

**Universidade Estadual Paulista – UNESP  
Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação / Faac**

**Trabalho Final de Graduação**

**CENOGRAFIA TEATRAL:  
UMA ANÁLISE DOS ASPECTOS CÊNICOS DA PEÇA  
“BÊ-A-BÁ BRASIL - MEMÓRIA, SONHO E FANTASIA”**

**Patrícia Pimentel Nogueira**

**BAURU  
2009**



**PATRÍCIA PIMENTEL NOGUEIRA**

**CENOGRAFIA TEATRAL:**

**UMA ANÁLISE DOS ASPECTOS CÊNICOS DA PEÇA**

**“BÊ-A-BÁ BRASIL - MEMÓRIA, SONHO E FANTASIA”**

Trabalho Final de Graduação,  
apresentado a Universidade Estadual  
Paulista, Turma 2009, do Curso de  
Arquitetura e Urbanismo da Universidade  
Estadual Paulista.

**Orientadora: Profª Drª Emília Falcão Pires**

Universidade Estadual Paulista

Bauru — Novembro de 2009

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA  
FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES E COMUNICAÇÃO**

**REITOR:**

**Prof. Dr. Herman Jacobus Cornelis Voorwald**

**COORDENADORA DO CURSO DE ARQUITETURA E URBANISMO:**

**Profa. Dra. Rosio Fernandez Baca Salcedo**

**ORIENTADORA:**

**Profa. Dra. Emila Falcão Pires**

**Bauru  
2009**

Nogueira, Patrícia Pimentel

N689c Cenografia teatral : uma análise dos aspectos cênicos da peça "Bê-A-Bá Brasil - Memória, Sonho e Fantasia" / Patrícia Pimentel Nogueira. -- Bauru, SP, 2009.

80 p. : il. ; 30 cm.

Monografia (Trabalho Final de Graduação) -- Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação. Universidade Estadual Paulista.

Orientadora Profa Dra. Emilia Falcão Pires

# FOLHA DE APROVAÇÃO

A Banca Examinadora considera o trabalho: \_\_\_\_\_

Orientador/a: \_\_\_\_\_

Leitor/a: \_\_\_\_\_

# DEDICATÓRIA

À minha família, em especial meus pais **Jane** e **Alfredo** e meus irmãos **Ricardo** e **Vanessa**, que estiveram sempre presentes, compartilhando meus sentimentos e meus afazeres. Todo o amor, carinho e respeito possibilitaram-me trilhar caminhos desconhecidos sem temer o novo.

# AGRADECIMENTOS

A minha orientadora, Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. **Emilia Falcão Pires**, pela oportunidade de realizar esse trabalho, sendo uma interlocutora disposta a oferecer estímulos e, principalmente, a percorrer novos caminhos, ouvir com interesse e ânimo todas as questões, dúvidas e problemas que surgiam durante o todo o processo de pesquisa. Pela paciência e generosidade e pela coragem de ousar trabalhar com novas idéias e conceitos, correndo os riscos inerentes a esta atitude. Pela compreensão silenciosa dos momentos difíceis pelos quais passei, permitindo que meu tempo interno fluísse, respeitosamente. E, acima de tudo, pela alegria de trabalharmos juntas.

Ao Prof. **Paulo Roberto Masseran**, não só por ter sido meu professor co-orientador, mas principalmente por ter despertado meu interesse pelas questões cenográficas e pelas excelentes sugestões oferecidas durante os atendimentos.

A diretora do Grupo Oficcina Multimédia, **Ione Medeiros**, criadora do espetáculo “Bê-a-Bá Brasil – Memória, Sonho e Fantasia”, que teve participação fundamental na finalização deste trabalho.

Aos meus amigos e às minhas amigas, que ao meu lado ou distante, me alimentaram com o alento de não estar só, nem fazer nada sozinha, durante esse tempo, especialmente a Priscila, a Sílvia, a Giovanna, a Ludmilla e tantos outros colegas de curso, que foram tão importantes durante estes cinco anos.

A Família Piccin, por ter me acolhido tão bem durante este meu último ano de faculdade em seu lar, muito obrigada pelo apoio e pela paciência.

Aos que de uma forma ou de outra contribuíram para a conclusão deste trabalho.

***A vida pode mudar a arquitetura.  
No dia em que o mundo for mais justo,  
ela será mais simples.***

***(OSCAR NIEMEYER)***



## RESUMO

O alvo principal da primeira etapa deste trabalho é a pesquisa sobre a evolução da cenografia no teatro ocidental relacionando-a às possibilidades espaciais e técnicas do edifício teatral e do espaço cênico na história e na arte contemporânea.

A questão principal é que o cenário deve comunicar alguma coisa específica. Algo que esteja imbricado entre as falas do texto. Alguma coisa que todos os outros elementos da cena buscam comunicar. Existe na encenação uma mensagem específica a ser comunicada, e é justamente esta mensagem que interessa ao espectador.

“Por isso nunca é demais frisar que cenografia não é decoração, nem composição de interiores; cenografia não é pintura nem escultura: é uma arte integrada. Nunca é demais repetir que cenografia é a composição resultante de um conjunto de cores, luz, forma, linhas e volumes, equilibrados e harmônicos em seu todo, e que criam movimentos e contrastes”.(Dias, 2001)

Em uma segunda etapa desse trabalho, o objetivo principal será analisar a montagem e os aspectos cenográficos da peça “Be-a-bá Brasil”, tendo como base ilustrações, fotos e detalhamentos do espaço no qual a peça está inserida.

## **ABSTRACT**

The main objective of this project step is the evolution of scenery matter on the occidental theater media, related to space and technical possibilities of the theatrical building and space on history of contemporary arts.

The main point is that scenery must communicate with a specific matter. Something in touch with the plot speeches. Something that makes all the plot elements to communicate. Acting has an specific message to deliver, and that message is what really matter to the viewer of the show.

“It’s never late to state that scenery is not a decoration, or just an interior composition. Scenery is not a painting or a sculpture: it’s an integrated art form. It’s never too repetitive to say that scenery is a result from the composition with lights, shadows, shapes, lines and volumes, in balance and on harmony as a whole, that create movement and contrast” (Dias, 2001)

On the second step of the project, the objective is to analyze the building process and the scenery aspects of the “Be-a-bá Brasil” show, using illustrations, pictures and analysis data of the context the show was inserted on.

## SUMÁRIO

|  |    |
|--|----|
| I. INTRODUÇÃO  | 13 |
| II. CARACTERÍSTICAS HISTÓRICAS DO TEATRO E DA CENOGRAFIA | 15 |
| II.1. O DESENVOLVIMENTO DA CENOGRAFIA                    | 15 |
| II.1.1. CENA GREGA                                       | 15 |
| II.1.1.1. O EDIFÍCIO TEATRAL GREGO                       | 18 |
| II.1.2. CENA ROMANA                                      | 18 |
| II.1.3. CENA MEDIEVAL                                    | 20 |
| II.1.4. CENA ELISABETANA                                 | 22 |
| II.1.5. CENA RENASCENTISTA                               | 22 |
| II.1.6. A CAIXA CÊNICA E O TEATRO ITALIANO               | 26 |
| II.1.7. A CENA BARROCA E A ÓPERA                         | 28 |
| II.1.7.1 A ÓPERA E SUAS LINGUAGENS                       | 30 |
| II.1.8. ADOLPHE APPIA                                    | 33 |
| II.1.9. EDWARD GORDON CRAIG                              | 36 |
| II.2. AS VANGUARDAS DO SÉCULO XX                         | 37 |
| II.2.1. O EXPRESSIONISMO                                 | 38 |
| II.2.2. O FUTURISMO                                      | 40 |
| II.2.3. O CONSTRUTIVISMO                                 | 41 |
| II.2.4. OSKAR SCHLEMMER E BAUHAUS                        | 41 |
| II.2.5. ERWIN PISCATOR E O TEATRO TOTAL                  | 42 |
| II.3. A CENA CONTEMPORÂNEA                               | 44 |
| II.3.1. PETER BROOK                                      | 44 |
| II.3.2. JOSEF SVOBODA                                    | 46 |
| II.3.3. ROBERT WILSON                                    | 47 |
| II.3.4. PETER GREENAWAY                                  | 49 |
| II.3.5. HISTÓRIA E TECNOLOGIA                            | 50 |
| III. CENÁRIO   | 51 |
| III.1.1. CORPO E ESPAÇO                                  | 52 |
| III.1.2. LUGAR E ESPAÇO                                  | 53 |
| III.1.3. ESPECTADOR E ESPAÇO                             | 54 |
| III.1.4. TEXTO E ESPAÇO                                  | 55 |
| III.1.5. SENTIDO E ESPAÇO                                | 56 |
| III.1.6. LUZ E ESPAÇO                                    | 59 |
| III.1.7. COR E ESPAÇO                                    | 60 |
| IV. LINGUAGEM VISUAL                                     | 60 |

|   |    |
|---|----|
| V. O PROJETO CÊNICO                           | 62 |
| VI. ANÁLISE PEÇA BE-A-BÁ BRASIL               | 65 |
| VI.1. OBJETIVOS                               | 65 |
| VI.2. HISTÓRIA DO GRUPO OFICCINA MULTIMÉDIA   | 65 |
| VI.3. O ESPETÁCULO                            | 67 |
| VI.4. DETALHES TÉCNICOS                       | 69 |
| VI.5. ENTREVISTA COM A DIRETORA IONE MEDEIROS | 72 |
| VII. CONCLUSÃO                                | 79 |
| VIII. BIBLIOGRAFIA                            | 80 |

## I. INTRODUÇÃO

A cenografia, do grego *skenographia* e do latim *scenographia*, síntese histórica e tecnológica do ato projetivo cênico, abrange atualmente todo o processo de criação e construção do evento estético-espacial e da imagem cênica. O cenógrafo utiliza-se de elementos como cores, luzes, formas, linhas e volumes, para solucionar as necessidades apresentadas pelo espetáculo e suas matizes poéticas em diversos meios e fins.

Considerada primordialmente como suporte visual à dramaturgia, foi sinônimo da tenda posterior à cena na Grécia clássica, da arte e técnica da representação pictórica em perspectiva e decoração em estuque e madeira na Renascença e de máquinas a serviço da ilusão no Barroco. Sua definição contemporânea apresenta diversas possibilidades de uso, como projetos de representações, espetáculos, exposições, ambientes, lugares para as mídias e eventos artístico-estéticos.

É possível encontrar aplicações cenográficas além da cena teatral, nos campos das artes visuais, da arquitetura e do design, o que amplia consideravelmente os horizontes de atuação do cenógrafo.

O presente estudo coloca-se como um leque de possibilidades para o desenvolvimento da cenografia, evolução histórica e tecnológica dos fenômenos no contexto cênico, apresentando o edifício teatral, o aparato cenográfico e o espaço de representação como estrutura para o teatro ocidental desde a antigüidade. Situa as experiências cênicas das vanguardas e dos novos meios até os dias de hoje, que resultaram no seu aperfeiçoamento proporcionado pela observação dos sistemas projetivo e produtivo.

## II. CARACTERÍSTICAS HISTÓRICAS DO TEATRO E DA CENOGRAFIA

A origem do teatro é pré-histórica, ele nasceu da forma circular definida pelo público que se posicionava em torno do espetáculo primitivo. O xamã, instrumento de ligação entre a natureza mística e o ser humano, era o proto-personagem.

A intuição dos serviços cênicos do xamã - o uso do fogo e da fumaça aos ornamentos de penas, peles de animais e instrumentos musicais rudimentares - criava a atmosfera necessária para a suspensão da incredulidade e delimitava o espaço de atuação. A experiência xamânica, mais que o rosto pintado com lama como um animal, era assumir uma outra realidade e tomar 'a palavra', este ato foi fundamental para o desenvolvimento do Drama.

Em todos os rituais xamanísticos há teatralidade mas ainda não se definem como teatro. A máscara, como símbolo teatral e mímese facial humana universal, surge naquele momento como objeto de poder e instrumento de religação espiritual. As máscaras são usadas além dos seus referenciais históricos, englobam conceitos estéticos e psicológicos que ampliam a performance do personagem e do próprio espetáculo teatral. Seu uso tem motivações antropológicas como a imitação dos elementos, crença numa transubstanciação e principalmente: observar sem ser observado. (PAVIS, 1999)

“O teatro primitivo utiliza acessórios exteriores, exatamente como seu sucessor altamente desenvolvido o faz. Máscaras e figurinos, acessórios de contra-regragem, cenários e orquestras eram comuns, embora na mais simples forma concebível.” (Berthold, 2001). Assim, a diferença essencial entre formas de teatro primitivas e as mais avançadas é o número de atores e acessórios cênicos para expressar sua mensagem. “O palco do teatro primitivo é uma área aberta de terra batida. Seus equipamentos de palco podem incluir um tótem fixo no centro, um feixe de lanças espetadas no chão, um animal abatido, um monte de trigo, milho, arroz ou cana-de-açúcar.” (BERTHOLD, 2001)

Segundo Theodore Kirby, o Drama Original foi definido com a expressão Ur-drama e é usado ainda hoje para definir o início das manifestações dramáticas humanas. O prefixo 'Ur' está relacionado à cidade de Ur situada na Mesopotâmia, cerca de 4000 anos a.C., atualmente localizada no Iraque. As relações humanas organizaram-se como corpo social e geográfico, tornaram-se cidades. Hoje, é sabido que o primeiro sítio humano e social organizado foi Jericó na Palestina, cerca

de 8000 anos a.C., onde nasceu também a linguagem escrita. (DEL NERO, 2003). O homem deixou de ser nômade, socializou-se, construiu abrigo e criou objetos. Seus espaços tornaram-se lugares, onde eventos sociais foram estruturados pela articulação dos repertórios técnico e cultural de cada sociedade em seu tempo.

## **II.1. O DESENVOLVIMENTO DA CENOGRAFIA**

O teatro ocidental tem sua origem na Grécia entre os séculos VII e VI a.C. “A eira, piso circular onde grãos eram triturados pela mó movimentada pela parrelha de boi, deu origem à orchestra, do verbo dançar.” (DEL NERO, 2003)

Dançava-se em festas, festivais e orgias em homenagem às estações do ano ou à colheita ou aos deuses e a Dionísio, o deus do vinho, do entusiasmo e do êxtase. “Quando os ritos dionisíacos se desenvolveram e resultaram na tragédia e na comédia, ele tornou-se o deus do teatro.” (BERTHOLD, 2001)

Em 534a.C., um saltimbanco chamado Téspis chegou da Trácia, nordeste de Atenas, trazendo uma pequena trupe de dançarinos e cantores de festivais rurais dionisíacos em seu lendário carro cheio de máscaras. Ele inovou ao criar o embrião do que seria mais tarde a tragédia - ‘o canto do bode’. Colocou-se como solista utilizando uma máscara de linho com a expressão de um rosto, assim foi criada a primeira personagem, hypokrites - ‘o respondedor’ - mais tarde o ator, que apresentava o espetáculo dialogando com o condutor do coro. (BERTHOLD, 2001)

### **II.1.1. CENA GREGA**

Os concursos dramáticos de Atenas, chamados de Dionísia, situavam-se na encosta da colina ao sul da Acrópole no santuário de Dionísio. As tragédias, mímese dos homens superiores, aconteciam exclusivamente durante as Grandes Dionísias, e as comédias, mímese dos homens inferiores, competiam nas Lenéias. (BERTHOLD, 2001). Aristóteles, 384 à 322 a.C., apresentou o conceito de mímesis - relacionando-o à arte (techné) e à natureza (physis) - de forma diferente da definição platônica. Platão considerava a poesia um ato mimético onde o poeta representava o mundo sensível por imitação ou simulação, mímese em Platão é definida como a cópia da idéia imutável de realidade. Aristóteles no interior da

Poética concedeu à expressão um outro caráter, mais positivo, e de maior importância como conceito. As ações miméticas em Aristóteles possibilitam a criação, resgatam o mundo da mesma forma pela qual ele se realiza, por meio do próprio mundo ativa e criativamente. (DUCLÓS, 2004). Os conceitos de mimesis - imitação - e katharsis - purificação - foram fundamentais na estruturação da tragédia na poética aristotélica. A criação mimética aristotélica determinou o Teatro e sua cenografia como espetáculo da representação criativa, textual, interpretativa e cênica, lugar onde o homem constrói seus significados.

O espaço cênico grego é composto originalmente pelo theatron, a orchestra, e a skéne. O theatron - lugar de onde se vê - é constituído por degraus em semicírculo no alicerce de uma colina e por isso com excelente acústica natural, podendo abrigar uma platéia de cerca de 14 mil espectadores. A orchestra, onde o coro atua, nasceu do espaço circular primordial em areia, tendo em seu centro o thymele, um altar de pedra.

A skéné, a cena, era originalmente uma tenda onde os atores trocavam de figurinos e posteriormente onde o aparato cenográfico era guardado. O uso da skéné como suporte pictórico era evidente por ser o ponto focal da cena. Até o século V a.C. os teatros gregos eram construídos em madeira. (Del Nero, 2003) “As unidades de ação, lugar e tempo da tragédia grega, (...), simplificaram muito o problema da cenografia, que se bastava com fachadas de palácios, templos e tendas de campanha” (MAGALDI, 1986).

A skéné foi se transformando da provisória tenda pintada, ainda na fase áurea do teatro grego, em arquitetura construída em pedra. Criou-se o proskenion, origem da palavra proscênio, que ligava a orchestra à skéné; o episkenion, os pavimentos superiores da skéné, e o theologeion que era o parlatório elevado para os deuses. Nesta época os bancos de madeira foram substituídos por assentos permanentes em mármore. Ainda hoje é possível observar, no conservado teatro do santuário de Asclépios, o teatro de Epidauros, a energia histórica do Teatro. “Quanto ao espetáculo cênico, decerto que é o mais emocionante, mas também é o menos artístico e menos próprio da poesia. Na verdade, mesmo sem representação e sem atores, pode a tragédia manifestar seus efeitos; além disso, a realização de um bom espetáculo mais depende do cenógrafo que do poeta.”(ARISTÓTELES, 330 a.C.)



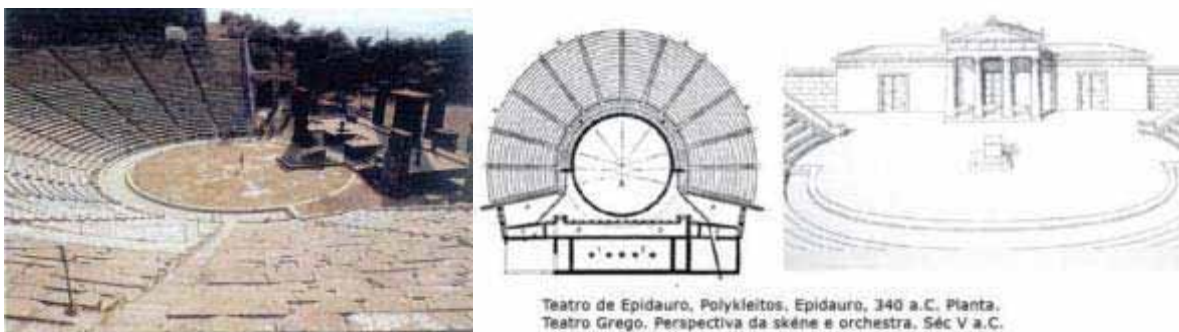


Figura 1

Aristóteles credits a Sófocles a invenção do cenário pintado, a *katablemata*. “Ao lado das possibilidades de ‘mascarar’ a *skéne* e de introduzir acessórios móveis como carros (para exposição e batalha), os cenógrafos tinham à sua disposição os chamados ‘degraus de Caronte’, uma escadaria subterrânea que levava ao centro da *orchestra*, facilitando as aparições vindas do mundo inferior (...)”. Os *mechanopoioi*, ou técnicos, eram os responsáveis por efeitos como o barulho de trovões, tumultos ou terremotos, produzidos pelo rolar de pedras em tambores de metal e madeira.” (Berthold, 2001). O *ekiclema*, pequena plataforma rolante sobre a qual um cenário movia-se pelas portas de uma casa ou palácio, trazia para a frente do palco as atrocidades – mortes violentas, esquartejamentos - perpetradas por trás da *skéne*. Quando o poeta precisava resolver um conflito humano insolúvel aparecia cênicamente um elemento surpresa - um dispositivo mecânico ‘vinha de cima’ a seu auxílio, o *deus ex machina*. (Berthold, 2001). Poucos originais de Ésquilo, Sófocles, Eurípedes e Aristófanes - e suas documentações cênicas - chegaram até os dias de hoje. As únicas referências visuais sobre os espetáculos gregos em sua fase áurea foram através da pintura em cerâmica.

#### II.1.1.1. O EDIFÍCIO TEATRAL GREGO

O edifício teatral grego evoluiu pela *skéne* Licurgiana encontrada no Teatro de Dioniso em Atenas, reconstruído por volta de 330 a.C pelo governador ateniense Licurgo. Possuía duas edificações laterais, os *parakenions*, que auxiliavam e emolduravam a performance dos atores em frente as portas da *skéne*. A *skéne* Helenística, construída por volta do século II a.C., tem o *theologeion* coberto por telhado de cerâmica. Os *parakenions* são reduzidos à sua metade. Possivelmente

eram colocados painéis pintados como cenário entre as colunas. No século I d.C. da era romana, o Teatro de Dioniso foi novamente remodelado, a nova skéne apresentava diversos balcões, em níveis diferentes e bastante ornamentados. A ação na orchestra se profaniza, possivelmente por gladiadores em luta com animais selvagens que tomam o lugar das performances religiosas. Muito do que é conhecido do Teatro de Dioniso permanece deste último período. Posteriormente este teatro foi abandonado como espaço de espetáculos e esquecido por muitos séculos.

“Porém, o elemento mais importante é a trama dos fatos, pois a tragédia não é imitação de homens, mas de ações e de vida, de felicidade [e infelicidade; mas felicidade] ou infelicidade, reside na ação, e a própria finalidade da vida é uma ação, não uma qualidade.” (ARISTÓTELES, Poética).

### **II.1.2. CENA ROMANA**

A urbs romana concretiza-se entre os séculos III e II a.C., surgem os ludi romani, primitivas festividades religiosas oficiais, e os ludi scaenici, jogos cênicos, peças históricas e comédias que apresentavam a literatura dramática romana. “O teatro romano cresceu sobre o tablado de madeira dos atores ambulantes da farsa popular. Durante dois séculos, o palco não foi nada mais do que uma estrutura temporária,” (Berthold, 2001). “Primeiramente, a cortina de fundo (siparium) deu lugar a um galpão de madeira, que servia de camarim para os atores. Na frente do palco, onde por fim a scaenae frons romana tomaria o lugar da skéne grega, uma estrutura de madeira coberta, com paredes laterais, foi desenvolvida na época de Plauto para atender às exigências cênicas.” (BERTHOLD, 2001).

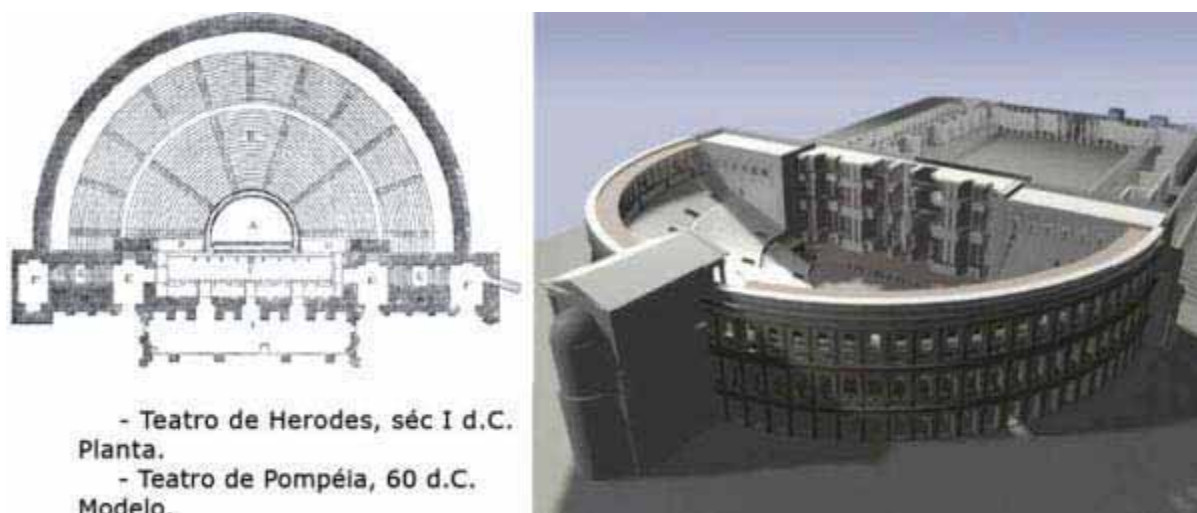


Figura 2

O teatro romano fundamentou-se pelo mote político panem et circenses -pão e circo - e herdou as principais características espaciais do teatro grego. O edifício teatral romano era construído em terreno plano em pedra e alvenaria, característica diferenciadora principal do modelo grego, dentro do perímetro da urbs romana. A platéia, que simula a mesma inclinação do theatron grego com os degraus da arquibancada, passa a ser construída sobre abóbadas de pedra e seus assentos são ocupados hierarquicamente pelo público. A orchestra agora transformada em semi-círculo dispõe os primeiros lugares como reserva para os magistrados e os senadores. O proscenium tem sua fachada decorada com colunas, estátuas e baixo-relevos. Um pano de boca, sustentado por um sistema de mastros telescópicos de acionamento vertical, fechavam a cena. Como exemplos, o Teatro de Pompéia, que tinha 160 metros de diâmetro e 27 mil lugares disponíveis, apresentava o fundo de cena ornamentado, esculpido e arquitetônico enquanto que o Teatro de Corinto dispunha de cenários de madeira praticáveis e mecanismos de fosso. O período áureo da arquitetura teatral romana situa-se entre os séculos I e II d.C. “A fusão de elementos helenísticos e romanos, tanto no sul da Itália quanto na Grécia durante muito tempo, fez com que espaços teatrais separados por grandes distâncias geográficas e temporais usassem ao mesmo tempo os dois tipos de sistemas cenográficos - as decorações pintadas e as puramente arquiteturais.” (BERTHOLD, 2001).

A cena greco-romana tem as unidades de ação, lugar e tempo como características de espaço cênico. O desenvolvimento do espaço cênico grego ao romano formalizou o edifício teatral. A skéne primitiva transformou-se em edifício

construído e a orchestra deu lugar ao proscênio como lugar da ação teatral. Fachadas de palácios, templos e tendas de campanha foram definidas pelas três portas fundamentais e os mecanismos cênicos criados para produzir os efeitos necessários ao drama.

### **II.1.3. CENA MEDIEVAL**

O medievo, período compreendido entre o século X e o início do século XV, apresentou, segundo Karl Vossler, as produções teatrais como diálogos entre Deus e o demônio, não como um conflito trágico entre Deus e o mundo, mas a submissão do mundo a Deus. (BERTHOLD, 2001). Os dramas litúrgicos eram escritos e encenados em latim por membros do clero e se estendiam por vários dias, versavam sobre os ciclos do Natal, dos Profetas, da Páscoa, os autos da Paixão e os Mistérios.

O espaço cênico medieval era o próprio interior da igreja, onde a representação dos dramas religiosos confundia-se com a própria liturgia, em um primeiro momento os fiéis participavam como figurantes e, posteriormente, como atores. As encenações tornaram-se maiores e mais elaboradas, aos poucos deixaram o espaço eclesial, a cena migrou para o pórtico da igreja e em seguida às áreas públicas como o pátio da igreja, as ruas e a praça do mercado. Surgiu uma nova forma de representação, o cenário simultâneo com indicações simples e sumárias que sugeriam lugares e revelavam um vínculo da cenografia com o espírito do texto. (MAGALDI, 1965). “As origens do carro-palco remontam a 1264, quando o papa Urbano IV instituiu a festa de Corpus Christi, que foi depois celebrada com procissões solenes por toda a Europa ocidental. A peça frequentemente derivava da procissão teatralmente plasmada(...). O desenvolvimento do palco processional e do palco sobre carros deu-se de maneira independente da literatura dramática. Sua natureza móvel oferecia duas possibilidades: os espectadores podiam movimentar-se de um local de ação para outro, assistindo a sequência das cenas à medida que alteravam a própria posição; ou então as próprias cenas, montadas em cenários sobre os carros, eram levadas pelas ruas e representadas em estações predeterminadas.” (BERTHOLD, 2001)

As cenas seguiam-se uma a outra, um portal representava a cidade; uma pequena elevação a montanha; à esquerda a boca do inferno era simbolizada por um dragão com mandíbulas monstruosas e fumaça saindo de suas ventas e à direita uma elevação indicava o paraíso.



- O espaço cênico no medieval.  
Cenas no interior de uma igreja.  
Sistema de carros.  
Cenário simultâneo.

Figura 3

“Em 1547, os habitantes de Valenciennes reuniram-se para entregar-se ao grande *Mystère de la Passion* durante vinte e cinco dias. Diante de seus olhos distribuíam-se as cenas, sucessivamente, ao longo de um eixo longitudinal, como na *scaenae frons* da Antiguidade. Os princípios cênicos da Renascença ligam-se ao palco de plataformas com cenários simultâneos das peças francesas do final da Idade Média.” (Berthold, 2001). 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.

A linguagem vulgar disseminou-se nas comunidades e o teatro medieval foi adquirindo um tom mais popular. Artistas caracterizados com trajes e maquiagem apresentavam-se com situações teatrais retiradas do cotidiano. Grupos populares foram organizados para as apresentações. Palhaços, bufões, comediantes e domadores de animais atuavam em palcos improvisadamente montados sobre carroças, os cenários quase inexisiam, e deslocavam-se de uma praça à outra. Na Itália estas troupes deram origem à *Commedia dell'arte*.

#### **II.1.4. CENA ELISABETANA**

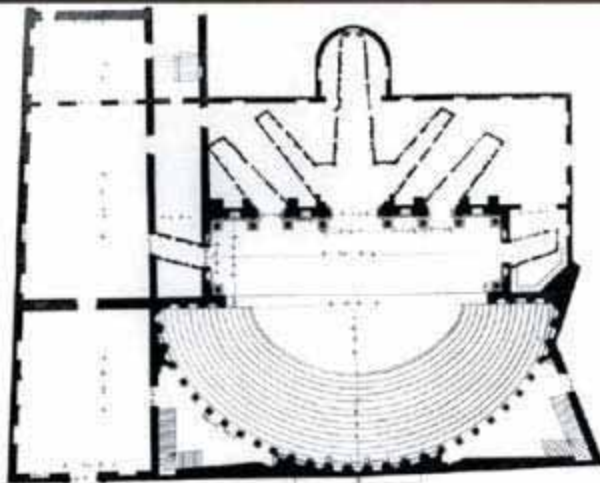
O edifício teatral elizabetano foi construído em madeira em formato poligonal e com até três níveis. As galerias superiores eram destinadas aos espectadores mais abastados, as galerias inferiores e o centro do edifício para o público popular. O palco é elevado do piso popular em aproximadamente um metro e meio onde duas colunas sustentam uma cobertura de 'duas águas', onde várias cenas poderiam ser representa-das simultaneamente. O palco tinha pouca caracterização, utilizavam-se apenas alguns móveis e objetos.

Shakespeare oferece material suficiente para a imaginação dos espectadores, sugerindo cada ambiente e cada cena no texto dramático. O 'cenário falado' é um traço estilístico primordial da cena elizabetana. No tratado *La Pratique du Théâtre*, o abade d'Aubignac exigia que o décor fosse explicado nos versos, "...para assim conectar a ação com o lugar e os eventos com os objetos, e assim ligar todas as partes para formar um todo bem ordenado".(BERTHOLD, 2001)

#### **II.1.5. CENA RENASCENTISTA**

O espaço cênico da Renascença retornou aos princípios de harmonia clássica da arquitetura greco-romana proposta por Vitruvius no quinto livro da obra 'De Architectura' sobre o ofício do projeto para teatro. O Teatro Olímpico, Vicenza 1585, é um dos melhores exemplos de teatro renascentista. Projetado por Andrea Palladio e Vincenzo Scamozzi, apresentou características que uniu o modelo tardo-romano ao ar livre e às reflexões de Vitruvius. A sala principal do Teatro é subdividida em três espaços: a cavea - degraus em madeira destinados à platéia - contornada pela galeria e uma colunata de ordem coríntia com estátuas; em seu teto de madeira foi pintado um afresco, provavelmente de autoria do pintor Francesco Maffei em 1634, representando o céu com nuvens (Teatro Olimpico, 2004); o proscênio - área destinada ao desenvolvimento da ação cênica - o scaenae frons - o cenário fixo construído em madeira e estuque com as três portas clássicas - e em seu interior permanece a cenografia fixa, destinada ao espetáculo de inauguração do teatro representando as ruas de Tebas para 'Édipo Rei' de Sófocles.





- Teatro Olímpico, Andrea Palladio e  
Vicenzo Scamozzi. Vicenza, séc XVI.  
a. *Scaenae frons* com cenário fixo  
perspectivado.  
b. Planta.

Figura 4

A perspectiva do cenário foi desenhada por Palladio, seguindo as idéias de Sebastiano Serlio, e após sua morte foi finalizada e construída tridimensionalmente em madeira e estuque por Scamozzi situando o ponto de fuga pintado nos painéis de fundo além da cena construída.

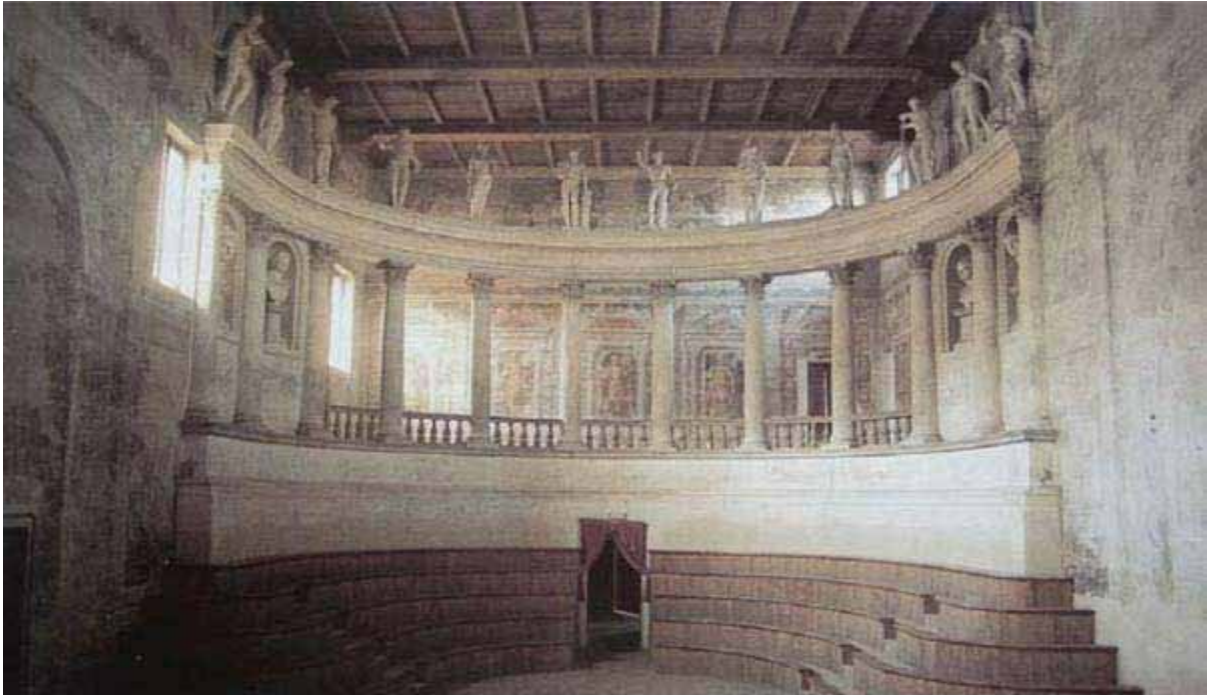
Os pintores do renascimento representaram a natureza como uma paisagem perspectivada na tela estruturando um novo olhar. A pintura transformada criou uma analogia à teatralização do mundo. A perspectiva introduziu a ciência na pintura e

estabeleceu um modelo de representação do espaço cartesiano em planos bidimensionais. Ela ampliou ilusoriamente a cena e seus criadores uniram as artes pictóricas e a arquitetura na cenografia em projetos cênicos. Ela resolveu o problema de palcos reduzidos ampliando suas dimensões por linhas convergentes a um único ponto situado no centro do cenário com edifícios, ruas e praças, bosques e campos. Esta ilusão de ótica transformou a cena, em planos e ambientes, trazendo a terceira dimensão ao cenário.

“Toda a ciência e a arte da perspectiva foram desenvolvidas durante o Renascimento para sugerir a presença da dimensão em obras visuais bidimensionais, como a pintura e o desenho. Mesmo com o recurso do trompe d’oeil aplicado à perspectiva, a dimensão nessas formas visuais só pode estar implícita, sem jamais explicitar-se.” (DONDIS, 1997)

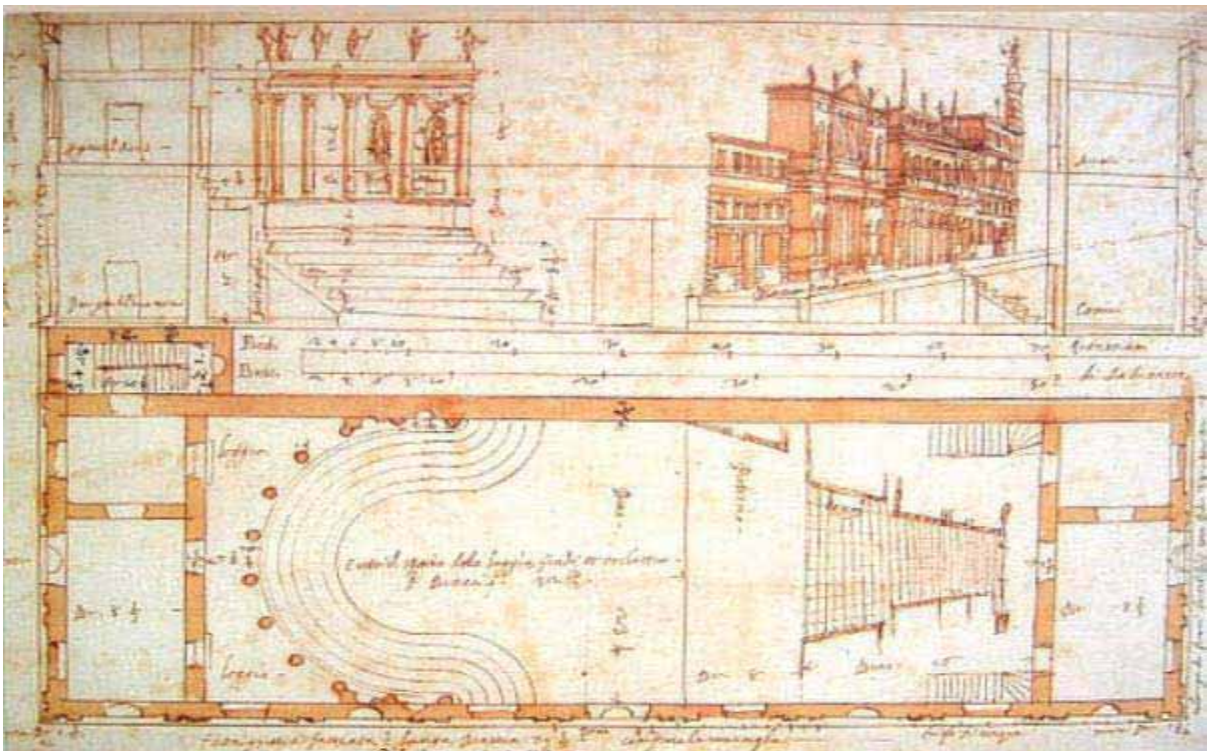
Vicenzo Scamozzi projetou também o Teatro all’Antica, Sabbioneta 1588, que constitui o primeiro exemplo de teatro estável, não vinculado a uma estrutura urbana preexistente, da idade moderna. Seguindo os princípios de implantação teatral renascentista, a sala principal de formato retangular era dividida em dois quadrados, o palco e a cavea semicircular, com galeria e colunata, cada um ocupando metade do espaço interno. O Teatro de Sabbioneta apresenta uma inovação muito significativa para os teatros da época que é a entrada separada para os artistas, músicos e atores, permitindo um acesso direto aos camarins. Seu palco com piso elevado e inclinado possuía cenário fixo representando uma rua central urbana com uma praça e edifícios ornamentados em perspectiva. Os cenários fixos foram construídos em madeira, estuque e tela pintada simulando mármore e pedra. Scamozzi em seu Teatro de Sabbioneta utilizou mais precisamente os princípios de Vitruvio que seu mestre Palladio no Teatro Olímpico.





Teatro all'Antica, Vincenzo Scamozzi. Sabbioneta, final do séc XVI.  
Cavea semicircular.

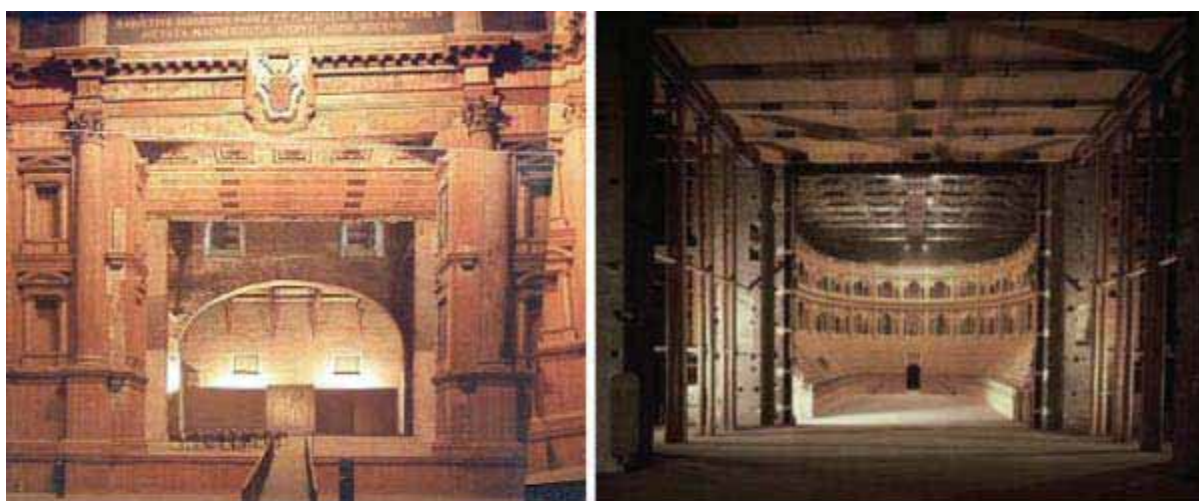
Figura 5



Teatro all'Antica, Vincenzo Scamozzi. Sabbioneta, séc XVI.  
Corte longitudinal e planta.

Figura 6

O Teatro Farnese, Parma 1618, foi projetado e construído por Giovanni Batista Aleotti, arquiteto da corte de Ferrara. A sala de espectadores em forma de ferradura tinha capacidade para 4 mil pessoas. O palco com 30m de profundidade apresentava a porta regia central alargada formando um arco no proscênio dando acesso a um palco interior onde se encontravam escalonados seis pares de bastidores deslizantes. A decisão de Aleotti sobre a ampliação da porta central do palco e seu espaço cênico até a parede de fundo deu maior importância à construção cênica com planos deslizantes e máquinas de palco proporcionando uma “decisiva ruptura formal com a área de ação transversal do proscênio da Renascença.” (Berthold, 2001). Os painéis pintados, os periactos articulados e as máquinas cênicas permitiram a eficiência da estética ilusionista. A cena abriu-se para o olhar do espectador iniciando o conceito de caixa ilusória largamente utilizado nos teatros à italiana.



Teatro Farnese, Giovanni Batista Aleotti, Parma, séc XVII.  
Exterior da porta central do palco.  
Interior do palco.

Figura 7

#### II.1.6. A CAIXA CÊNICA E O TEATRO ITALIANO

A sala italiana apresenta um edifício retangular dividido em duas partes distintas – a cena e a platéia - privilegiando-se a separação, pelo proscênio e a ribalta, entre área de representação e espaço destinado ao público. A boca de cena formava a moldura de um quadro vivo que o espectador contemplava como uma

pintura. Esta divisão entre palco e platéia foi definida posteriormente por Antoine como a teoria da quarta parede, a parede da cena transparente para o espectador que tem a ilusão que a cena é uma ação real onde os atores atuam independente e livremente. (ROUBINE, 1998).

O palco italiano resgata o sistema de cortinas do teatro romano invertendo-o. A cortina frontal, marca obrigatória da teatralidade, apresenta "...seu caráter construtor ou desconstrutor da artificialidade da ilusão e das fantasias que ela induz." (PAVIS, 1999). A cortina de fundo, pintada com cenas em perspectiva, aparecia e desaparecia por um poço atrás do palco. O proscênio era iluminado frontalmente desde a ribalta. A partir de sua experiência cênica desenvolvida para construção de efeitos e mecanismos cênicos para o espetáculo, Nicola Sabbatini, arquiteto de palco em Pesaro, escreveu sua pioneira obra *Pratica di Fabricare Scene e Machine nei Teatri* em 1638. O sistema cênico apresentado apoiava-se na ilusão propiciada pelas técnicas de desenho da perspectiva para telas pintadas - *trompe l'œil* - e a tecnologia empregada na mecanização cênica, bastidores e objetos presos em roldanas e polias deslizando em trilhos sobre o palco e encaixados em outros trilhos no piso do palco, todos articulados com contra-pesos fora da cena. (MOHLER, 1999).

As descobertas náuticas e geográficas iniciaram o desenvolvimento de novos métodos estruturais, de modo que o teatro transformasse também seus meios cênicos. A tecnologia naval e sua nomenclatura: deck, mastro, mezena, brigantina, vela de flecha, joanete, volante, gávea fixa, traquete e outros termos foram transpostos para a 'nau teatral' como carretilha, contrapesos, corda, cunha, entelado, esticadores, escora, gornes, etc. Uma nova forma de cenografia, creditada a Aleotti, espalhou-se por toda a Europa. Sua invenção desenvolveu um sistema de mudança de cenários, diferente dos bastidores em ângulo e dos prismas giratórios de madeira usados até aquele momento. Consistia em uma série de molduras laterais, como os nossos bastidores, revestidas por tela pintada que deslizavam sobre roldanas e trilhos. (BERTHOLD, 2001). O espetáculo teatral, daquele momento em diante, solicitou textos cheios de imaginação para o uso abundante de recursos cênicos. Criaram-se nuvens cinéticas em painéis pintados, sons, luzes e vôos para as Glórias; fogo, fumaça e terremotos para o Inferno; bastidores recortados e perspectivas diagonais para palácios e viagens. Em espaços abertos os

fogos-artifício, fireworks; e as naumaquias, evoluções náuticas e bélicas em grandes tanques d'água, tornaram-se espetáculos extasiantes.

“Atualmente, noite após noite, existe um lugar privilegiado onde todas essas maquininhas maravilhosas de ilusionismo são utilizadas mais uma vez (...) tornando o palco um lugar onde o inusitado acontece e resgatando o espírito primordial da união das artes em sua totalidade, seu nome é Broadway.” (DEL NERO, 1993)

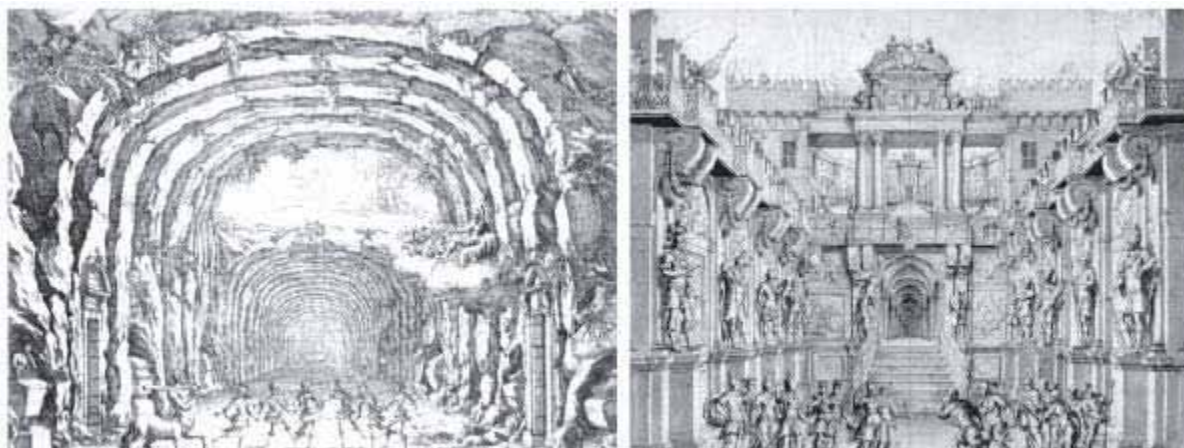
### **II.1.7. A CENA BARROCA E A ÓPERA**

A ópera como novo estilo dramático, *stillo rappresentativo*, originou-se com 'Dafne' - música de Jacopo Peri, texto de Ottavio Rinuccini e intermédios cantados de Giulio Caccini - encenada em 1594 para um público seleta em Florença. (BERTHOLD, 2001). O novo espetáculo revivia a aura do drama antigo com o equilíbrio entre música, poesia e teatro.

Os cenários, inicialmente em *trompe l'œil* simulando a tridimensionalidade, eram a representação do espaço idealizado e evoluíram à mobilidade e ao ilusionismo da cenografia dos múltiplos painéis onde perspectivas faziam a visão do espectador mergulhar no palco. A nova maquinaria cênica oferecia possibilidades mais ricas do que o habitual cenário da Renascença e materializou as características do melhor período do teatro barroco. A evolução cenográfica daquele momento aconteceu pela substituição dos *periactos* pelos bastidores planos de uso mais simples e dinâmico.

Giacomo Torelli, o 'grande mágico' do barroco multiplicou as possibilidades de metamorfose cênica à representação lírica, criou um sistema de alavancas e contrapesos que permitia a mudança de cenário instantânea ultrapassando formalmente o sistema inventado por Aleotti e desenvolvido por Sabbattini. Por toda a Europa desenvolveu e montou espaços cênicos e feste *teatrali* onde a maquinaria ganhou primeiro plano no espetáculo deixando a música em segundo lugar. Torelli apresenta uma fluidez do espaço da representação unindo sensibilidade e estética, que mais tarde seria chamado de *barrocas* - o fascínio da mudança, o jogo da realidade e da aparência.



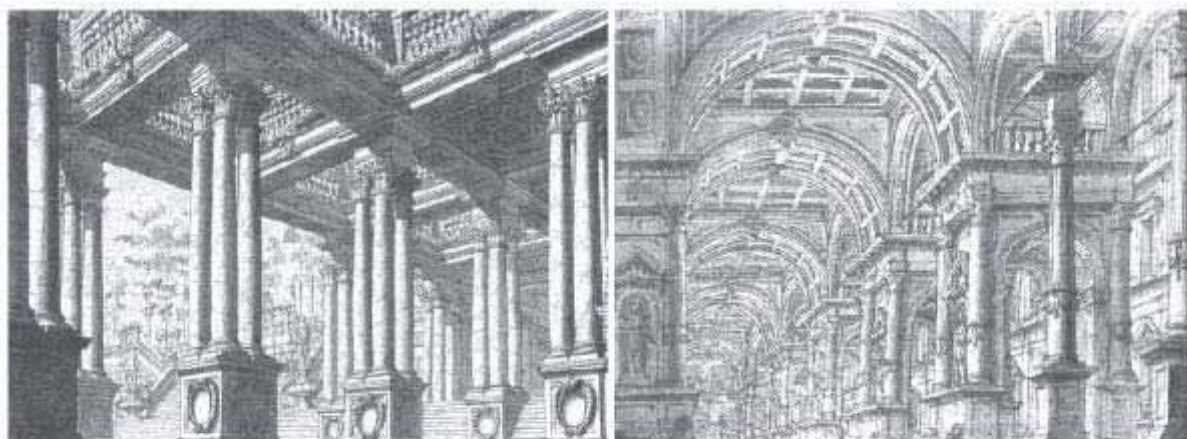


Giacomo Torelli, "Le Nozze di Peleo e Teti", 1645.  
Giacomo Torelli, "Trionfo della Continenza", 1677.

Figura 8

A arquitetura de palácios ou a perspectiva dos jardins, o inferno, o céu ou a floresta eram gêneros solicitados à criação da cena operística; 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. (DEL NERO, 1993). Bérain, Vigarani, Dentone, Bernini, cada um a seu modo, expandem a ilusão e o virtuosismo cenográfico do barroco ampliando 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 do inferno e glórias no céu.

Os Galli-Bibiena, os mestres neo-barrocos, criaram cenários que rejeitavam a simetria com perspectivas diagonais e uso de complexas escadarias, balcões, sacadas e arcos. A arquitetura barroca dos palácios, seus interiores e seu paisagismo, projetavam-se em profundidades ilimitadas. A estrutura de palco ilusionista avançou século XIX adentro pelo empenho de artistas como Quaglio, Gagliardi e Fuentes (BERTHOLD, 2001). A ópera ampliou sua abrangência social, inicialmente atividade nobre e erudita, transformou-se em entretenimento popular a partir do século XVII com as novas tecnologias cênicas em uso.



Ferdinando Galli Bibiena, Cenografia transversal. Gravura, final do séc XVII.  
 Ferdinando Galli Bibiena, Cenografia com pòrtico. Gravura, final do séc XVII.

Figura 9

“A arte do cenário em perspectiva barroca - e sua exposição na escrita e na ilustração - atingiu seu zênite nos trabalhos do jesuíta Andrea Pozzo. Em seu tratado *Perspectivae Pictoriae atque Architectorum* (Perspectiva na Pintura e Arquitetura), publicado em Roma no século XV, ele estabeleceu os preceitos para os artistas do barroco e rococó nascente: a perspectiva ilimitada, contínua, que dava a ilusão e expansão infinita do espaço - a ser conseguida por meio da pintura.” (BERTHOLD, 2001)

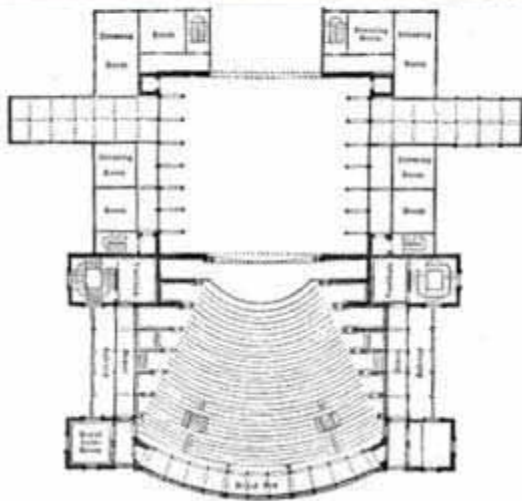
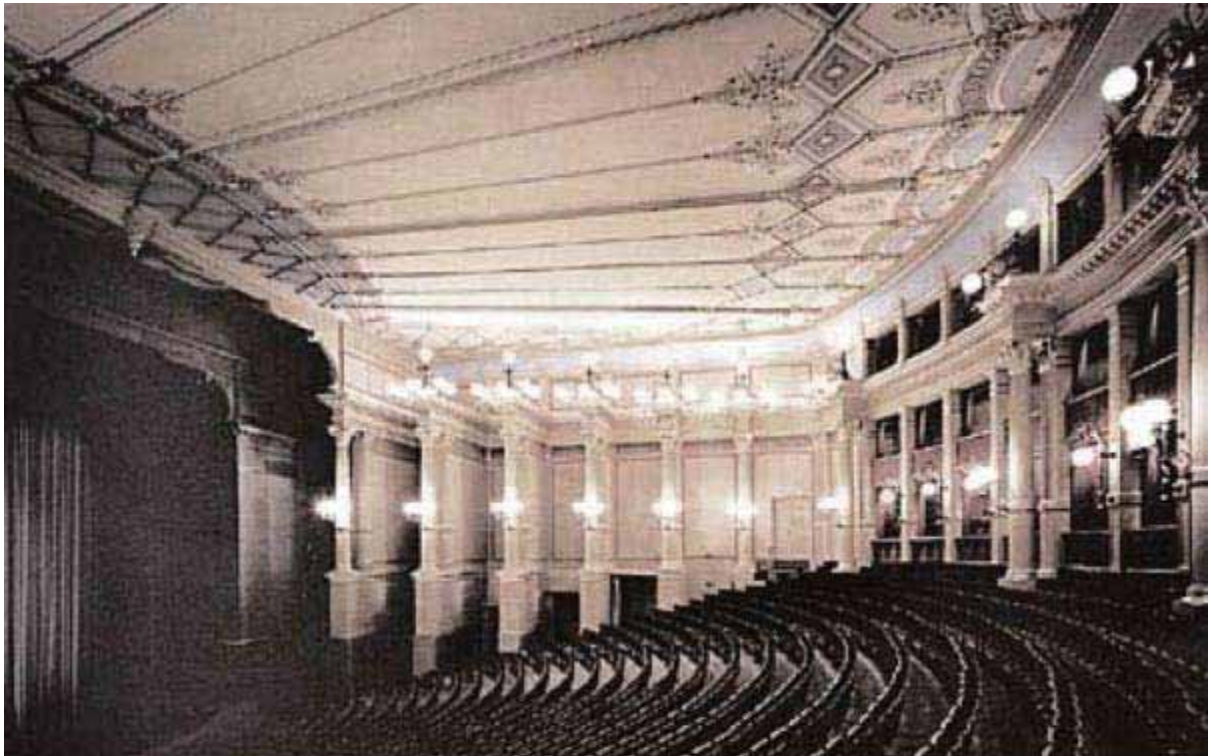
A cena barroca foi criada considerando-se ‘o olhar e o lugar do príncipe’, em muitos casos o regente era literalmente incluído no espetáculo. A estrutura cênica barroca restringiu a ação dos atores ao proscênio e ao centro da ‘moldura cênica’. Apenas com a invenção e o uso da iluminação, elétrica e oxídrica no século XIX, é que os sistemas ilusionistas dos séculos XVII e XVIII foram superados em eficiência e requinte. O edifício teatral no barroco, seguiu a concepção à italiana, apresentou em particular a planta da platéia em forma de ferradura e andares com frisas e camarotes até sobre o proscênio e o palco. O teatro do barroco, mais que o espetáculo teatral em si, era o lugar dos acontecimentos sociais mais significativos e hierárquicos.

### II.1.7.1 A ÓPERA E SUAS LINGUAGENS

Richard Wagner, além de compositor, escrevia os libretos e participava de suas encenações, deixou-nos textos teóricos importantes como *A Obra de Arte do Futuro*, 1850 e *Ópera e Drama*, 1851, em que propõe a noção de obra de arte total -

gesamtkunstwerk - a síntese de todas as artes. Conceito que define o drama, a arte total, como a união da música, da mímica, da arquitetura e da pintura para uma intenção única - oferecer ao homem a imagem do mundo. “O lugar onde este acontecimento maravilhoso se realiza é a cena teatral; a obra de arte universal que ele engendra é o drama.” (Borie, Rougemont e Scherer, 2004)

Em 1882, Wagner inaugurou, sob a inspiração da arte total, a Festspielhaus em Bayreuth com a ópera ‘Parsifal’. O ciclo wagneriano apoiou-se na valorização do texto de concepção mitológica, realizado sobre o modelo da tragédia grega, e abandonou o cunho histórico ora utilizado nas concepções líricas da época. Segundo Wagner, o mito provoca a transposição das idéias às emoções, finalidade das obras de arte (Del Nero, 1993). As óperas, deste primeiro período em Bayreuth, ainda seguiam as características cênicas tradicionais, suas idéias se concretizaram em sua música e no edifício que construiu para ela. Nesta nova arquitetura teatral, sobre proposta não-realizada de Gottfried Semper, os espectadores foram colocados todos de frente para o palco, dispostos em planos em aclave permitindo que todos tivessem uma posição adequada em relação ao espetáculo. Segundo concepção de Wagner e projeto de Otto Bruckwald, criou-se um fosso para a orquestra oculto entre o palco e a platéia, privilegiando-se total visão ao espetáculo cênico, o ‘abismo místico wagneriano’ (BERTHOLD, 2001).



Festspielhaus, Richard Wagner e Otto Bruckwald. Bayreuth, séc XIX. Interior da sala de espetáculos. Planta.

Figura 10

A ópera Wagneriana como um edifício simbiótico, teatral e cênico ultrapassou todas as fronteiras do espetáculo e será para sempre o testemunho desta inspiração dupla e contraditória que influenciou profundamente todo o teatro e as artes posteriores (DEL NERO, 2003). Apenas sob as reflexões ambientais e cênicas de Adolphe Appia, denunciando o ilusionismo e o decorativismo, pôde o drama wagneriano dar as costas ao passado, à arqueologia cênica, e tornar-se uma experiência da arte total. A obra de Wagner foi o ponto de partida para Appia, e em menor grau para Craig, bem como às idéias do teatro total de Piscator e do teatro



abstrato da Bauhaus. Esperou-se por meio século para que estas novas idéias fossem implantadas por Vilar, na França e Wieland Wagner, quando livrou o palco de Bayreuth dos velhos cenários e incorporasse os novos conceitos de luz e espaço que os reformadores simbolistas do palco haviam planejado. Wieland pôde transcender a tradição por sua competência concebendo os vários níveis de um espetáculo. Herdeiro da instituição bayreuthiana, era conhecedor das mais modernas técnicas cênicas e definia a encenação como uma obra única, de um único pensamento criador. A contribuição de Wieland Wagner, a partir das pesquisas de Appia, foi fazer da encenação lírica uma totalidade significativa, um sistema altamente coerente. Articulava a representação do cantor, a arquitetura cênica, a própria essência dos elementos constituintes, dos gestos, dos figurinos, da iluminação. O conjunto cênico tirava sua força de uma interpretação holística da obra.

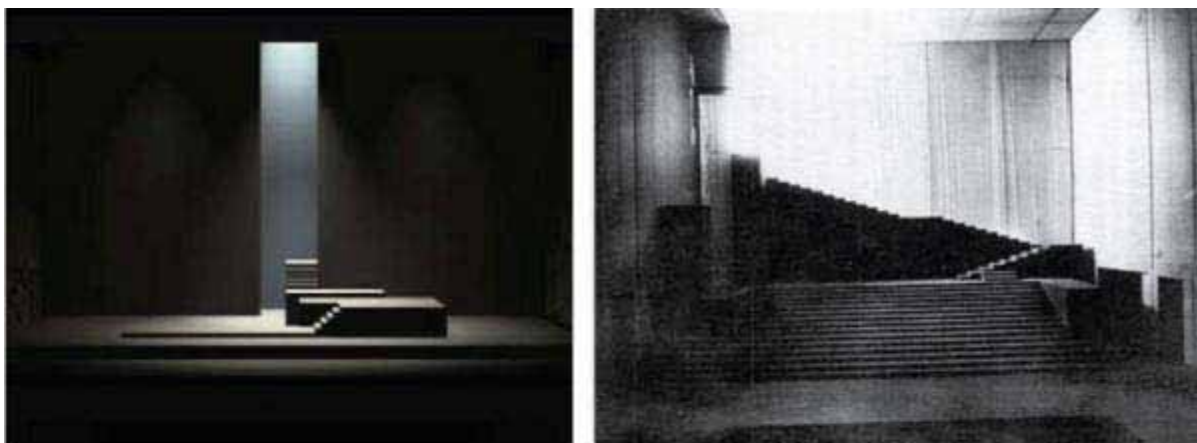
“A revolução potencial que a iluminação elétrica permite ao menos imaginar, enriquece a teoria do espetáculo com um pólo de reflexão e de experimentação, com uma temática da fluidez que se torna dialética através das oposições entre o material e o irreal, a estabilidade e a mobilidade, a opacidade e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

#### **II.1.8. ADOLPHE APPIA**

Os princípios da renovação do teatro moderno iniciaram-se com o suíço Adolphe Appia. O contato com o trabalho de Jaques-Dalcroze sobre o movimento e a rítmica teve grande influência sobre suas três obras fundamentais: *A Encenação do Drama Wagneriano*, 1895; *A Música e a Encenação*, 1899) e *A Obra de Arte Viva*, 1921; verdadeiros tratados da estética teatral (Borie, Rougemont e Scherer, 2004), transformando o espaço cênico em um novo laboratório de possibilidades. Mais que realizações concretas, muitos dos projetos de Appia não foram executados. Em esboços e maquetes para ‘*Das Rheingold*’ (O Ouro do Reno) e para ‘*Parsifal*’ em 1896, deu outra função à luz enfatizando as sombras, criando espaços com maior profundidade e distância.

O pensamento cênico foi alterado para sempre, as teorias e fórmulas estavam superadas, os cenários em perspectiva não permitiam a ação do ator em

toda a extensão do palco, assim os painéis tornaram-se arquitetura de volumes e planos sugerindo os lugares cênicos e a atmosfera foi definida pelas novas possibilidades da iluminação elétrica dispensando a pintura e o trompe l'œil como suporte. O texto dramático musical e o ator, e posteriormente a arquitetura cênica e a luz, tornaram-se assunto de renovação na alma da representação teatral. Suas experiências cênicas devolveram ao ator seu espaço primordial de atuação, passando de uma prática meramente mimética para a construção formal e abstrata, predominantemente simbolista, um lugar de significados. Appia projetou novas relações entre o espaço e o intérprete, a partir da constatação de que a cenografia tradicional em duas dimensões apresentava-se em desarmonia com o volume tridimensional dos corpos dos atores. “O corpo humano está dispensado do empenho de procurar a impressão de realidade, porque ele próprio é realidade. O único propósito da cenografia é tirar o melhor proveito da realidade” disse Appia (BERTHOLD, 2001).



Adolphe Appia, "Espaço para movimento rítmico - a escada", 1909. Modelo.  
Adolphe Appia, "Orfeu e Euridice", 1912.

Figura 11

A cenografia se dinamizou em arquitetura iluminada, mobilidade e fluidez. Seus espaços rítmicos compostos de volumes horizontais e verticais, de escadas e planos inclinados, mapeados por zonas de luz e sombras, privilegiou a cena flexível onde cada drama pudesse desenvolver-se completamente com todos os elementos integrantes do espetáculo seguindo um pensamento criador único transcendendo a própria representação. O teatro deixou de ser apenas um texto a ser lido; por sua natureza tornou-se um espetáculo envolvente onde o encenador assumiu o papel de

polarizador de todas as ações e elementos do espetáculo em uma visão artística única (CARLSON,1997).

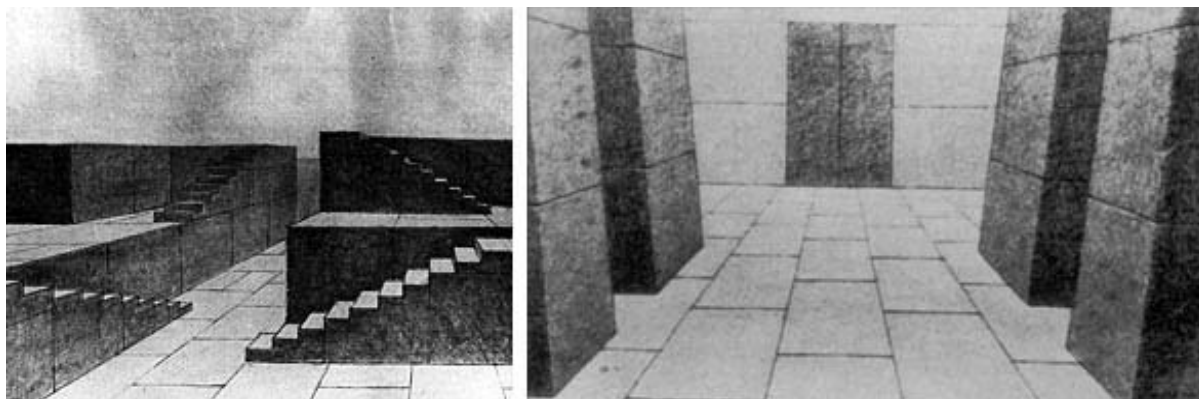


Figura 12

Appia projetou volumes e formas arquitetônicas transformando-os em espaços e superfícies estilizadas que chamou de cena interior. Suprimiu toda espécie de representação descritiva chegando a formas puras, espaço cênico abstrato e geométrico. “‘Tristão e Isolda’ de Appia para o Scala, de Milão, em colaboração com Jean Mercier para Arturo Toscanini, seu ‘Anel dos Nibelungos’ para o Stadttheater na Basileia, sob a direção de Oskar Wälterlin, e seu cenário para ‘L’Annonce Faite à Marie’ (O Anúncio Feito a Maria), de Paul Claudel, para Hellerau, foram ainda mais longe na luta pela transcendência metafísica. Sua culminação utópica, divorciada do teatro, foi a ‘Catedral do Futuro’”. (Berthold,2001). Estes novos conceitos espaciais trouxeram para o espetáculo cênico a reflexão sobre a construção dos significados, a sugestão em vez de realidade, o símbolo em vez da imitação. Suas idéias influenciaram diferentes tendências cênicas posteriores na Europa, como os movimentos construtivista e expressionista. “Para os simbolistas, o empenho fotográfico do drama naturalista era uma tela que obstruía a penetração do olhar em vistas mais profundas. O palco não deveria apresentar um millieu real, mas explorar zonas de estados d’alma.” (BERTHOLD, 2001).

### II.1.9. EDWARD GORDON CRAIG

Edward Gordon Craig dividiu com Appia os mesmos preceitos e objetivos desta nova cena. Estudou os textos antigos de Serlio, Riccoboni, Sabbatini e Galli Bibiena, e definiu um tipo de cena para cada período da história do teatro: da antiguidade, do medievo, da Commedia dell'arte e a da caixa italiana. Propôs uma quinta cena, do teatro do futuro. (Del Nero, 2003). O novo teatro baseou-se na arte do espaço e do movimento, não na arte e do ator ou do dramaturgo. Seu palco foi o equilíbrio da qualidade simbolista da luz com a construção arquitetônica. “Na montagem da ópera ‘Dido e Enéas’, o cenário era apenas um pano de fundo colorido de azul pela iluminação. Mas este azul expressava a alma, ‘l'état de l'âme’, da ópera de Purcell. (...) No ‘Hamlet’ de Moscou, lanças, setas e bandeiras erguidas em escharpa acentuavam a monumentalidade das verticais e, abaixadas, transpunham o fim trágico em imagem ótica.” (BERTHOLD, 2001).

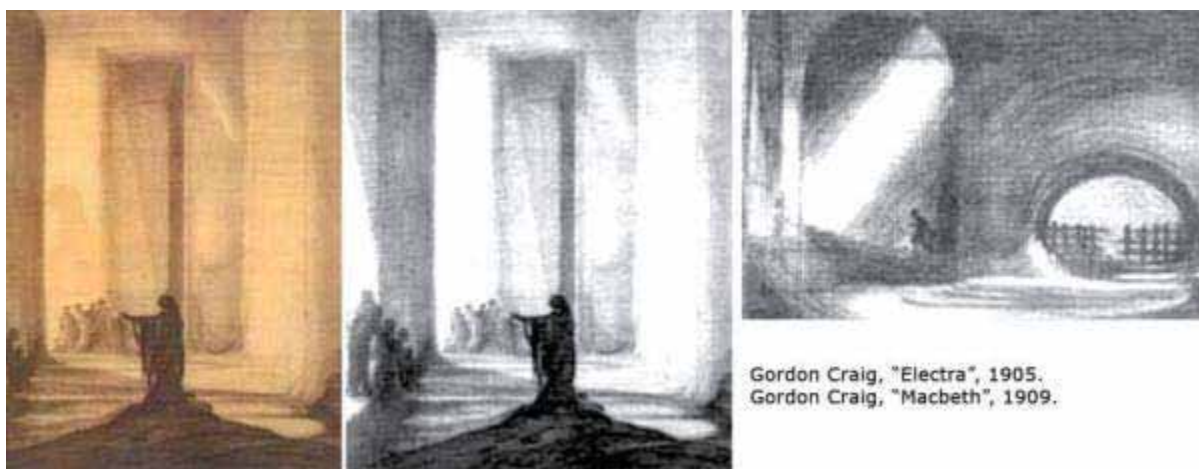


Figura 13

A natureza holística do teatro “consiste num composto dos mais básicos elementos de ação, palavras, fala, cor e ritmo.” disse Craig (CARLSON, 1997). Assim como Appia, Craig enfatizou a qualidade plástica do corpo humano em relação ao cenário bidimensional e ao espaço cênico construído em volumes como arquitetura cênica. Considerou o ator como um super marionete, Über-marionette, que deveria retratar as idéias de um modo mais estilizado, geral e universal. Em seus desenhos e projetos, os atores, gestos e performances eram expressados como elementos gráficos e sintéticos. “Os braços estendidos de Electra, as costas

curvadas de Lear, a silhueta esguia de 'Hamlet' não eram acessórios, mas elementos prévios da visão cênica." (BERTHOLD, 2001).

Segundo Craig "os seres humanos são elementos perturbadores numa peça porque estão sempre sujeitos ao 'capricho pessoal'. (...) Este novo personagem da visão simbolista não competiria com a vida, iria além dela, ao transe e à visão." (CARLSON, 1997).

Os simbolistas utilizaram a luz elétrica como instrumento estrutural do novo espaço cênico explorando os recursos da teatralidade e rompendo com a representação ilusionista. A cena iluminada integrou o corpo do ator, tornou o espaço fluido e o tempo elástico definindo novas atmosferas cênicas. O espaço simbolista, mais que a perspectiva pictórica e a caixa cênica italiana poderia produzir, capturou o olhar moderno pela inclusão das sensações luminosas, cromáticas e espaciais, dando à cenografia características mais próximas da concepção arquitetônica.

Pela primeira vez havia técnica disponível para realizar um tipo de encenação livre das limitações dos materiais tradicionais. Gradualmente foram definindo-se as características do teatro moderno, a coexistência de um desejo de ruptura e a possibilidade de mudança somando-se a descoberta da iluminação elétrica e a negação das teorias e fórmulas superadas deram condições para a nova transformação cênica. O simbolismo como um centro das experiências modernista apresentou os espaços internos e externos em diálogo e a paisagem do drama simbolista, em perspectiva histórica, apresenta o corpo e suas visões psicológicas como uma evolução do espaço cênico. "Luz e cor são objeto de uma teorização e de uma prática de caráter simbólico, que prosseguirão sem solução de continuidade ao longo de todo o século XX." (ROUBINE, 1998)

## **II.2. AS VANGUARDAS DO SÉCULO XX**

O início do século XX foi marcado por idéias que convergiram para as necessárias mudanças na criação e o 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 e o cinema modificaram a percepção de mundo das pessoas. A sociologia investiga a

relação entre sociedade e indivíduo, identificando as novas teorias estruturais de mudanças na vida coletiva e urbana. O 'novo homem' tornou-se produto de sua origem social.

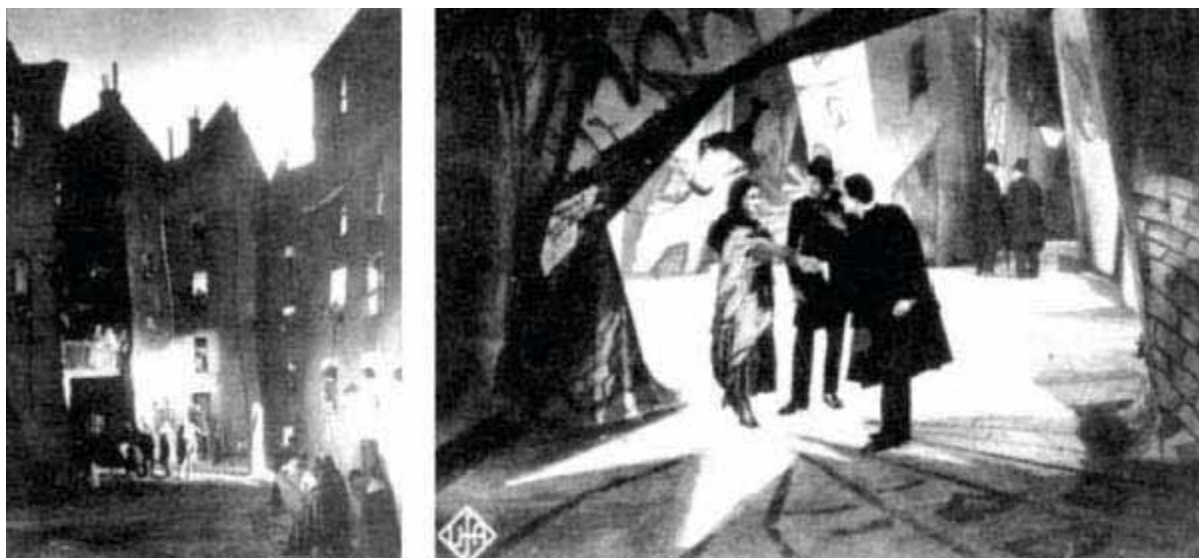
As experiências cênicas geradas pelos movimentos artísticos nas primeiras décadas do século XX, envolviam desde grandes painéis e volumes pintados até construções e mecanismos cinéticos. As soluções apresentavam uma visão de ruptura - pessoal, mecanicista, multifacetada e dinâmica - do mundo como uma extensão sócio-visual dos artistas e cenógrafos. O conceito de criação como representação de uma visão particular de mundo influenciou a maioria das experiências artísticas do século XX. A expansão da fotografia, como novo meio para a imagem representada, e sua popularização, precipitou o fim da era da representação figurativa e da ambição mimética cênica. A luz definia o cenário, planos sonoros definiam os espaços, projeções sobre tela ampliavam a cenografia construída e estilizada.

A perspectiva é destruída indicando uma nova concepção do espaço pictórico onde cor e movimento mecânico são exaltados. "O diretor moveu-se para o centro da plasmação do espetáculo e da crítica teatral. Definia o estilo, moldava os atores, dominava o cada vez mais complexo mecanismo de técnicas cênicas. O palco giratório, o ciclorama, a iluminação policromática estavam à sua disposição." (...) "Formas de estilo e de jogo teatral seguiram em rápida sucessão dentro de poucas décadas, sobrepondo-se: naturalismo, simbolismo, expressionismo, teatro convencional e teatro liberado, tradição e experimentação, drama épico e do absurdo, teatro mágico e teatro de massa." (BERTHOLD, 2001).

### **II.2.1. O EXPRESSIONISMO**

O expressionismo surge como um estado de espírito em ruptura com o passado gerou um espaço cênico influenciado pelas artes e recusava as concepções naturalistas e os impressionistas. Altamente visuais, as encenações eram marcadas por predecessores avessos à mímese, como Munch e Van Gogh na pintura, Wedenkind e, especialmente, Strindberg no Drama. O drama expressionista, da hipérbole, da alegoria, da tensão entre os extremos, retomou a

tradição trágica em espetáculos construídos por fragmentos apresentados em episódios (BORIE;ROUGEMONT; SCHERER, 2004).



Leopold Jessner, "Escada de Serviço", 1921.  
Robert Wiene, "O Gabinete do Dr. Caligari", 1919.

Figura 14

Os cenógrafos expressionistas rejeitavam tudo o que fosse supérfluo e não consideravam os cenários como lugares, mas visões sugeridas pela dramaturgia. As atmosferas cênicas eram definidas por luzes e cores contrastantes, arquiteturas distorcidas e planos dentados proporcionando cenas diagonais e múltiplas. O ânimo inconstante e dilacerado do homem moderno era sintetizado por elementos arquitetônicos como escadas, planos giratórios, volumes e pontes suspensas que se estendiam pelo espaço do palco. Os expressionistas visaram não menos que a regeneração espiritual do ser humano e exploraram intensamente as possibilidades do palco moderno e do novo meio que se afirmava, o cinema.

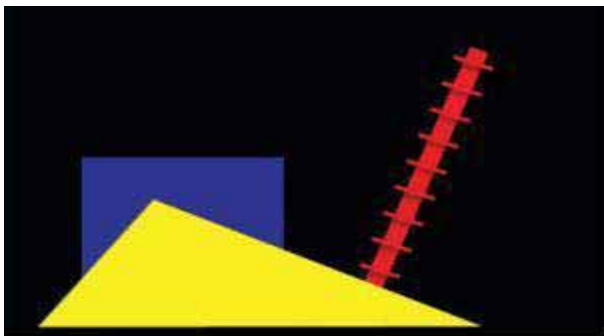
Enquanto a cenografia para 'Der Golem' de Paul Wegener, 1920, criada por Hanz Poelzig, era tridimensional e composta por formas distorcidas e texturizadas, a de 'O Gabinete do Doutor Caligari' de Robert Wiene, 1919, criada por Walter Reimann, Walter Röhrig e Hermann Warm, era composta por planos bidimensionais gráficos e angulosos. (C.F.EISNER, s.d.). O cinema expressionista oferecia para cenógrafos e arquitetos, a oportunidade de investigar os efeitos psicológicos relacionando elementos como: primeiro e segundo plano, distâncias e diagonais, ascendências e descendências, horizontes altos e baixos, iluminação difusa e



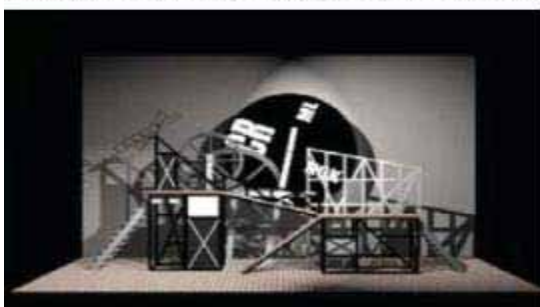
concentrada, elaborando um vocabulário gráfico, formal e espacial de alto potencial dramático.

## II.2.2. O FUTURISMO

Em O Manifesto dos Autores Dramáticos Futuristas, 1911, introduz os princípios futuristas no teatro, em Proclama sul Teatro Futurista, 1\_15, Marinetti especifica os critérios para o teatro do futuro, sintético por excelência, que exaltava a espontaneidade, a velocidade, a mecanização da vida e a dinâmica da máquina. O ser humano fora reduzido a um autômato para integrar este 'novo' teatro sintético e dinâmico. As idéias e estratégias futuristas foram rapidamente difundidas por ações e performances através de panfletos, jornais, exposições e eventos. A cena proposta por Enrico Prampolini, em Scenografia Futurista, tornava o espetáculo, através de efeitos cromáticos, puro ritmo e movimento. As experiências cênicas futuristas pretendiam remodelar a realidade e não fotografá-la. Poucos espaços cênicos futuristas, pictóricos por excelência, foram montados nos palcos da época. (C.f.CARLSON ,1997 p.332).



Enrico Prampolini, estudo cênico, 1927. Modelo.  
Enrico Prampolini, "Glauco" de E.Morselli, 1924.



Cenografia construtivista. Modelo.  
Maquete cênica, s.d.

Figura 15



### **II.2.3. O CONSTRUTIVISMO**

A Revolução Russa proporcionou ao teatro uma das mais importantes e radicais rupturas, a mobilização política colocou os espetáculos de massa como veículo de criação e atuação coletiva. Os grandes comícios tornaram-se festivais amadores e populares com coros e canções, tanques e armas. Os artistas ligados ao teatro organizavam grupos especialmente treinados para a agitprop - a propaganda de agitação. Meierhold enterrou o teatro burguês quando declarou que o objetivo do teatro não era criar uma atmosfera e “apresentar uma obra de arte acabada, mas, antes, tornar o espectador co-criador do drama” (Berthold, 2001). O pensamento - o homem como corpo social indissolúvel do coletivo - definiu as características da cenografia construtivista que utilizou projeção de imagens, filmes, motores, máquinas, tipografia e estruturas de metal criando inúmeros planos para a ação. Os espetáculos construtivistas uniu agentes de diversas linguagens, todos participantes da Revolução, como artistas plásticos, arquitetos, cenógrafos, encenadores, etc. (MANTOVANI, 1989).

### **II.2.4. OSKAR SCHLEMMER E BAUHAUS**

Os espetáculos teatrais na Bauhaus buscavam o jogo das formas e cores, em direção a um teatro abstrato onde a geometria definia as relações do corpo com o espaço. (Borie, Rougemont e Scherer, 2004). O ator no centro do espetáculo com todos os outros elementos ao seu redor e os figurinos buscavam novas possibilidades de percepção do corpo do ator ora restringindo o livre movimento, ora exigindo novas atitudes e gestos diante da atuação. Assim, a Bauhaus colocava-se contra as propostas naturalistas. Oskar Schlemmer, pintor, coreógrafo, professor e supervisor da divisão de teatro, entendia a anatomia humana como ponto de partida para novos conceitos mecânicos sobre o corpo no espaço. Em 1922 criou o ‘Balé Triádico’, síntese de suas idéias sobre um teatro do futuro, que evoluiu em montagens cênicas sucessivas até 1932. Podemos ainda citar ‘O Gabinete das Figuras’, 1922/23, e as Danças, entre 1926 e 27: ‘Dança do Espaço’, ‘Dança das Formas’, ‘Dança dos Círculos’, etc. Schlemmer considerava o Teatro como “...o ponto de encontro do metafísico com a objetividade.” (BAUHAUS, 2003).

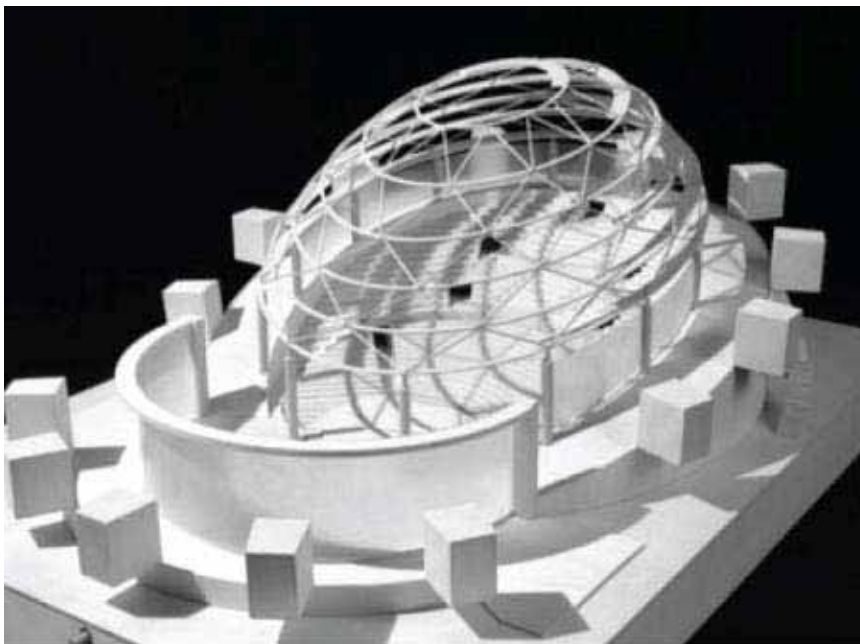
Os estudos de Schlemmer o afastaram das representações realistas, suas idéias idealizavam um novo ser humano. Assim como Appia, pressupunha a tensão entre o homem, o organismo vivo e o palco como um diálogo artístico crítico. “Em ‘Mensch und Kunstfigur’ [‘O homem e a figura teatral’] Schlemmer evoca o interesse de Craig, Kleist e Bryusov na marionete, mas afirma que o fantoche nunca deve constituir a essência do drama, que é ‘dionisiaco em sua origem’. A figura teatral ideal deve ser tanto formal quanto espiritual, tanto homem quanto marionete (algo mais perto da Über-Marionette de Craig); Schlemmer chama-a de Kunstfigur.” (Carlson,1997). Sua oficina nos ateliês da Bauhaus criou máscaras, figurinos e cenários proporcionando estudos mecânicos, óticos e acústicos. Produziu projetos detalhados para o planejamento e o desenvolvimento dos espetáculos. Seus desenhos para figurinos anteciparam historicamente os ante-projetos para objetos e ambientes construídos digitalmente, hoje chamados de wire frame.(AGRA, 2004)

#### **II.2.5. ERWIN PISCATOR E O TEATRO TOTAL**

A proposta de Piscator para um Teatro Proletário em Berlim tinha como objetivo de propaganda das novas idéias revolucionárias vindas de Moscou, ‘nada de produzir arte’, criava-se a iniciativa da conquista política dos hesitantes e indiferentes. O texto era criado a partir de notícias de jornais, discursos, diálogos impressos, memórias e artigos. A encenação de Piscator, em palcos básicos e cenários com projeções de filmes, cartoons e imagens, expandia o texto ao contexto sociopolítico misturando acontecimentos dramáticos e a recente história européia.

Erwin Piscator consolidou este novo modo de fazer cenografia incluindo novos meios em sua síntese total de espetáculo. Sua preocupação central é elevar o teatro às dimensões da história através da tecnologia da cena. ‘Raspoutine’ e ‘Hop lá, Estamos Vivos!’, 1927, e ‘As Aventuras do Bravo Soldado Schwejk’, são seus espetáculos experimentais mais célebres. Para a concepção cênica de ‘As Aventuras...’ observou as linhas de montagem industriais e utilizou duas esteiras rolantes que atravessavam o palco em sentidos contrários, permitindo a continuidade ininterrupta da ação e o contraste do único ator do papel-título com um aparelho exclusivamente mecânico. (BERTHOLD, 2001).

Em 1927, Walter Gropius, então diretor da Bauhaus em Dessau, projetou para Erwin Piscator o 'teatro total' edifício idealizado como o espaço próprio para os novos espetáculos de agitação e propaganda em desenvolvimento. O projeto do Totaltheater, um edifício teatral polivalente que permitiria uma série de mobilidades e multifunções espaciais, poderia ser utilizado como anfiteatro, arena ou palco lateral. Apresentava dispositivos cênicos, como palco giratório, passarelas laterais e todo tipo de configuração cênica necessária a um espetáculo didático para as massas. O edifício teatral tornou-se, em sua totalidade, o espaço de representação. Sua arquitetura deveria ser capaz de exprimir a realidade das relações sociais e dramáticas, definindo o papel da técnica no interior do drama sociológico. (BORIE; ROUGEMONT; SCHERER, 2004). Este projeto nunca foi construído, pois era ousado para aquele momento, mas serviu como modelo de espaço cênico ideal para os edifícios teatrais que foram construídos posteriormente.



Walter Gropius,  
"Teatro Total", 1927.  
a. Modelo.  
b. Planta.  
c. Corte longitudinal.

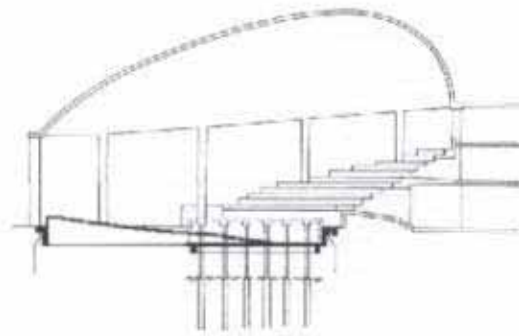
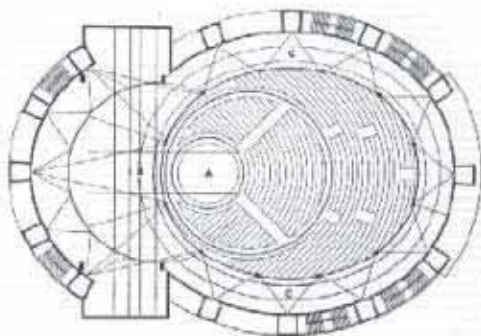


Figura 16

### **II.3. A CENA CONTEMPORÂNEA**

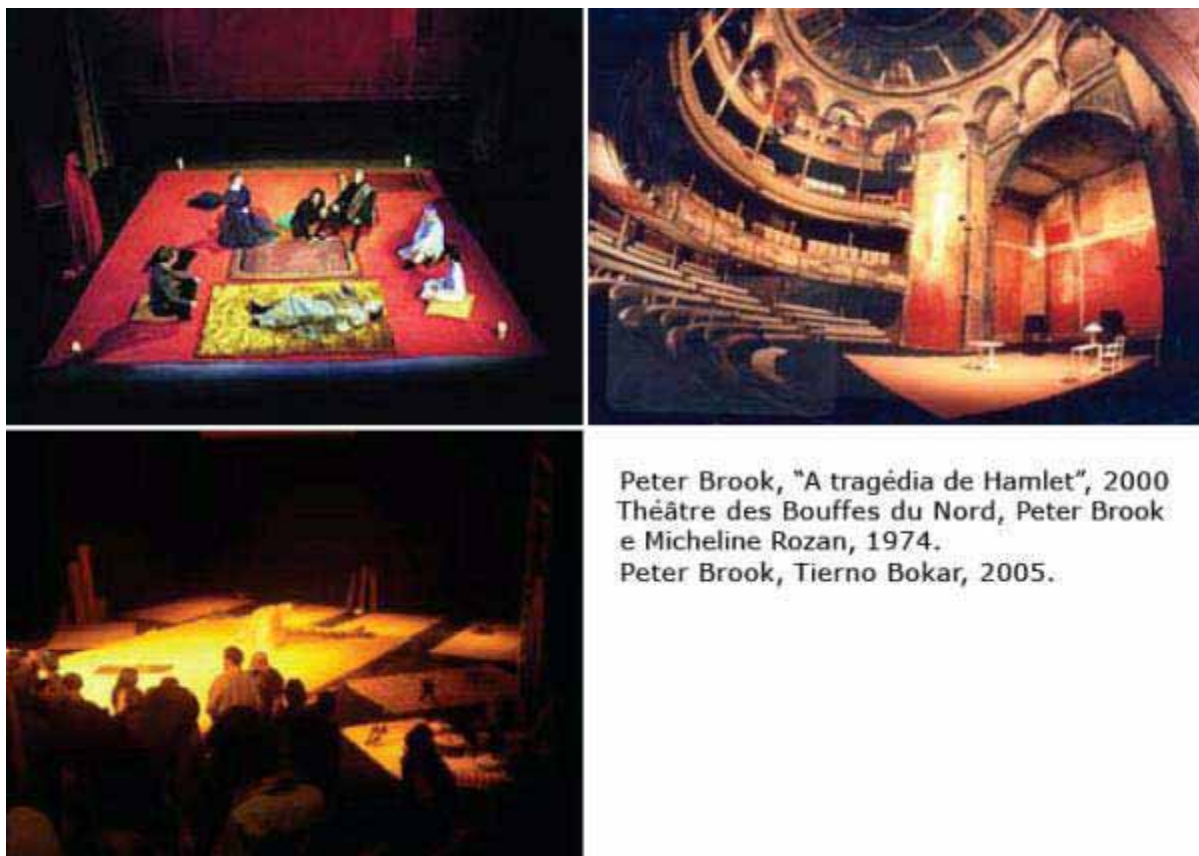
O século XX viu um ritmo de mudanças sem paralelos: tecnológicas, sociais, econômicas e demográficas. O teatro desenvolveu várias funções sociais, políticas e estéticas. Em um discurso aberto que compreende práticas culturais de uso e de representação, testemunhamos a desintegração da estrutura, arquitetônica e cênica, à italiana. Atualmente o edifício teatral e seu espaço cênico é projetado para abrigar todo tipo de espetáculo, encenações teatrais e performáticas incluindo shows e concertos, transformando-o em centro de representação e significância urbana. A demanda por projetos desses novos espaços ultrapassa a formação construtiva espacial tradicional. A emancipação do palco desconstruiu a relação entre cena e o olhar individual, e tornou todo espaço disponível passível de ser transformado em parte do espetáculo.

A evolução teatral materializada pela evolução de seus edifícios teatrais, espaços e tecnologias cênicas, deslocou os paradigmas construtivos para um novo pensamento sobre a cenografia permitindo a descoberta de novas formas de criação para a arquitetura teatral e o espetáculo cênico. Os desdobramentos contemporâneos das experiências cênicas são apresentados para a contextualização da história em nosso projeto cenográfico futuro.

#### **II.3.1. PETER BROOK**

“Os teatros contemporâneos, com toda a sua tecnologia, não suprem o que necessitam os agentes do teatro. Cada época evoca uma roupagem específica.” Jean-Guy Lecat, em oficina na cidade de São Paulo em setembro de 2005, apresentou sua experiência arquitetônica e cênica durante anos com Peter Brook descrita no livro *Open Circle*. Jean-Guy, como Brook, propõe o retorno as questões primordiais do espaço cênico, pois com o desenvolvimento da cenografia, pouco a pouco, o ator saiu do círculo original do teatro grego, afirma que devemos considerar cada aspecto do espetáculo - arquitetura teatral, espaço cênico, espectadores, momento político, etc.- procurando integrá-los organicamente.

“O imaginário tem seu lugar no teatro, quanto mais se mostra menos se vê. (...) No centro de tudo está o público e o ator em uma relação justa, depois construímos as paredes ao seu redor.” Jean-Guy Lecat



Peter Brook, "A tragédia de Hamlet", 2000  
Théâtre des Bouffes du Nord, Peter Brook  
e Micheline Rozan, 1974.  
Peter Brook, Tierno Bokar, 2005.

Figura 17

O Centro Internacional de Pesquisa Teatral, criado em 1970, é o espaço onde Brook e seus colaboradores de diversas partes do mundo buscam ‘desaprender’ o teatro explorando o necessário para pensar o espaço do teatro hoje. Assim, desde início do Centro eles visitaram diversos lugares como a periferia parisiense, África, Índia, Venezuela, Estados Unidos e Afeganistão. Apresentaram-se em diversos espaços convencionais, mas foi em aldeias, garagens, bairros marginais e vilarejos remotos que este aprendizado fez surgir a necessidade do despojamento cênico do espetáculo. A organização do público é o que definia o espaço cênico.

Carmem de Bizet foi encenada no Scala em Milão, que ao contrário do espaço teatral barroco onde o público era colocado em seu centro para que todos tivessem a mesma visão do espetáculo, Peter Brook solicitou o deslocamento da

ação para o meio do público, como acontece no teatro grego, invertendo os valores espaciais. O palco estendeu-se pela sala de espetáculo do Scala e os camarotes em níveis e forma de ferradura foram absorvidos pela cena em uma continuidade espacial. A clássica divisão palco e platéia foi anulada e o edifício teatral tornou-se cenografia, fez com que os intérpretes dividissem seu espaço com o público oferecendo uma experiência infinitamente mais rica. Como em seu Théâtre des Bouffes du Nord, o espaço arquitetônico deixa de ser construção física tornando-se o espaço do ator, da ação. Peter Brook afirma que o cenógrafo têm papel fundamental em criar o teatro contemporâneo e define a cenografia como um diálogo completo de um espetáculo ao vivo - teatro ou performance - ou mediado com a tecnologia - película, vídeo, ou o computador.

### II.3.2. JOSEF SVOBODA

Uma das características predominantes de Josef Svoboda como diretor artístico do “Laterna Mágika”, teatro que pertence ao Teatro Nacional de Praga, foi sua consistente atuação entre arte, teoria e técnica. Desenvolveu pesquisas constantes de técnica teatral e cinematográfica, dança e direção de atores. Suas pesquisas técnicas e procedimentos artísticos dão continuidade às questões iniciadas por Adolphe Appia, Gordon Craig, Erwin Piscator, da vanguarda soviética e da Bauhaus, e aprofundaram a relação entre tecnologia e cenografia pelo sofisticado uso da iluminação, projeção de imagens, mecanismos cinéticos e recursos audiovisuais que ampliaram os limites do espaço de encenação. Integrando elementos inovadores em mecânica, sistemas óticos e eletrônica, encontrou um equilíbrio entre a expressão artística e funcionamento histórico do palco.



Josef Svoboda, "Odysseus", déc de 90.

Figura 18

“Antes de começar a criar um espaço dramático sempre reflito sobre a fachada, a planta e os cortes do edifício teatral. (...) Estou seguro que sem considerarmos as leis da arquitetura não será possível criar uma cenografia funcional. A cenografia deve expressar-se através dos conhecimentos fundamentais sobre as qualidades do espaço que se apresenta. (...) Trata-se da ciência da arquitetura e de sua comunicação ao mesmo tempo importante e vital. A ciência oferece à arte a base racional e a ajuda a refletir seu futuro”. (SVOBODA, 2003)

Svoboda considerava o espaço cênico como um espaço mágico, lugar da ação das forças dramáticas, e não mais de um espaço ilusionista. Sua cenografia sintética buscava a simplicidade o que permitia a percepção global do espetáculo. “Como sempre os maiores problemas do teatro estão na forma, na luz e o movimento que os une, ou seja, os mesmos problemas do impressionismo. Estes problemas, que tem sido estudados pela física sob outros pontos de vista, estruturam a capacidade de adaptação e de percepção que o olho humano tem experimentado com as cores, a perspectiva e a ilusão de ótica.” (Svoboda, 2003). A resposta espacial para o teatro moderno, segundo Svoboda, é o seu contato com a arquitetura e a ciência proporcionando soluções técnicas e instrumentais que permitem ao cenógrafo ir além dos limites do espaço teatral.

“Cenografia é o entreato do espaço, do tempo, do movimento e da luz no palco.” Josef Svoboda (HOWARD, 2004).

Josef Svoboda criou mais de 700 espetáculos no mundo todo, projetou para diversos espaços, do drama à ópera, do balé à televisão, de estandes promocionais ao cinema. Seus experimentos com projeção de imagens resultaram na descoberta do Polyekran (telas múltiplas sincronizadas) e de novos sistemas de iluminação, som e imagem.

### **II.3.3. ROBERT WILSON**

Desde os anos 60, Wilson procurou novas possibilidades de performance teatral aprofundando-se na estrutura da linguagem do espetáculo. Desenvolveu um pensamento próprio, combinando precisão e estilização, construindo um trajeto da lógica intelectual à visual e estética. Suas cenas constroem-se a partir da nossa percepção do espaço como extensão do tempo, e as imagens compostas são



apenas parte de um todo, são a superfície para a reflexão sobre o fazer teatral. “Isso é apenas a pele e sob ela há carne e ossos, a megaestrutura, como se fossem colunas.” (MIDGETTE,1999).



Robert Wilson, "Poetry", 2000.

Figura 19

Mais do que mero criador de belas imagens, o encenador procura em seus espetáculos uma linguagem universal solicitando do espectador sua experiência presencial e sensorial. Acredita que o público deve voltar a vivenciar o teatro literalmente, como em “Ouverture”, Festival das Artes de Shiraz no Irã, 1972, que durou uma semana ou “The Life and Times of David Clark” com duração de 12 horas, apresentada no Teatro Municipal de São Paulo, em 1974.

“Geralmente, ouço melhor uma ópera de olhos fechados, cenários demais atrapalham a música; por isso quero criar cenários que me permitam ouvir a ópera e é difícil encontrar o contraponto”, exemplifica (Midgette,1999). “As encenações de Robert Wilson, embora distantes da construção casual, ainda assim encorajam, ao privilegiar a percepção visual e auditiva em detrimento da interpretação, o interesse teórico por um teatro ‘primariamente sensorial’, sobretudo na Alemanha, onde se concentram os trabalhos de Wilson. Heiner Müller, colaborador constante de Wilson, disse com aprovação a respeito do teatro deste que ‘o texto nunca é interpretado, ele é um material como a luz, o tom, o cenário ou uma cadeira’.” (CARLSON, 1997)

Wilson afasta-se da estrutura histórica para criar seu próprio método de criação cênica; como encenador transforma conceitos da pintura de paisagem organizando as cenas como planos, enquadramentos e espaços para a performance do ator. Cores, formas, luz e sombras: metáforas e composições pictóricas se integram a figurinos e gestos estilizados que esculpem o espaço cênico em performances calculadas. Os movimentos de seus atores, inicialmente considerados incomuns e sem sentido, ganharam refinamento à medida que o diretor reagiu às convenções do teatro e ópera ocidentais recorrendo a elementos de outros gêneros tradicionais como o Teatro Nô. Seja um trabalho de Eurípedes



ou uma peça de sua autoria, Wilson começa cada projeto analisando a arquitetura do teatro, sua pesquisa cênica busca possíveis novos caminhos para o espetáculo contemporâneo explorando a fragmentação cultural e o multiculturalismo advindo com a globalização.

#### **II.3.4. PETER GREENAWAY**

Greenaway, como diretor e encenador, une diversas mídias como cinema, televisão e internet criando pinturas tridimensionais ou ambientes pictóricos. Seus filmes, óperas, espetáculos e exposições misturam elementos como objetos e atores, voz e música, imagens e textos, luz e efeitos em sistemas cênicos organizados através da decupagem do texto ou roteiro em imagens, atmosferas e espaços. Seu estilo visual é inspirado no ritmo editado e frenético que encontramos na televisão.

Em 'TV Dante: The Inferno Cantos I-VIII', 1989, Greenaway e o pintor Tom Phillips recriaram o Inferno de Dante Alighieri para a televisão inglesa. A 'Divina Comédia' foi escrita quando Alighieri tinha 35 anos como uma jornada espiritual em três níveis - Inferno, Purgatório e Paradiso. Sua visão onírica multi-espacial, principalmente do inferno, foi relevante na concepção visual do trabalho de Greenaway e Phillips. Os oito Cantos não foram representados convencionalmente, Greenaway justapôs imagens em movimento, ilustrações, tipografia à trilha sonora e narrações recontextualizando a obra original do início do século XIV. O resultado é um vídeo dinâmico e metafórico pelo submundo de Dante que possibilita diversos níveis de leitura. (GREENAWAY, 2004).

Em "O Cozinheiro, o Ladrão, a Mulher e o Amante", o drama, que apresenta violência, sexo, comida, vingança e canibalismo, é potencializado visualmente pelos figurinos e cenários barrocos. 'A Última Tempestade', 1991, filme inspirado em 'A Tempestade' de William Shakespeare, faz da tela cinematográfica um livro aberto através de cenários 'teatrais' e a inserção digital de imagens e ilustrações. Greenaway pratica um "...olhar enciclopédico sobre o mundo, ao exercício das taxonomias fantásticas, aos embustes autorais, à profusão de citações e referências eruditas, à concepção do universo como uma "Biblioteca de Babel". Procedimentos que o cineasta radicaliza e exacerba, ao barroquizá-los visualmente através de um

sofisticado aparato tecnológico, conjugado ao entrecruzamento de várias linguagens estéticas e campos disciplinares.” (MACIEL, 2002)

A ópera, ‘100 Objetos para Representar o Mundo’, por exemplo, foi concebida ‘não-dramaticamente’ mas como uma espécie de grande catálogo onde são apresentados os objetos que considera mais representativos da humanidade. O crânio de Mozart, o chapéu de Freud, um porco, uma cadeira ou então Deus, como um objeto desenhado pelo homem, representado por um ator. Para a encenação no Brasil em 1998 foi montado um cubo cênico que acomodava palco e platéia, na área externa entre os prédios do CCBB e da Casa França-Brasil; em suas quatro paredes foram projetadas imagens dos objetos. Um narrador apresentava a definição literal e metafórica de cada item enquanto uma atriz, representando uma serpente, ironizava o discurso. A trilha sonora da ópera, de Jean-Baptiste Barrière, uniu música e ruídos a efeitos acústicos, digitais e o silêncio. Objetos e atores interagem simultaneamente à projeção de imagens e textos com a história da arte como suporte referencial. Greenaway é híbrido como diretor, artista e cenógrafo em seu processo de criação.

“É isso que eu acho excitante: fazer imagens, seja com a câmera, seja na ópera, seja na pintura. Tento criar uma linguagem visual mais sofisticada. Sempre fiquei impressionado em ver como somos todos analfabetos visualmente. Para fazer do mundo um lugar que valha a pena, é preciso que utilizemos todos os nossos sentidos ao máximo.” (PAIVA, 1998).

### **II.3.5. HISTÓRIA E TECNOLOGIA**

O teatro moderno adotou a forma no lugar da idéia. A cenografia contemporânea, como método e construção da cena, examina os referenciais históricos articulando conceitos cênicos e ambientais à inovação promovida pelas novas tecnologias. A experiência midiática do espetáculo desautomatizou e alterou nossa percepção e a própria linguagem cênica. A ligação histórica entre a paisagem e o teatro, pintura, perspectiva e ambiente, relacionou a geografia ao ato da encenação sugerindo a relação entre o teatro e a cena como uma paisagem construída pelo olhar. Tal significado ampliou dois outros conceitos, diferenciados e definidos, o de espaço e de lugar.

O espaço na cultura, no texto, e na performance propicia um debate mais vigoroso de conceitos de espaço como alternativas ao conceito de cena como representação visual e seus significados culturais. O cenógrafo ao observar a evolução do espetáculo teatral pode identificar e analisar os valores culturais inseridos em um tempo e um lugar específico. Seu conhecimento teórico e tecnológico, presentes nas transformações dos diferentes espaços de representação, gerarão os principais componentes para estruturar a formação profissional e os processos de criação, projeto e construção cênica explorando continuamente os limites cênicos da performance teatral e da tecnologia cênica para este novo século. Sem dúvida criar a cenografia destes novos tempos é gerenciar conflitos e necessidades, mas antes de tudo compreender o novo pensamento espacial que o ser humano vem construindo com as novas tecnologias.

“Muito do que se faz no teatro contemporâneo, deve-se à pura inércia.”  
(JEAN-GUY LECAT, 2005)

### **III. CENÁRIO**

Um cenário deve ser estruturado visualmente (espacial, sensorial e pictórico) assim como por uma linguagem (convencional e significativa). Entre estas duas abordagens teóricas e instrumentais - as idéias do início do século XX baseadas na percepção e as correntes contemporâneas centradas na significação - reside o instrumental para que o cenógrafo possa desenvolver seus projetos.

O estudo da cenografia baseado na significação sugere que a recepção específica varia de um determinado tempo e espaço para outro, atenuando ou distorcendo as convenções como formato, estilo e significado, bem como da sua associação com outras áreas do conhecimento humano. A criação, na qual a percepção se estrutura em primeiras idéias como cenas em seqüência gráfica de duas dimensões, evolui para um projeto em três dimensões relacionando ator/tempo/espaço, permitindo assim a compreensão completa do espaço cênico.

A investigação e análise do texto, do espaço e do corpo do ator como fontes preliminares para a criação e a articulação, física e digital, evolue aos métodos de representação cênica relacionando-os no espetáculo enquanto cena e imagem, iluminação e projeções, som e silêncio. Definir o instrumental cenográfico compreende o instante de reflexão necessário para que sejam elucidados não só as

questões pertinentes ao teatro e à construção do espaço cênico, mas também as necessidades da prática cenográfica mediante os novos meios contemporâneos, como o cinema e a televisão.

A criação e a construção do material cênico exigem a compreensão das questões conceituais e práticas específicas da encenação. Uma análise dos espetáculos de acordo com estes princípios proporciona informações primordiais sobre sua concepção, projeto e construção, ampliando a compreensão de suas consequências como um evento estético e espacial de estimulação social na produção cultural contemporânea.

Esse conteúdo pode ser organizado através da diversidade de leituras simultâneas permitidas pelo espetáculo e refere-se aos contextos e convenções do teatro, à performance e à instalação de arte, reconhecendo uma escala de intenções expressas como o acoplamento social, a prática artística e a intervenção política.

### **III.1.1. CORPO E ESPAÇO**

A representação, estado em que o homem através do gesto rompe com o mundo exterior, é o instante de criação dos sentidos e seus significados socioculturais. Como primeiro elemento da representação teatral, o homem cria o espaço cênico e o enriquece com o uso de signos ora verbais, cênicos, táteis e sonoros. Como primeiro elemento de mímese, o corpo do ator não se separa da ação, sua imagem e presença individual tornam-se veículos ativos e significantes no personagem. A cenografia não existe como um trabalho de arte autônomo, estará sempre incompleta até a ação do ator em seu espaço atuando e encontrando o espectador.

A cenografia é a indicação visual comum do diretor e do cenógrafo, para uma peça, ópera ou dança, e deve ser apresentada ao público como um trabalho cenicamente unificado. Deve compreender as necessidades dos atores, expostos a uma audiência, interagindo no espaço cênico. O ator interage com informações físicas e simbólicas que vão compor a cena em uma poética de realidade. Em termos cenográficos, os estilos de performance do ator, do estilo de sua maquiagem

ou figurino ou cenografias devem também ser unificados. Os atores quando estão em cena são a própria história teatral viva.

As cenografias da face, símbolos históricos por excelência da representação facial humana, a maquiagem e as máscaras ampliam a performance do ator e do próprio espetáculo teatral. A cinésica estuda a significação dos gestos, das expressões do rosto, das atitudes motoras, das posições corporais. A paralinguística estuda as entoações e as inflexões da voz, das diversas significações de um acento, de um sussurro, de uma hesitação, de um soluço ou mesmo de um bocejo. “O interpretante no teatro seria essa soma final de proposições, reações e combinações que se produzem nos intérpretes apenas e exclusivamente no momento da representação.” (COELHO NETTO, 1980)

### **III.1.2. LUGAR E ESPAÇO**

A fenomenologia do espaço abrange questões relativas ao diálogo dos planos e ambientes com seu uso. O espaço do teatro, o espaço das mídias, o espaço urbano e o espaço de exibição são definições de espaços referenciais para a estruturação das disciplinas de projeto, hoje presentes nos cursos de arquitetura, de teatro e das mídias.

Podemos definir o conceito de espaço enquanto qualidade cênica da superfície e ambiente disponíveis no espetáculo, assim temos: espaço geométrico - a distância entre objetos, existentes ou possíveis, de extensão abstrata e significado subjetivo, em uma, duas ou três dimensões. O espaço temporal - um período ou intervalo de tempo ou duração - que define o espetáculo enquanto realização de dimensão física e temporal, explora as características cênicas do acontecimento de forma ampla e completa.

Analisa-se a sequência do espetáculo, além da medida do tempo real, seja através da trajetória de uma ação, de uma narrativa ou de uma proposta conceitual predeterminada, como um trajeto de seu início à sua conclusão. E o conceito de lugar como um conjunto de elementos coexistindo dentro de certa ordem que pode ser de caráter identificador, relacional e histórico. Esta definição para a expressão “lugar” tem caráter antropológico como base.

Segundo Marc Augé, esta definição de lugar contrapõe-se a não-lugar - conceito gerado pela super-modernidade pela abundância factual, de espaços e a individualização das referências culturais. Não-lugar é o lugar destituído de significância histórica e identidade espacial; como exemplos posso citar os locais de passagem, auto-estradas, estações e aeroportos.

### **III.1.3. ESPECTADOR E ESPAÇO**

“A primeira coisa para o teatro acontecer é ter uma idéia, acontecer um encontro.” (LECAT, 2005). O espetáculo constrói um ambiente, gênese de uma cadeia infinita de significados, onde o espectador recebe simultaneamente diversos tipos de informações vindas do cenário, da iluminação, do figurino, dos gestos, da fala. A produção de mensagens, advinda da obra teatral e emitida pelo binômio autor-ator, utiliza-se de vários níveis de codificação, ora com referências internas e estruturais da própria história do teatro, ora com referências externas e semânticas vinculadas à possibilidade de decodificação dos receptores-espectadores. Não podemos considerar a ação de uma única mensagem no espetáculo, é necessário que o espectador, seu repertório cultural e simbólico, descubra o conjunto de intenções e sistemas significantes, sua própria reflexão sobre a produção de sentido do texto e do espetáculo teatral.

A relação entre o ato da entrega e o ato do encontro pode acontecer de diferentes formas e modalidades, e definido como simultaneamente distinto e inseparável. Ela identifica o momento da troca espetáculo-espectador como um produto da ação cênica construído por suas informações sensoriais, tornando-o visível através dos elementos cênicos como um ato perceptivo, relacional e significativo.

O espetáculo, resultado final da soma de diversos elementos da produção teatral, só encontra reais dimensões em contato com o espectador e varia consideravelmente a cada representação conforme muda o espectador e sua resposta à cena, ampliando o texto original e seus significados. (AUMONT, 2004)

### III.1.4. TEXTO E ESPAÇO

O espaço cênico espacializa-se a partir das palavras e manifesta-se com funções diversas dentro da ampla escala de espetáculos contemporâneos. O texto, expressão e conteúdo teatral, é o instante primordial para a gênese do lugar cênico, da ambientação e sua visualidade.

A cenografia, como forma e substância, é pensada e criada em relação ao texto dramático como um mapa de possibilidades eletivas. As anotações e as rubricas existentes no corpo do texto, possibilitam inúmeros caminhos e subsídios para o desenvolvimento do projeto e sua produção para que supram as necessidades da encenação. O texto apresenta inicialmente uma intensão do que vai ser encenado, aquilo que é compreendido. Só é possível identificarmos a existência de uma significação, identificando a ação de vários aspectos comunicacionais e linguísticos do texto.

Para a cenografia importa a identificação e o uso consciente, principalmente dos signos estabelecidos e convencionais para enriquecer a criação espacial cênica. O texto dramático é desenvolvido para que cada ação se dirija do palco - à cena - para o espectador - à platéia.

Esse eixo de significação, passível de inúmeros tipos de análise, permite a identificação de uma fenomenologia da experiência da estética teatral, da sociologia da representação à psicologia do receptor. O texto metalingüístico, onde encontraremos os procedimentos cênicos em primeiro plano, proporcionam inúmeros subsídios para o projeto e a produção cenográfica altamente signíca. Encontramos o desnudamento de todo o processo teatral na metalinguagem, definida aqui como linguagem utilizada para descrever outra linguagem ou qualquer sistema de significação.

A incorporação da dimensão metalingüística ao teatro proporcionou o rompimento dos limites entre a história, o real e a cena. Essa revelação dos procedimentos da encenação permite que a representação transcenda a própria dramaturgia integrando organicamente o texto e o espetáculo como uma atividade autoreflexiva que enriquece assim a dramaturgia e o discurso teatral.

O metateatro propicia à cenografia o momento de reflexão e autoreferência que cont inuamente avalia os novos caminhos da representação. O teatro dentro do

teatro como instrumento dramaturgico de crítica e transgressão exerce funções linguísticas e estéticas na encenação. A metalinguagem na representação cênica desautomatiza e altera a percepção e a própria linguagem, propiciando a intertextualidade e a afirmação da poética teatral.

Todo espetáculo teatral concretiza-se na construção cênica dos significados, nos códigos semânticos dos textos teatrais. Qualquer ação ou fato, real ou fictício, é apresentado cênicamente para que um elemento se coloque no lugar de outro elemento que não seja ele próprio. Como representação revela o caráter sógnico que o reveste através da referencialidade, significado e intertextualidade. O princípio de estrutura e progressão cênica, como estratégia dramaturgica e conceitual, incentiva a apreciação ampla desses princípios, dentro da composição e análise do espetáculo conforme sua extensão como seqüências expressas através de seu desenvolvimento; conforme profundidade, como um mergulho em níveis simultâneos e interdependentes; ou amplitude, como extensão ou campo de interesse dirigido por este material dentro de parâmetros escolhidos através de seu contexto e intenção.

### **III.1.5. SENTIDO E ESPAÇO**

Compreendemos o mundo contemporâneo através da vivência e do aprendizado diário adquirido pelos sentidos, estas informações geram o conhecimento que se articula em forma de linguagens. A cenografia como instrumento de criação espacial, de imagens, lugares e ambientes exige do profissional cênico a habilidade e a competência das linguagens que ultrapassam as barreiras histórica, geográfica e cultural.

Esta percepção, mesmo mediada, refere-se a uma experiência individual e subjetiva, favorecida primeiramente pelo fator sensorial, desenvolvida, articulada e transformada em um segundo instante pelo intelecto. A construção do saber parte da visão à análise, do universal às diversidades culturais, do momento instantâneo à mediação de nossos sentidos.

O aprofundamento teórico, ambiental, formal e visual da criação cênica possibilita a compreensão do espaço como catalizador construtivo dos sentidos humanos e a formação de nossa cultura visual. A cenografia é projetada e



produzida além dos seus referenciais históricos em resposta às necessidades representativas, convencionando-se códigos próprios - visuais e espaciais. A construção dos sentidos do homem abrange conceitos estéticos, perceptivos e psicológicos que evoluem conforme a sociedade em que se insere.

Semelhantes aos signos que configuram os significados do espaço real, as artes, a pintura e a arquitetura - os signos cenográficos alteram-se no tempo em forma e conteúdo. Análises do espaço cênico, sob técnicas exploratórias do ato de codificar, unem o espaço à cena, é a significação estabelecendo diversos níveis de representação no espetáculo.

Em diálogo com a história das artes e da arquitetura, o edifício teatral reflete as necessidades e usos sociais em sua estrutura arquitetônica e teatral. A implantação histórica e urbana de um edifício teatral apresenta valores específicos, determinando situações etnológicas e sociológicas, conforme uma relação de uso, ocupação e organização. Os universos sensoriais adquirem significados diferentes conforme a cultura específica em que se instalam. Há três tipos de espaços analisados pela proxemia - estudo da relação entre espaços, objetos e pessoas que interagem conforme estados socio-culturais: infraculturais, comportamental e enraizado no passado biológico do homem; pré-culturais, fisiológico e atualizado constantemente; e microculturais, onde se faz a maioria das análises proxêmicas sob três aspectos: fixos, espaços que organizam as atividades dos indivíduos e seus grupos como as construções e espaços urbanos; semifixos, espaços internos e externos flexíveis; e informais, espaços codificados inconscientemente como distâncias sociais, pessoais e íntimas (HALL, 1977).

A arquitetura teatral, edifício e cenografia, permite análises sígnicas extensas do espaço real e cênico respectivamente. "Cenografia não é apenas um signo que denota e conota um ambiente e/ou uma época, ou que informa um espaço, configurando-o: a boa cenografia é a que participa também da ação narrativa, que não é apenas algo externo a ação, decorativamente, mas que se identifica até com o estado psicológico dos personagens ou o ambiente da cena. Como o nome está dizendo, a cenografia é uma escritura da cena, é uma escrita não-verbal, icônica, que deve imbricar-se nos demais elementos dramáticos, trágicos ou cômicos." (PIGNATARI, 1984).

A estratégia de criação dos significados no teatro e na cenografia é inicialmente transitarmos reflexivamente pela cultura humana e sua potencialidade representativa. Os universos sensoriais adquirem significados diferentes conforme a cultura específica em que se instalam. Definida como a arte dos sinais ou a ciência geral do signo principalmente pelos autores norte-americanos, a semiótica estuda todos os fenômenos culturais como se fossem sistemas de signos ou sistemas de significação (imagens, gestos, vestuários, ritos, etc.).

Segundo Peirce (SANTAELLA, 2002), fenomenologia é a descrição e análise das experiências que estão em aberto para todo homem, cada dia e hora, em cada canto e esquina de nosso cotidiano, quando algo atinge nossos sentidos a excitação exterior produz seu efeito em nós. Assim, nossa consciência produz um signo, um pensamento entre nós e os fenômenos, estamos em um nível da percepção, uma camada interpretativa entre a consciência e o que é percebido.

O signo é um objeto de representação, entendendo-se como objeto todo e qualquer recurso passível de ser codificado: texto, imagem ou ato, como uma representação convencionalizada ou não, que funciona como tal através unicamente de suas características próprias, constituindo-se então de uma abstração, um modelo reduzido, uma construção semiótica. Através da fenomenologia identificamos três olhares analíticos primordiais para a construção poética dos significados: o olhar contemplativo, o observacional e o abstrato.

O primeiro olhar - contemplativo - é o olhar puro que vê o que está diante dos olhos sem intermediações racionais ou reflexivas, ele dá à experiência sua qualidade distinta, seu frescor, originalidade irrepetível e liberdade. Esta primeiridade perceptiva, onde a qualidade está em evidência, vai apresentar formas, cores e sons sem linguagem estruturada como objetos sensoriais. O segundo olhar - observacional - aquele que distingue, discrimina resolutamente diferenças e particularidades, ele apenas reage ao mundo e dá à experiência seu caráter factual, de luta e confronto. Esta secundidade perceptiva, onde está a singularidade, vai individualizar estes objetos dentro de nosso conhecimento particular. O terceiro olhar - abstrato - tem a capacidade de generalizar as observações em classes ou categorias abrangentes, abstrair as generalidades do objeto particular e aproximar um primeiro e um segundo numa síntese intelectual, corresponde à camada de inteligibilidade ou o pensamento em signos através dos quais representamos e

interpretamos o mundo. A terceiridade, onde está a legibilidade e os símbolos, vai conectar-se ao mundo em que vivemos socialmente. Neste instante perceptivo a análise assume o caráter de universalidade e síntese. (SANTAELLA, 2002)

Um signo em sua primeiridade apresenta-se como ícone, signo que privilegia a representação distituída de uma reflexão racional, como as representações por similaridade, em estágio primordial como imagens, desenhos, pinturas e formas. Em secundidade apresenta-se como índice, onde ação e reação geram o signo de efeito causal, ruídos ou resíduos visuais, sonoros ou olfativos que antecedem ou indicam um fato. E em terceridade apresenta-se como símbolo, onde a sociedade, história e cultura, e em particular a história e evolução do teatro, vão condicionar uma leitura sígnica. É aqui que encontramos a representação em seu estado cultural, organizado e convencional. Um símbolo é algo que representa algo por convenção, sua criação e uso possibilita a comunicação e expressão efetiva em nossa cultura contemporânea.

### **III.1.6. LUZ E ESPAÇO**

A iluminação é o elemento compositivo de maior importância na cenografia e a visibilidade é um dos mais importantes princípios da iluminação cênica. Os novos equipamentos permitem gerar aplicações e usos inovadores; seus efeitos, vivenciais e perceptivos, definem cenicamente o tempo e o espaço da ação. Junto ao som individualizam sua atmosfera e estilo. Um projeto de iluminação é pensado conforme a necessidade de cada instante cênico, definindo a luz como foco, recorte, geral e/ou banho. As características estruturais de cada espaço cênico como texturas, superfícies e materiais determinam o tipo da luz a ser utilizada.

Todo projeto de iluminação, de um objeto, um ambiente ou uma pessoa, parte da necessidade dramaturgica em que o cenógrafo, junto ao iluminador, define as mudanças de luz no figurino e na maquiagem e as características de cada momento cênico. Tecnologia e linguagem relacionam-se como direção, duração, intensidade, ritmo e movimento luminoso. O uso de gobos, filtros e gelatinas, e as propostas alternativas como o uso de lanternas, tecidos translúcidos, espelhos ou ainda projeções backs ou frontais permitem qualidades visuais específicas para cada tipo de espetáculo. Como estudado em Appia, e observado na cenografia

contemporânea, a expressão e simbologia da cor aplicada à iluminação permite uma grande diversidade de qualidades luminotécnicas para a representação e a construção cênica.

### **III.1.7. COR E ESPAÇO**

O olho humano é sensível às radiações eletromagnéticas, entre o infravermelho e o ultravioleta, ele distingue as cores por seus respectivos comprimentos de onda definindo assim nosso espectro visível. As cores estão impregnadas de informação agregando diversos significados associativos e simbólicos.

A cor tem três dimensões que podem ser definidas e medidas: matiz - seu nome próprio da cor; saturação - a quantidade cromática; e o valor - sua luminosidade. As cores-luz - vermelho, verde e azul - são chamadas RGB e por definição da física são consideradas cores aditivas. Uma cor-luz é a cor em si, e essas características que a especificam são sua matiz ou chroma. As cores-pigmento são visualizadas apenas pela reflexão da luz nos materiais, pela física são consideradas cores substrativas. Consideramos o cian, o magenta e o amarelo como cores primárias mais a inclusão da cor preta - o CMYK - na área gráfica são chamadas de cores processo.

A percepção da luz enquanto dimensão cromática é sensorial e pode ser usada para expressar e intensificar a informação visual. As concepções cênicas apoiam-se em associações materiais e afetivas relacionando a programação cromática a seus significados conforme cada época, cultura e suas manifestações. A cor tem afinidades com as emoções e oferece um vocabulário enorme e de grande utilidade para o alfabetismo visual.

## **IV. LINGUAGEM VISUAL**

Sempre que algo é projetado, desenhado, pintado, construído ou gesticulado, o que vemos desse objeto é composto a partir de elementos básicos, não os confundindo com os materiais ou meios de expressão, que constituem a substância de nossa visão. Os fundamentos da linguagem visual foram elaborados na Bauhaus como parte do curso básico de Johannes Itten por um vocabulário de elementos

básicos - o ponto, a linha, a forma, a direção, o tom, a cor, a textura, a dimensão, a escala e o movimento - organizados em uma gramática compositiva de relações e contrastes - equilíbrio e instabilidade, simetria e assimetria, regularidade e irregularidade, simplicidade e complexidade, unidade e fragmentação, economia e profusão, minimização e exagero, previsibilidade e espontaneidade, atividade e êxtase, sutileza e ousadia, neutralidade e ênfase, transparência e opacidade, estabilidade e variação, exatidão e distorção, planura e profundidade, singularidade e justaposição, seqüencialidade e acaso, agudeza e difusão, repetição e episodicidade, que oferecem uma grande variedade de meios para a expressão visual de um determinado conteúdo.

Estas relações não devem ser pensadas como excludentes para construção ou análise de um produto perceptivo e visual. Estes elementos são a matéria-prima de toda informação visual que chega até nossos sentidos. Programas idênticos foram desenvolvidos por Kandinsky e Moholy-Nagy, que continuaram a desenvolver esta teoria de projeto como uma linguagem baseada na abstração. Muitos textos produzidos ao longo da história reproduzem um núcleo de princípios teóricos baseados na pintura abstrata e na psicologia perceptiva espacial e visual, sempre dando-se destaque à importância da percepção em detrimento da significação.

Arnheim e Dondis basearam seus estudos na psicologia da Gestalt, uma teoria desenvolvida na Alemanha durante os anos 20. Gestalt é uma palavra em si mesma intraduzível, trata-se de uma palavra alemã que engloba ao mesmo tempo a idéia de forma e de estrutura. Esta teoria pretende demonstrar que não podemos perceber senão totalidades, fenômenos inteiros e estruturados, indissociáveis do conjunto no qual eles inserem-se e sem o qual nada mais significam. As gestalts, estas formas totais, são como imagens ricamente coloridas que emergem uma a uma, sucessivamente, de um fundo no qual vão de novo imergir assim que o interesse for perdido por parte do observador. Assim podemos analisar uma obra visual sobre diversos pontos de vista, um dos mais reveladores é a desconstrução em seus elementos constitutivos para melhor compreendê-la como um todo.

Este processo proporciona a compreensão de qualquer manifestação visual em sua natureza interior bem como sua pré-visualização ou ainda sua interpretação e recepção. “Na verdade, nossa percepção para os gestaltistas, está simultaneamente ligada aos elementos percebidos e às nossas próprias estruturas

mentais que nos fazem, consoante as circunstâncias do momento, reuni-las desta ou daquela maneira.” (BACELAR, 2003).

Os rigorosos estudos e experimentos gestálticos formularam teorias acerca da percepção e memória, intelecto e linguagem, conduta exploratória e aprendizagem dentro do indivíduo e sua relação com um corpo social. Segundo a Gestalt, o que acontece no cérebro não é idêntico ao que acontece na retina. A excitação cerebral não se dá em pontos isolados, mas por extensão. (GOMES FILHO, 2002).

A percepção visual da forma, como do espaço, acontece em um processo instantâneo de associação de várias sensações, construindo a visão como percepção do mundo exterior de modo global e unificado. O reconhecimento da estrutura de uma linguagem visual específica faz-se através da análise de cada elemento visual em particular. A percepção do espaço cênico prescinde da fundamentação estética e funcional através dos elementos visuais básicos relacionando-os com elementos mais complexos que predominam na criação e realização do espetáculo. A cenografia, como na arquitetura e na escultura, apresenta-se como o espaço ideal para múltiplas e experimentais relações entre os elementos visuais proporcionando ao cenógrafo maior liberdade, diversidade e precisão de opções compositivas e criativas.

“Em todo esforço compositivo, as técnicas visuais sobrepõem-se ao significado e o reforçam; em conjunto, oferecem ao artista e ao leigo os meios mais eficazes de criar e compreender a comunicação visual expressiva, na busca de uma linguagem visual universal.” (DONDIS, 2000)

## **V. O PROJETO CÊNICO**

Como todo processo, a criação é uma tábula rasa como estrutura universal e transparente de um processo maior que integra uma travessia do nada, a folha em branco, às pré-visualizações. Mais que a representação de idéias, o projeto surge do traço, do desenho, e concretiza-se como o resultado do processo criativo, saímos do universo das idéias e passamos a operar no universo das coisas. Todo o cenário, mobiliário, cortinas, objetos e decorações que os espectadores vêm numa produção definem o espetáculo e seu projeto cênico. Um olhar abrangente sobre o

espetáculo dá aos espectadores a informação sobre o conceito de produção do diretor e encenador.

O trabalho do cenógrafo é projetar estes ambientes em que as ações ocorrerão. O cenário pode e deve sugerir o estilo e o tom da produção inteira, ele define o humor e a atmosfera, indica a época específica e o lugar da ação, oferecendo possibilidades complementares para o movimento e a sinergia dos atores. O projeto cênico pode também estender-se às áreas mantidas fora da vista dos espectadores, como os bastidores, usadas pelos atores e pelo grupo de produção. Isto dependerá do resultado que o diretor quer imprimir à encenação, o tipo de palco escolhido e o próprio estilo de espetáculo. Os cenários, os figurinos, a maquiagem e a iluminação quando sincronizados atuam para assegurar a criação de um olhar unificado e uma produção coesa.

Da cena teatral aos ambientes cinematográficos e videográficos, o cenógrafo inicia o processo projetivo decupando o texto e cada sequência dramática: a hora do dia, a estação do ano, o período histórico e todas as mudanças de cena sugeridas pelo texto são anotadas, prevê-se também as alterações cênicas e os movimentos dos atores conforme as necessidades solicitadas pela direção do espetáculo.

Em sua análise, o cenógrafo capta a sensação, a intenção e o espírito da produção identificando as exigências específicas, planejando cada troca de cenário, do mobiliário e os objetos de cena. A pesquisa e a análise, formal e material, das possibilidades cênicas apresentadas pelo edifício teatral ou pelo espaço do espetáculo são fundamentais para especificar todos os estágios de construção, montagem e mudanças durante o espetáculo.

Um esboço das cenas na fase preliminar, plantas em escala para mostrar a disposição geral de cada cena, a disposição do mobiliário e objetos maiores, as elevações frontais para mostrar elementos de cena, janelas e plataformas. Estes dispositivos visuais como instrumentos comunicacionais e explorativos possibilitam a visualização cênica virtual como momentos distintos de criação, direção e documentação do projeto cênico e ajudam a compreensão do espetáculo por todos os profissionais envolvidos na produção.

A apresentação do projeto aos membros da equipe, para discutir os detalhes da produção e de interpretação dos atores, gera um processo positivo, intenso e colaborativo. Em reuniões de produção são definidos um cronograma de atividades

e os diversos tipos de projetos: estruturais, cromáticos e de texturas, de mobiliário e objetos, de iluminação e elétricos, de áudio e sonoplastia, em sintonia com os figurinos e a maquiagem.



## **VI. ANÁLISE CÊNICA DA PEÇA “BE-A-BÁ BRASIL – MEMÓRIA, SONHO E FANTASIA”**

### **VI.1. OBJETIVOS**

O principal objetivo da presente análise é aprofundar o conhecimento da construção cenográfica do espetáculo teatral “Bê-a-Bá Brasil – Memória, Sonho e Fantasia”, influenciado pelos conceitos do Grupo Oficina Multimídia, do estado de Minas Gerais.

### **VI.2. HISTÓRIA DO GRUPO OFICINA MULTIMÉDIA**

O Grupo Oficina Multimídia pertence a Fundação de Educação Artística desde 1977 quando foi criado pelo compositor argentino Rufo Herrera no Curso de Arte Integrada do IX Festival de Inverno da UFMG.

A partir de 1983, sob a direção de Ione de Medeiros, o Grupo mantém um permanente trabalho de corpo, voz, rítmica corporal, improvisação e pesquisa de material cênico, no processo de elaboração de seus espetáculos. O Grupo Oficina Multimídia tem no seu currículo a marca de um constante vínculo com importantes eventos culturais nacionais e internacionais, nos quais o Grupo Oficina Multimídia se apresentou com diversos espetáculos. Como extensão destas atividades foi criado o Curso de Teatro, um trabalho freqüente de preparação para os interessados nesta proposta.



Figura 20

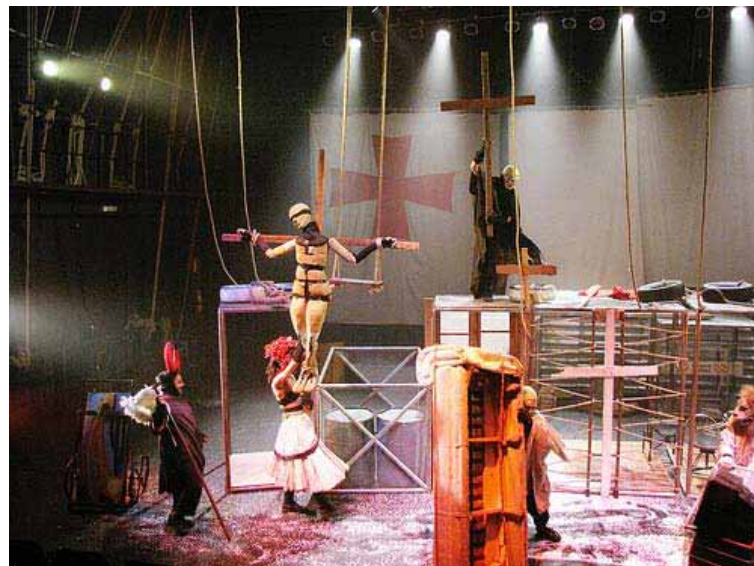


Figura 21



Figura 22

### VI.3. O ESPETÁCULO

“Bê-a-bá Brasil” homenageia 30 anos do grupo e traz materiais cênicos e recortes coreográficos de espetáculos anteriores.

O espetáculo Bê-a-bá Brasil se propõe a rever o percurso criativo do Grupo Officina Multimédia, com a perspectiva de um delineamento de sua linguagem própria e peculiar que vem sendo construída nestes 30 anos de atividades culturais. Criado em 1977 pelo compositor Rufo Herrera e, desde então, vinculado à Fundação de Educação Artística, desenvolve um projeto de encenação que prioriza a pesquisa interdisciplinar e o aprimoramento da construção de uma encenação multimeios. O grupo aposta em um cenário móvel que mostra uma paisagem brasileira repleta de sons, imagens e movimentos.

Dirigida por Ione Medeiros, o mote do espetáculo é o quadro “Abaporu – O homem que come”, de Tarsila do Amaral, marco do Modernismo brasileiro como uma pintura híbrida, justapondo a arte modernista europeia, do início do século XX e o imaginário folclórico do Brasil. Ione explica que cenicamente é abordado o sagrado e o profano, a partir de uma topografia antropofágica com personagens iconográficos e símbolos intercambiáveis.

“Bê-a-bá Brasil” discorre livremente sobre o tempo, deslizando do século XVI ao XXI com a seguinte questão: existe um “Brasil brasileiro”?

A montagem pretende extrair um painel fotográfico e particular do imaginário brasileiro, partindo de uma visão otimista que aposta no nosso próprio potencial criativo como fonte inesgotável de renovação sem medo de esbarrar em excessos de fantasia.



“Abaporu – O Homem que Come, de Tarsila do Amaral. Mote da peça “Bê-a-Bá Brasil. Marco da Semana de Arte Moderna no Brasil, 1922.

Figura 23



Figura 24



Figura 25

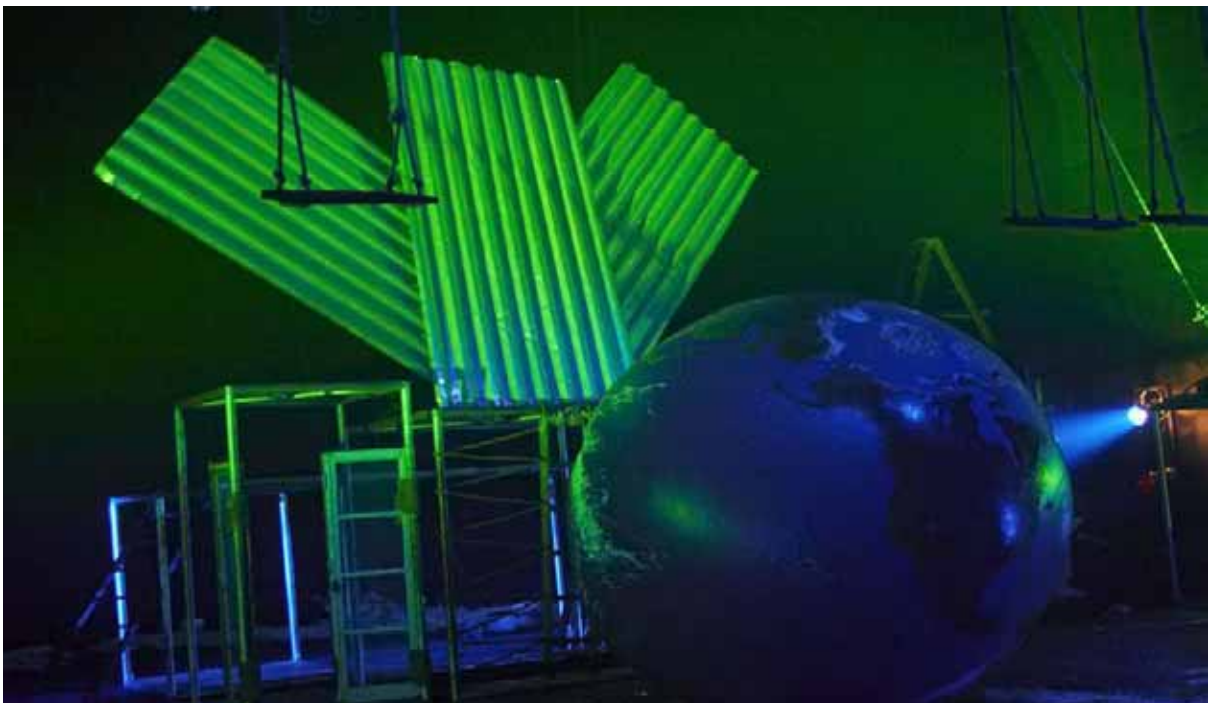


Figura 26

## VI.4. DETALHES TÉCNICOS

**“BÊ-A-BÁ – BRASIL”:** Espetáculo teatral para palco Italiano.

**Duração:** 00:50h (cinquenta minutos)

**Dimensões do palco ideais para realização:**

- Altura: 07 metros
- Largura: 11 metros
- Profundidade: 11 metros
- Obs: O espetáculo poderá ser realizado em espaço alternativo, desde que seja acertado previamente com a produção.

**Equipamento de som:**

- 02 retornos
- 02 P.A.
- 01 mixer
- 01 cd player

**Tempo de Montagem:** 02 dias (horário comercial)

**Tempo de Desmontagem:** 03 a 04 horas

**Equipamento de Video:** (fornecidos pelo grupo)

- 01 projetor de video
- 01 DVD

**Equipe Técnica do teatro:**

- 02 técnicos de luz
- 01 técnico operador de som

**Transporte de cenário:** Cenário basicamente composto de estruturas metálicas desmontáveis, escadas, rampas, portas, cadeiras e outros adereços cênicos.

Peso: 1.500 kg

**Volume Aproximado:** 6,5m x 2,5m x 2,4m = 39m<sup>3</sup> (corresponde a um caminhão baú médio) \*são necessários 04 carregadores para descarregamento e carregamento da carga.

**Recursos Humanos:**

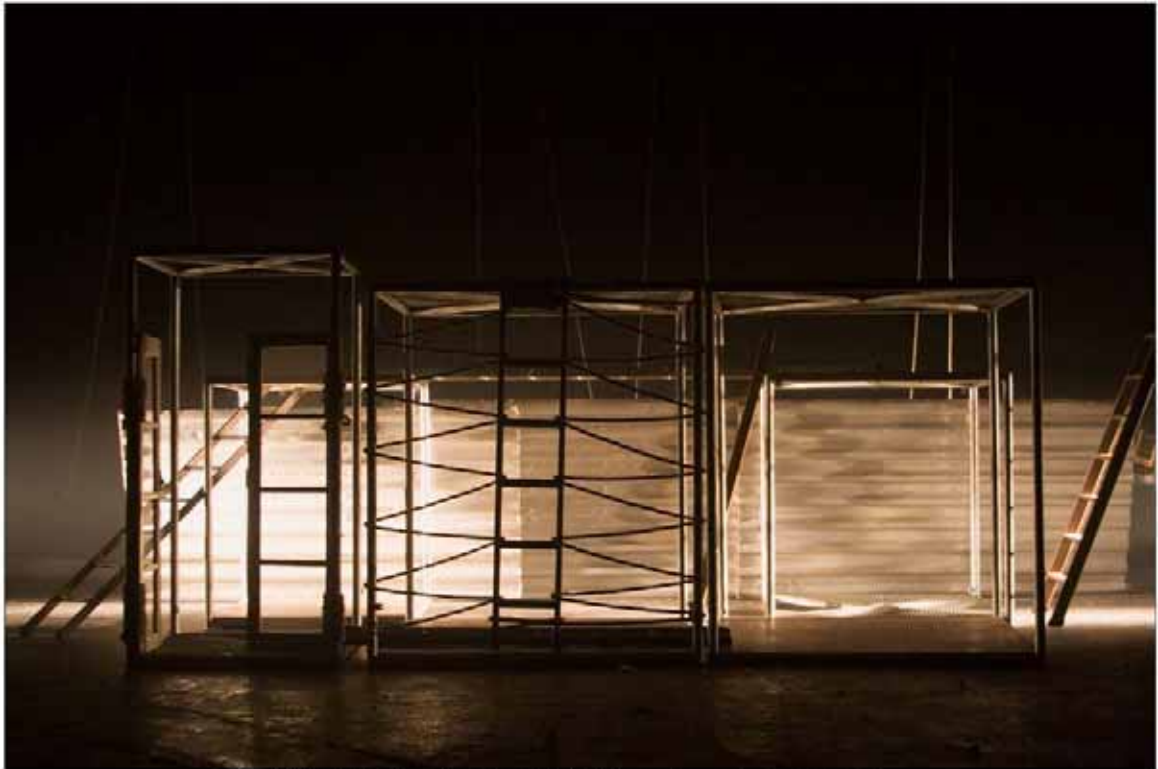
- Transporte aéreo ou terrestre
- Hospedagem e alimentação para 09 pessoas da equipe. (elenco, direção e técnico da companhia).

## Detalhes Luminotécnicos

Figura 27

Figura 28





*BÊ-A-BÁ BRASIL: MEMÓRIA, SONHO E FANTASIA - Oficina Multimídia*

Figura 29



*BÊ-A-BÁ BRASIL: MEMÓRIA, SONHO E FANTASIA - Oficina Multimídia*

Figura 30

## VI.5. ENTREVISTA COM A DIRETORA IONE MEDEIROS

*PATRICIA:* Para a montagem da peça, foram utilizados elementos cênicos de outras peças do grupo. Qual o principal motivo dessa idéia?

*IONE MEDEIROS:* Na realidade é o seguinte, o nosso processo de trabalho envolve muito criação e improvisação com o grupo todo. Então eu pedi a cada ator que trouxesse no primeiro dia de trabalho – eu sempre começo com um cenário – algum objeto ali da sala prá gente começar uma improvisação direcionada prá montagem do espetáculo. E eles subiram no sótão que tem lá no nosso galpão, e trouxeram tudo o que tinha. E esse tudo que tinha corresponde à trabalhos desde de 1986 e enfim, foi um material muito grande, que montaram aqui no galpão e eu achei que ficou muito bonito e foi assim, vamos dizer, o acaso e uma escolha do elenco que trouxe aquele material, como eu gosto muito de material, eu achei muito bonito e falei “bom, é isso, a gente vai fazer uma retrospectiva através de material com todos objetos cênicos importantes que a gente escolheu”, eles escolheram aqueles mais representativos, foi uma escolha e daí assumimos essa possibilidade de fazer como uma retrospectiva de trabalhos anteriores de coisa que vieram, que permaneceram atuais, apesar de tanto tempo passado. O elenco é atual, muita coisa eles não conheciam, porque o elenco é mais jovem, há uma mudança de elenco, algumas pessoas já estão a mais tempo, mas há 30 anos não tem ninguém, só eu. Então aconteceu esse encontro que eu achei maravilhoso. Pessoas que nunca viram como o material foi usado, escolheram de usar por uma questão de empatia mesmo com o objeto.

*PATRICIA:* O cenário da peça Bê-a-Bá Brasil é bem cambiável, repleto de sons e diferentes imagens. É mais difícil planejar a cenografia para esse tipo de linguagem?

*IONE MEDEIROS:* É. E na realidade, a proposta é sempre de pegar esse material – ele nunca tem uma simbologia fixa – sempre os elementos são intercambiáveis. Por exemplo, se você junta uma coisa com uma, dá um resultado. Se você junta com outra, dá outro resultado. E existe uma história cênica que acontece, por exemplo, a gente começa, não sei se você viu o video no youtube, você vê que começa com um suposto navio, um porão de um navio com maquinário e tal. Esse navio vai se



desfazendo, em função do desenvolvimento da cena, não há uma estória, mas há mudanças, até terminar com placas absolutamente abstratas que fecham a idéia de que a identidade está sendo sempre construída, não tem um formato fechado, descritivo, mas ela é um processo contínuo às mudanças. Então aí, a idéia é essa, o objeto “fala”, conta a estória também. Por isso que ele está sempre em movimento, por isso que entra e sai, nada é fixo. A gente prioriza essa mobilidade, essa dinâmica do cenário, entendendo que a nossa encenação compreende essa linguagem do objeto porque ele vai oferecendo informações pelas próprias mudanças que acontecem na frente do espectador. Então essa é uma proposta nossa mesmo, que é bem particular mesmo ao grupo. A gente não usa cenário descritivo, figurativo. Ele se presta a múltiplas simbologias que de acordo como ele está sendo colocado ele caminha para um lado, se mudou, ele caminha para outro. E o material também, a gente não escolhe materiais assim “certinhos”, “bonitinhos”. A escolha de material a gente acha na rua, por exemplo, tem um sofá lá que você está vendo foi achado na rua. A gente tem esse olhar de pegar o material que atrai o olhar, que atrai para a cena, e a gente leva para o palco e reconfigura esse material. Às vezes são material que, por exemplo, alí tem carrinho de gás, tem carrinho de mercearia, tem carrinho de mão, tem latões.

*PATRICIA:* Como a maior parte do espetáculo foi reaproveitada de montagens passadas, qual foi mais ou menos o custo gasto com cenografia?

*IONE MEDEIROS:* Não. É curioso isso, porque a prioridade, vamos dizer, a precariedade das nossas montagens, porque, como o trabalho da gente é um trabalho que quando ele nasceu ele já nasceu meio assim, à margem porque a gente fazia teatro sem usar texto, a gente não contava estória, e a gente não fazia cenário descritivo, fica aquela dificuldade de arranjar verba, de conseguir convencer as pessoas. Hoje já não acontece mais isso porque o grupo já tem uma história, mas então a gente tinha realmente muito pouco recurso e então a gente por um pouco de ideologia e um pouco por necessidade começou a lidar com o material que estava mais à mão e que iria ser transformado no palco. Agora, mesmo se eu tivesse um dinheiro eu não iria usar com coisa muito pronta porque eu não gosto assim de pegar um cenário e de mandar fazer pronto, essas coisas. O cenário vai sendo feito no processo de montagem. E o grupo todo se envolve com o cenário. A

gente monta, a gente experimenta, põe uma coisa, tira, às vezes substitui, por exemplo, pego uma peça que está muito velha, e aí ela não está mais servindo, e não cabe mais o conserto, então a gente pega uma similar. Mas a idéia cênica do todo é sempre muito viva, sabe? As peças em geral demoram prá ter o cenário. A nossa começa com o cenário. Então isso aí faz parte, a gente começa conversando, dialogando com o cenário realmente. Por isso também que o toque dos atores com o cenário é mais macio, é como uma roupa velha. Você usa até amaciar, até ela fazer parte da sua identidade. Então a gente vê que, às vezes, atores que vem de outras experiências não conseguem ter essa proximidade, essa sensação de aconchego com o material porque às vezes não pegam o material, ou focalizam mais o texto, ou focalizam mais o deslocamento do espaço. Nosso enfoque é um pouco diferente.

*PATRICIA:* Quando você planeja seus cenários, segue alguma influência?

*IONE MEDEIROS:* Olha, não, porque na realidade, em princípio, a minha experiência é musical. Eu já tenho um olhar mais abstrato porque a linguagem da música é abstrata. Então eu não procuro um cenário descritivo, isso já é da minha natureza, eu sempre prefiro escolher materiais que não tenha essa função tão imediata. Como diz, uma cadeira só serve para sentar. Não, eu ponho cadeira em cima da mesa, a gente joga a cadeira, então é assim, uma coisa de ampliar a função dos objetos, por esse olhar mais abstrato que aí dá para você romper um pouco a função utilitária. É uma coisa da minha natureza, da minha formação musical, que me permitiu ter esse olhar. Eu gosto muito de algumas, por exemplo, do Tadeu Scanto, pq eu acho que ele tem essa idéia também do “objeto encontrado”, porque ele olha e pega também, ele não deixa o objeto “bonitinho”, “arrumadinho”, “pintadinho”, ele pega a história do objeto. Então eu tenho uma afinidade e me identifico, mas assim, eu acho até que é muito difícil você ver e copiar as pessoas, mesmo aqueles que copiam, se encontram com o outro. No nosso caso não existe cópia, existe mais essa afinidade porque eu fazia isso e depois quando eu fui ver, encontrei Tadeu Scanto, eu já fazia isso. É uma pessoa que usa, usava né, esse tipo de material, alguns até meio parecidos com o que a gente usa, mas eu fui ver isso depois. Eu acho que fica no ar, eu acho q a gente não é o único grupo que usa isso. Eu imagino que em vários lugares tem pessoas que

tem esse olhar, porque a gente não é “dono” de uma maneira de fazer as coisas. Muitas outras pessoas às vezes acham que é melhor você encontrar um objeto, que não fazem questão de um cenário totalmente pronto. Eu não sei aqui no Brasil, e talvez isso não ocorra tanto. É que do mesmo jeito que a gente encontrou o Tadeu Scanto por aí, devem existir pessoas que tenham esse olhar, que priorizem uma imagem mais abstrata. Mas assim, não é que a gente busca influências, mas acho que existe um grupo de pessoas que tem mais afinidade, como acontece nas artes de um modo geral. Em todos os lugares existem pessoas que gostam de cenário mais cheio, que gostam de cenário mais vazio, o nosso cenário é muito cheio, mas ele é todo móvel. Então ele se esvazia. Ele começa muito cheio, daqui a pouco acabou. Essa mobilidade de cenário é uma coisa muito particular ao grupo. Coisas que pela insistência, pela repetição, vão amadurecendo e se tornando próprias para o próprio grupo. Mas não há uma influência direta. Eu busco muito reprodução de quadros. Sempre. Por exemplo, sempre tem uma referência das artes plásticas. Não sei se você viu, a peça tem um quadro lá da Tarsila do Amaral, que faz parte da Semana de Arte Moderna de 1922, e que estava totalmente inserida na temática, ou seja, Tarsila do Amaral, ela traz a questão da Antropofagia Cultural que é da modernidade, mas que foi lançado em 22, então aí começa a se pensar que a identidade brasileira é feita do índio, do negro, do português. Não é aquela coisa que era só Portugal, aquela cultura européia, que até aquela época a gente assimilava e achava que o no Brasil todo mundo vestia terno, nos moldes europeus, que eram nossos colonizadores. Aí a Semana começa a questionar a língua, o “tupi or not tupi” que é a questão da presença do índio, nas brincadeiras, com essa frase que eu acho fantástica, e a nossa identidade começa a ser percebida dentro dessa multiplicidade de raças, e não que é o português que veio prá cá e nós somos europeus. Não, nós somos uma mescla, e esse quadro fala dessa Antropofagia Cultural, ou seja, a gente está sempre comendo a cultura de outros povos e digerindo no formato de um país tropical, colorido. Esse quadro Abaporu, ele é feito nos moldes da pintura moderna, expressionista daquela época. Só que ele é amarelo, ele é vermelho, ele é azul, verde. São cores do Brasil. Mas é uma mulher, com o pé enorme, a cabeça pequena, causou um transtorno aqui quando foi feito. Mas é porque Tarsila do Amaral foi para a Europa, ela estudou, tudo o que estava acontecendo, os “ismos” todos do começo do século, que aconteceram até a

década de 50, ela embebeu daquilo, digeriu e trouxe para o Brasil, com essa história de valorizar as nossas raízes, mas sem ter medo de ser a nova guarda. Negócio de ter raiz, não é ser regionalista e ser naife primitivo. Raiz significa nosso temperamento, a nossa vegetação, a nossa geografia, a presença do negro, do índio, do branco. A gente é uma mescla, não somos puros. E a nossa força. Mas isso só começa a ser valorizado na Semana de 22, que joga tudo o que era europeu por água abaixo e começa a criar uma literatura própria com o Macunaíma, que é o herói sem qualquer caráter, que é aquele herói brasileiro, meio ocioso, que gosta de ficar na rede. Voltando, as artes plásticas estão sempre presentes, eu busco mesmo. Se você olhar no livro, todos os trabalhos para trás tem referências de artistas plásticos. Não interessa se é brasileiro, não interessa de onde vem. São maneiras de perceber o mundo ao seu redor. A gente sempre busca isso. Mas assim, de cenografia diretamente, é uma coisa que vai sendo desenvolvida no nosso processo de criação. Que são processos lentos também. A gente demora a montar os trabalhos. Mas que nos permite esse contato mais demorado como o material.

Tem uma realidade nossa. A gente tenta criar uma identidade própria pro nosso país mesmo. A mesma coisa lá da Tarsila, vamos começar a beber das nossas próprias origens. E segundo porque eu acho que tudo é pretexto prá criação. Quando você prioriza a criação, você está sempre transformando, você está sempre recriando aquilo que você está manipulando, sem muito medo de errar. Porque claro que com o tempo você vai adquirindo experiência, amadurendo a linguagem, e o fato de eu ter tido essa minha experiência musical e de repente eu caí no teatro, e isso me ajudou a ter mais segurança. Que aliás, é o que eu saberia fazer, eu acho que eu não saberia fazer outra coisa na vida.

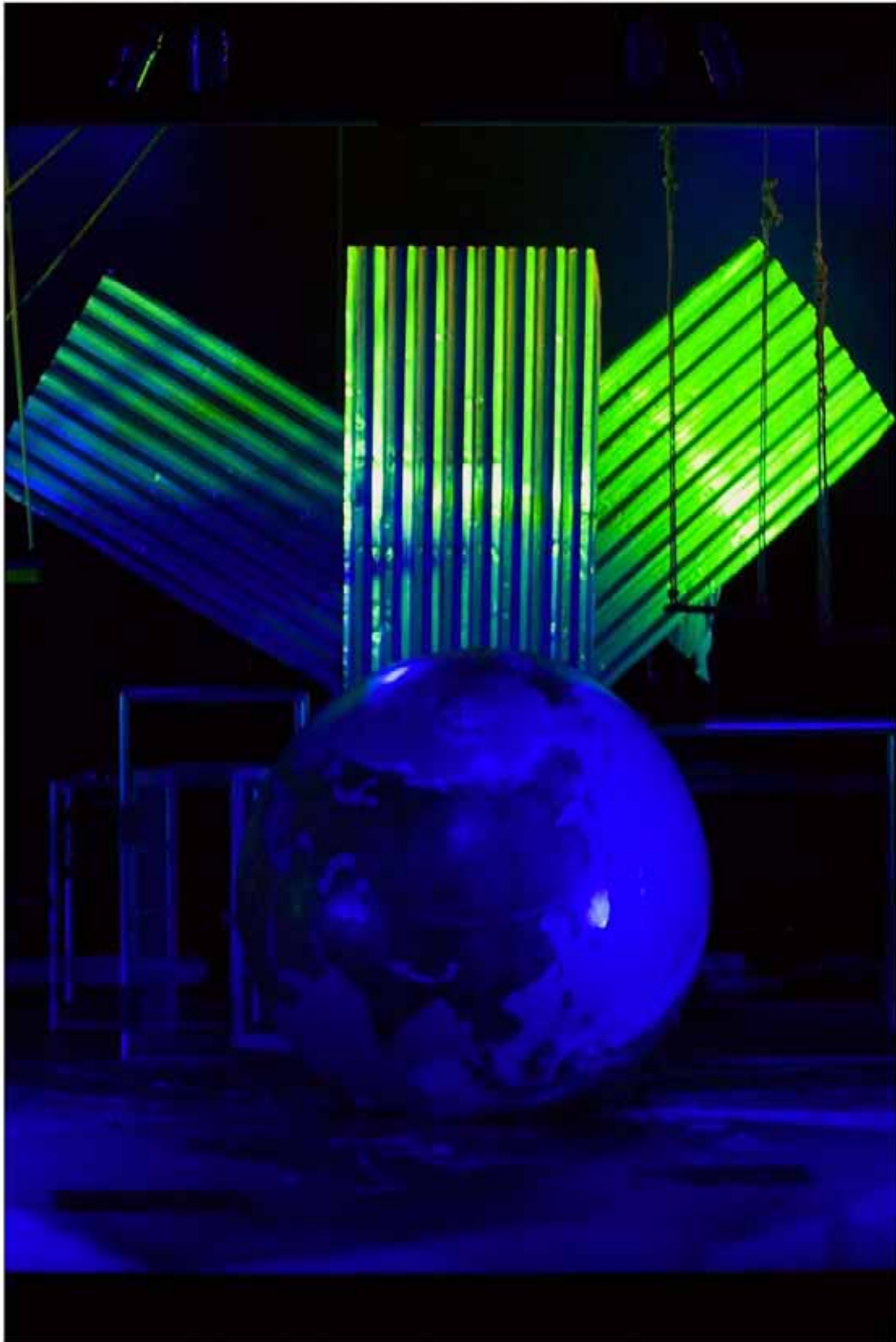
*Entrevista cedida no dia 18 de novembro de 2009, via Skype.*



Fotógrafo: Guto Muniz / [www.casadafoto.art.br](http://www.casadafoto.art.br)

**BÊ-A-BÁ BRASIL: MEMÓRIA, SONHO E FANTASIA - Oficina Multimídia**

Figura 31



Fotógrafo: Guto Muniz / [www.casadafoto.art.br](http://www.casadafoto.art.br)

***BÊ-A-BÁ BRASIL: MEMÓRIA, SONHO E FANTASIA - Oficina Multimídia***

Figura 32

## VII. CONCLUSÃO

Com base em toda a teoria estudada, com os conceitos aqui inseridos foi possível determinar que a cenografia teatral é sem dúvida um dos fatores mais importantes na concepção de um espetáculo. Os estudos apontados demonstram que a arte cênica na atualidade tem como características a utilização de matérias-primas com respostas mais imediatas, diretas e alto estrutural o que facilita a montagem além obterem baixos custos orçamentários. Outro fato importante, é uma nova tendência na utilização de materiais recicláveis. Como no caso do Grupo Oficina Multimédia, que despertou para a consciência de que é preciso, cada vez mais, reaproveitar os materiais, transformando aquilo que viraria lixo em peças de cenografia.

## VIII. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**, Editora Perspectiva, 2a edição, 2004.

BROOK, Peter. **O Teatro e seu Espaço**. Petrópolis: Vozes, 1970.

LIMA, Janice Shirley Souza. **A Cena Contemporânea - Hibridismo de Linguagens**

MEDEIROS, Ione de. **Grupo Officina Multimédia: 30 anos de integração das artes no teatro**. Belo Horizonte, S.n, 247p. 2007.

NORONHA, Luiz. **A construção do espetáculo: notas sobre a encenação de Moacyr Góes para Bispo Jesus do Rosário: a via sacra dos contrários, de Clara de Góes**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

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

SERRONI, José Carlos. **Teatros: uma memória do espaço cênico no Brasil**, Editora Senac, 2002.

SVOBODA, Josef. **I Segreti dello Spazio Teatrale**. Genova, Museo S. Agostino, 2001.

URSSI, Nelson José. **A Linguagem Cenográfica**. Tese de dissertação de Pós-Graduação para obtenção do título de Mestre em Artes, pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 2006.

OISTAT – International Organisation of Scenographers, Theatre Technicians and Architects <http://www.oistat.org/> Acesso 20 jun 2009.