultados do trabalho, tanto pela experiência da profissional confirmar muitas condições de trabalho, quanto pelo seu olhar enquanto profissional de arquitetura que trabalhou em diversas áreas diferentes e compreendeu a importância do profissional sempre estar se incrementando e se renovando. Concebeu-se, a princípio, que a formação ainda é limitada no Brasil, mas é um campo que está crescendo, mas já existem pesquisadores e profissionais inseridos no mercado, que estão ganhando visibilidade e oferecendo cursos para quem deseja compreender a base dessa especialidade cenográfica, algo muito procurado por arquitetos e profissionais que trabalham com design de interiores.

Cursos de especialização são encontrados na Faculdade de Belas Artes, ou como formação técnica em faculdades do eixo Rio-São Paulo. Mas a partir do conhecimento básico e a experiência dentro do mercado já insere o profissional, por não ser saturado e ter a necessidade desse tipo de trabalho na empresa. Afinal, as projeções culturais nacionais tem muita importância no Brasil, com o mercado teatral crescendo, produtoras estrangeiras encaminhando montagens para os teatros brasileiros, além da crescente onda da cultura das mídias formais e informais, como vídeos feitos para internet, que é algo que vem crescendo e necessitando de um trabalho de visagismo e cenográfico, o trabalho na televisão, no cinema, em eventos. Portanto, trabalhar com cenografia é trabalhar com ambientes, e certamente, atualmente o visual é uma condição recorrente ao ser humano, visualizando assim, uma importância da interferência do profissional que modifica o espaço, ainda que efêmero.

Esse tipo de visibilidade que se tem da arquitetura, torna a área gratificante para trabalho, por visualizar quantos lugares efêmeros e fixos o profissional pode alcançar, especialidades que pode se encaminhar, sem limitar a forma como trabalha e a forma como vê o mundo se transformando, em conjunto.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, J. E. L. 2010. **O Teatro, a pólis: Dioniso e seu espaço norteador da identidade políade.** S.P., Labeca – MAE/USP. Disponível em: <http://labeca.mae.usp.br/media/pdf/almeida_o_teatro_a_polis.pdf> Acesso em 14. Abr. 2020.
- ARAUJO, Lindomar. **COMMEDIA DEL'ARTE.** 2001. Disponível em: <<https://www.infoescola.com/teatro/commedia-dellarte/>> Acesso em 20 de abr. 2020.
- ARISTÓTELES POÉTICA** – Ed. 34, São Paulo, 2015.
- ARISTÓTELES. POÉTICA.** Porto Alegre. Nova Cultural, 1987.
- BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro.** Tradução Maria Paula V. Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. São Paulo: Perspectiva, 2001. 592 p.
- BESTETTI, Maria Luisa Trindade. **Ambiência: espaço físico e comportamento.** 2014. 10 f. Tese (Doutorado) - Curso de Arquitetura, Escola de Artes, Ciências e Humanidades. Universidade de São Paulo. São Paulo, Sp, Brasil., Sp, 2014. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rbgg/v17n3/1809-9823-rbgg-17-03-00601.pdf>>. Acesso em: 02 set. 2019
- BROOK, Peter. **O teatro e seu espaço.** Tradução Vozes. Petrópolis. Vozes, 1970.
- COHEN, Miriam Aby. **CENOGRAFIA BRASILEIRA SÉCULO XXI: DIÁLOGOS POSSÍVEIS ENTRE A PRÁTICA E O ENSINO.** 2007. 210 f. Tese (Doutorado) - Curso de Artes Cênicas, Usp, São Paulo, 2007. Disponível em: <<http://livros01.livrosgratis.com.br/cp035934.pdf>>. Acesso em: 05 nov. 2019.
- COLOMBO, Maristela. **MODERNIDADE: A CONSTRUÇÃO DO SUJEITO CONTEMPORÂNEO E A SOCIEDADE DE CONSUMO.** 2012. 15 f. Tese (Doutorado) - Curso de Psicologia, Unesp, Bauru, 2012.
- CRAIG, Edward Gordon. **Rumo a um novo teatro e cena.** Tradução Luiz Fernando Ramos. São Paulo: Perspectiva, 2017. 232 p.
- DEL NERO, Cyro. **Máquina para os Deuses.** São Paulo: SENAC, 2009.
- GONZAGA, Felipe. **A essência dos musicais percebendo emoções por meio da cenografia.** 29 p. 2013. Tese. Curso de Teatro. Disponível em: <<https://docplayer.com.br/14533990-A-essencia-dos-musicais-percebendo-emocoes-por-meio-da-cenografia.html>> Acesso em 18 jun. 2020.
- HEE, Carlos. **Palco À italiana.** 2015. Disponível em <<https://www.spescoladeteatro.org.br/noticia/o-palco-italiano/>> Acesso em 25 de abr. 2020.
- HEIDEGGER, Martin. **“A Arte e o Espaço”.** Tradução Lúcia Saramago. In: Mimesis e Expressão. DUARTE, Rodrigo e FIGUEIREDO, Virgínia (org.). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001

HOLL, S.; PALLASMAA, J.; PÉREZ-GÓMEZ, A. **Questões de percepção: a fenomenologia na arquitetura.** (1994). Tradução David Scarzo. São Francisco, 2006.

LATORRE, André. **CENOGRAFIA: UMA HISTÓRIA EM CONSTRUÇÃO.** São Paulo. Faculdade Paulista de Artes. 2013. Pós graduação em Artes Cênicas. 25 p. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/document/130094228/Cenografia-Uma-historia-em-construcao>> Acesso em 24/04/2020

LIMA, Evelyn; MONTEIRO, Cássia. **Entre Arquiteturas e Cenografias: A arquiteta Lina Bo Bardi.** 159 p. 2012. Ed. Contra Capa

MAGALHAES, Jouly. **A INFLUÊNCIA DA MORADIA NAS RELAÇÕES FAMILIARES: UMA ANÁLISE DAS FAMÍLIAS EM RISCO SOCIAL.** 14 p. 2014. PUC MINAS. Disponível em: <<https://cress-mg.org.br/hotsites/Upload/Pics/d6/d6ec3ae3-ac4f-46ef-9f9c-4bf610b8a60c.pdf>> Acesso em 5 mai. 2020.

MAIA, Hortênsia Gadelha. **Novos caminhos para a cenografia diante da evolução tecnológica: o teatro e a realidade aumentada.** 2018. 14 f. Tese (Doutorado) - Curso de Arquitetura, Unifor, Fortaleza, 2018. Disponível em: <<file:///C:/Users/Cliente/Downloads/6706-28998-1-PB.pdf>>. Acesso em: 09 nov. 2019.

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

MONCLAR, Jorge. **Funções no mundo do cinema Cenógrafo.** 2012. Disponível em: <<https://portaldocurta.wordpress.com/2012/05/24/funcoes-no-mundo-do-cinema-cenografo/>> Acesso em 20 jun. 2020

MOTA, Julio. **Rudolf Laban.** 13 p. 2012. Tese. UFBA. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/6786/1/44.pdf>> Acesso em 30 jul. 2020

NARIZINHO, Elis. **TEATRO E POESIA.** 2011. Disponível em: <<http://elisparra.blogspot.com/2010/06/historia-do-clown-palhaco.html>> Acesso em 20 de abr. 2020.

NEVES, Juliana. **Arquitetura para todos os sentidos.** Resenha do livro em Blog Vitruvius. Disponível em: <<https://www.vitruvius.com.br/pesquisa/bookshelf/book/1848>> Acesso em 04/09/2019

NORBERG-SCHULZ, Christian. **“O Fenômeno do lugar”.** Tradução: Cosac Naify. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

PALLASMAA, et DIACONU, M. et al. (orgs.). **Arquitetura e os sentidos.** Tradução Alexandre Salvaterra. 2011. p. 49-62.

PALLASMAA, Juhani. **“A geometria do sentimento: o olhar sobre a fenomenologia da arquitetura”.** In: NESBITT, Kate (org.). **Uma Nova Agenda para a Arquitetura.** Antologia Teórica 1965-1995. São Paulo: Cosac Naify, 1996.

PALLASMAA, Juhani. **La arquitectura de hoy no es para la gente.** Entrevista concedida a Anatxu Zabalbeascoa. El País, Suplemento Babelia, Madrid, 12 ago. 2006. Disponível em: <<https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/resenhasonline/11.132/4552>> Acesso em 05/09/2019

PAMELA HOWARD. Tradução: Carlos Szlak. Edições Sesc São Paulo. 2015

PAVIS, Patrice. **A ENCENAÇÃO CONTEMPORANEA**. Tradução Nanci Fernandes. São Paulo. 2013, Ed. Perspectiva.

RAMOS, Talitha. Desenhos que revolucionaram a cena teatral. *Arquitextos*, São Paulo, ano 15, n. 180.00, Vitruvius, maio 2015 Disponível em: <<https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/15.180/5548>> Acesso em 10 jun. 2020.

RATTO, Gianni. **Antitratado de cenografia**: Variações sobre o mesmo tema. Tradução Giorgio Vasari. São Paulo: 2 ed SENAC, 2001. 182 p.

RIBEIRO, Geraldo. **Campo de atuação do cenógrafo vai além do teatro, tv e cinema. 2016**. Disponível em: <<https://extra.globo.com/noticias/educacao/profissoes-de-sucesso/campo-de-atuacao-do-cenografo-vai-alem-do-teatro-tv-cinema-19304312.html>> Acesso em 20 jun. 2020

ROSSINI, Elcio. Cenografia no teatro e nos espaços expositivos: uma abordagem além da representação. 2012. 8 f. Tese (Doutorado) - Curso de Arquitetura, Transinformação, Campinas, 2012. Disponível em: <Cenografia no teatro e nos espaços expositivos: uma abordagem além da representação>. Acesso em: 05 set. 2019.

ROUBINE, Jean Jaques. **A LINGUAGEM DA ENCENAÇÃO TEATRAL**. Tradução Yan Michalski. Ed. Jorge ZAHAR, Rio de Janeiro, 1980.

SIVIERO, Alvaro. **A Música escondida e o diretor artístico**. 2012. Disponível em: <<https://cultura.estadao.com.br/blogs/alvaro-siviero/a-musica-escondida-2-o-diretor-artistico/>> Acesso em 22 jun. 2020

SOUZA, N. **A roda, a engrenagem e a moeda: vanguarda e espaço cênico no teatro de Victor Garcia no Brasil**. São Paulo: Unesp, 2003

STANISLAVSKI, Constantin. Manual do ator. Tradução João Azenha Jr. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

URSSI, Nelson José. **A LINGUAGEM CENOGRÁFICA**. São Paulo – USP. 2006. Departamento de Artes Cênicas/escola de comunicação e artes de SP. Dissertação. 122 p. Disponível em: <<http://centrotecnicotca.blog.br/wp-content/uploads/2015/03/A-LINGUAGEM-CENOGRAFICA.pdf>> Acesso em: 20/03/2020

VIANA, Fausto; CAMPELLO NETO, . **Introdução histórica sobre cenografia**. 2010. 194 f. Tese (Doutorado) - Curso de Teatro, Revisão Crítica e Organização, São Paulo, 2010. Disponível em: <<https://tramasdocafecomleite.files.wordpress.com/2009/08/cenografia.pdf>>. Acesso em: 01 out. 2019.

APÊNDICE

APÊNDICE A –

1. Como você começou a exercer a profissão de arquiteta? E de cenógrafa?
2. Quais são suas principais obras durante sua carreira enquanto arquiteta e cenógrafa? Há alguma que te marcou? Qual?
3. O que é importante que um profissional da arquitetura saiba para o desempenho da função de cenógrafo?
4. Como funciona o processo criativo (lúdico) do arquiteto no trabalho da cenografia teatral?
5. Quais as maiores dificuldades para se trabalhar com cenografia teatral hoje no Brasil?
6. Quais são as ações comuns de trabalho entre arquiteto e o trabalho do cenógrafo?
7. Quais as semelhanças e diferenças entre se projetar para o teatro e um projeto convencional arquitetônico?
8. De que forma você trabalha com o lúdico e o simbólico em seus projetos? Por onde começou esse estudo?
9. Em sua opinião, como você acha que os estudos sobre cenografia podem ser inseridos nos cursos de arquitetura?
10. Qual a diferença de se projetar para televisão e pra teatro?
11. De que forma pode se fazer a diferença dentro desse ramo de trabalho?
12. O que você aprendeu enquanto cenógrafa que acrescentou em seu trabalho dentro da arquitetura?

APÊNDICE B –

Questionário Google Forms (Para profissionais de Arquitetura que trabalham com cenografia)

1. O que é importante que um profissional saiba para o desempenho da profissão?
 2. Quais tarefas um arquiteto pode desenvolver no trabalho cenográfico teatral?
 3. Como funciona o processo criativo do arquiteto no trabalho da cenografia teatral?
 4. Quais as maiores dificuldades para se trabalhar com cenografia teatral hoje no Brasil?
- são as áreas comuns entre trabalho do arquiteto e o trabalho do cenógrafo?

6. Quais etapas de produção de cenografia um arquiteto pode participar?
7. Quais as semelhanças e diferenças entre se projetar para o teatro e um projeto convencional arquitetônico?
8. O arquiteto trabalha com algo para além da estrutura cenográfica? O quê?
9. Em sua opinião, como você acha que os estudos sobre cenografia podem ser inseridos nos cursos de arquitetura?

**TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO – TCLE BASEADO
NAS
DIRETRIZES CONTIDAS NA RESOLUÇÃO CNS Nº466/2012, MS.**

Prezado (a) Senhor (a),

Esta pesquisa trata acerca do Arquitetura cênica: Trabalho do Arquiteto na Cenografia e um relato de experiência da Peça “Cadê a Herança”, e está sendo desenvolvido por Brícia de Castro Queiroz Nazareno, aluna do Curso de Arquitetura e Urbanismo da Unidade de Ensino Superior Dom Bosco, sob a orientação da Profª Ma. Raíssa Muniz Pinto.

Solicitamos a sua colaboração para responder as perguntas realizadas através de entrevista orientada por um roteiro de perguntas semiestruturado, como também sua autorização para apresentar os resultados deste estudo e registrá-lo através de gravação de áudio.

Esclarecemos que sua participação no estudo é voluntária, portanto, o(a) senhor(a) não é obrigado(a) a fornecer as informações e/ou colaborar com as atividades solicitadas pelo(a) Pesquisador(a). Caso decida não participar do estudo, ou resolver a qualquer momento desistir do mesmo, não sofrerá nenhum dano. O pesquisador estará à sua disposição para qualquer esclarecimento que considere necessário em qualquer etapa da pesquisa.

Assinatura do(a) pesquisador(a) responsável

Considerando, que fui informado(a) dos objetivos e da relevância do estudo proposto, de como será minha participação, dos procedimentos e riscos decorrentes deste estudo, declaro o meu consentimento em participar da pesquisa, como também concordo que os dados obtidos na investigação sejam utilizados para fins científicos (divulgação em eventos e publicações). Estou ciente que receberei uma via desse documento.

São Luís, ____ de _____ de _____

Assinatura do participante ou responsável legal