



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
COORDENADORIA DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA E INTEGRAÇÃO ACADÊMICA
PROGRAMA DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA E EM DESENVOLVIMENTO
TECNOLÓGICO E INOVAÇÃO

LIVIA STEFFANY GOMES DE CARVALHO

RELATÓRIO FINAL DE PESQUISA

INICIAÇÃO CIENTÍFICA:

PIBIC CNPq (), PIBIC CNPq Ações Afirmativas (), PIBIC UFPR TN (),
PIBIC Fundação Araucária (), **PIBIC Voluntária (X)**, Jovens Talentos (), PIBIC EM ()

INICIAÇÃO EM DESENVOLVIMENTO TECNOLÓGICO E INOVAÇÃO:

PIBITI CNPq (), PIBITI UFPR TN (), PIBITI Funttel ou PIBITI Voluntária ()

(De 1º/08/2019 a 30/06/2020)

PANORAMA HISTÓRICO DA CENOGRAFIA NACIONAL (TEATRO)

Relatório final apresentado à COORDENADORIA
DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA E INTEGRAÇÃO
ACADÊMICA da Universidade Federal do
Paraná – UFPR | Edital 2019/2020.

NOME DO ORIENTADOR:

Prof. Dr. Antonio Manoel Nunes Castelnou, neto
Departamento de Arquitetura e Urbanismo

TÍTULO DO PROJETO:

Arquitetura e Cenografia: Concepção de Recurso Midiático para Projeto Cenotécnico
BANPESQ/THALES: 2019028784

CURITIBA PR
2020

1 TÍTULO

Panorama Histórico da Cenografia Nacional (Teatro)

2 ALTERAÇÕES NO PLANO DE TRABALHO

Não houve alterações no Plano de Trabalho.

3 RESUMO

Muito se fala sobre a arquitetura dos teatros, desde a sua origem na Grécia antiga até seu surpreendente desenvolvimento na Renascença e Barroco e, especialmente, com a evolução tecnológica contemporânea, o que conduziu a transformações tanto em relação ao seu espaço edificado quanto aos componentes cênicos, entre os quais: a música e a iluminação. No presente trabalho, aborda-se um de seus elementos fundamentais: a cenografia, a qual depende diretamente das diversas configurações de espaço, tendo se modificado ao longo do tempo, conforme as teorias e os recursos técnicos que se dispunha para sua execução. O Brasil, devido à sua condição inicial como colônia, foi bastante influenciado pela cultura europeia, o que também acabou incidindo em sua arte teatral e produção cênica. Mesmo após a independência, o país manteve como referencial o que se acontecia na Europa, ganhando relativa autonomia a partir da Modernidade e, principalmente, a partir de movimentos da segunda metade do século passado.

Este estudo trata de uma pesquisa de iniciação científica, de caráter teórico-conceitual e cunho exploratório, a qual integra a proposta de investigação intitulada: “Arquitetura e Cenografia: Concepção de Recurso Midiático para Projeto Cenotécnico” e tem como objetivo apresentar um quadro geral sobre a cenografia teatral no Brasil, visando contribuir, por meio da coleta, seleção e sistematização de informações históricas, funcionais e técnicas, tanto de fontes eletrônicas quanto bibliográficas, para a elaboração das diretrizes para a criação de espaços cênicos. Consiste em um breve panorama sobre o percurso cenográfico nacional ao longo de nossa história e, por fim, apresenta o estudo de dois casos, onde se descreve, ilustra e compara, as montagens das peças “Nós” e “Outros” encenadas pelo *Grupo Galpão*, estabelecido em Minas Gerais.

Palavras-chave: *Cenografia. Cenotecnia. Teatro.*

4 INTRODUÇÃO

Pode-se afirmar que o Teatro é uma arte mundialmente conhecida, já que Magalhães Junior (1980) diz que se trata de uma manifestação artística de muitos povos e que se desenvolveu espontaneamente em diferentes latitudes. Por isso, não se pode apontar para uma única e exata origem. Contudo, ao que refere à civilização ocidental, tal arte representativa surgiu no Egito, especialmente com as suas manifestações religiosas/mitológicas, expandindo-se na sequência pelos mundos grego e romano, com a participação de grandes dramaturgos que contribuíram para seu aprimoramento e posterior disseminação.

Junto às atividades teatrais, foram desenvolvidas outras habilidades artísticas, além da declamação e da atuação, as quais procuraram contribuir com novos recursos para suas apresentações, além de proporcionar um melhor espetáculo inclusive por meio de mais efeitos visuais e sonoros. De acordo com Machado (1980), o cenário trata-se de um desses elementos que compõem o espetáculo teatral que, junto aos figurinos, à iluminação e à música, auxiliam o diretor a criar o clima de uma peça, complementando-a. Entretanto, não são indispensáveis para a construção do espetáculo, pois, segundo o autor, uma peça teatral pode ser representada sem nenhum cenário – em ambientes como: uma sala, um jardim, uma arena ou um caminhão.

Em termos gerais, a cenografia é uma arte oriunda de duas outras: a arquitetura e a pintura; e desenvolveu-se de modo específico para a aplicação no âmbito teatral. Se bem projetada, valoriza a encenação teatral e principalmente o ator, o qual se movimenta por ela, ao mesmo tempo em que deixa com que a principal informação – que é o texto – seja transmitida para o público da melhor maneira possível (MAGALDI, 2000). Porém, tal atividade plástica que compõe um espetáculo, preenchendo seus espaços, já era realizada muito antes de encontrar o seu lugar no teatro. Segundo Nero (2008), antigamente, os povos xamãs já usavam diversos artifícios de cena para atemorizar os espectadores durante os serviços de curandeira. A cenografia nestes rituais era composta por efeitos e decoração de tetos e paredes. Após esse período, tal prática foi absorvida pelo teatro, o que gerou maior dramaticidade junto com o texto, diferenciando o teatro ocidental das manifestações litúrgicas e danças de outras regiões do mundo.

Atualmente, a cenografia distingue-se da decoração por esta estar mais vinculada à arquitetura de interiores, enquanto a primeira é um elemento do espetáculo, possuindo uma linguagem específica que se desenvolve a cada proposta e objetivo diferente de apresentação artística. “Sendo uma composição, tem peso, tensões, equilíbrio ou desequilíbrio, movimento e contraste” (MANTOVANI, 1989, p. 6) e não consiste em uma unidade comunicadora por si só, fazendo parte de uma composição maior, sendo um dos elementos em que é sintetizado pelo teatro (MAGALDI, 2000).

Ainda conforme Magaldi (2000), são o cenário e a vestimenta que situam o ator no espaço, tornando-se essenciais à caracterização da personagem tanto quanto à palavra. Logo, o cenário não pode atrapalhar a movimentação do ator ou chamar a atenção por si só, uma vez que faz parte de uma composição que, integrada aos outros e diversos elementos, faz com que o espetáculo aconteça da melhor maneira. O cenário sugere o ambiente onde a peça é vivida (MACHADO, 1980). Por sua vez, Nero (2008) ainda comenta que “o cenário deverá ser tal qual um corpo de ator reagindo às palavras e criando ações” (p. 19).

Antigamente, as encenações eram feitas sob carros que se “transformavam” em palcos a percorrer pelas cidades. Foi por volta de 534 a.C. que se resolveu fixar o público em um local específico para as apresentações, o que fez surgirem os primeiros teatros ao ar livre (MAGALHÃES JUNIOR, 1980). De acordo com Mantovani (1989), os gregos aproveitavam as encostas para

construírem uma grande arquibancada (*theatron*), a qual era sucedida pela orquestra (*orkhêstra*), um altar (*thumelê*), o proscênio (*proskênion*) e o palco (*skene*). No teatro grego, a cenografia passou a existir junto ao edifício teatral, sendo Sófocles (497-406 a.C.) considerado o primeiro a solicitá-la em seus textos, no século V a.C., como “um desenho (*graphein*) na tenda (*skene*) onde os atores trocavam de roupa” (NERO, 2008, p. 11).

A *skene*, quando deixou de ser tecido e passou a ser construída, aproximou-se mais da orquestra, o que permitia o acesso mais rápido dos atores. Essa *skene* se modificou a cada período histórico, passando por diversos estágios, [...] Mais tarde, ela se tornaria uma *stoa* com portas e saídas de atores, decorada com uma fachada de palácio, ou templo, com escadas, altares ou o que fosse requerido pelos dramaturgos [...] De provisória e descartável, a *skene* foi se transformando em uma arquitetura com novas convenções de uso, até que surgiu a ideia de representar nela, com pintura, os diversos espaços de ação teatral. E nasceu a *skenographein* – pintura na tenda (NERO, 2008, p. 14).

Após um longo período, no qual os cenários se restringiam aos interiores de igrejas medievais, a cenografia somente renasceu na era moderna, vinculando-se totalmente à arte pictórica, em especial devido aos efeitos ilusionistas proporcionados pela perspectiva, o que encontrou seu ápice entre os séculos XVII e XVIII. Entretanto, foi a descoberta da luz elétrica no fim do século XIX que alterou completamente o conceito de cenário. O que antes eram representações em painéis pintados – prática que predominou do Renascimento ao Barroco – passou a ter mais volume no palco, recorrendo-se inclusive ao uso de mobiliários e eventualmente a esculturas para proporcionar uma melhor tridimensionalidade ao espaço representacional. Com o uso da luz artificial nos espaços teatrais, a relação do ator – um volume tridimensional que se movimenta no espaço – com um cenário pintado em um painel de duas dimensões passou a não ter o mesmo efeito que antes proporcionava uma ilusão de ótica com as pinturas em perspectiva (MANTOVANI, 1989).

Para Pavis (1996), cenário pode ser entendido como sendo aquilo que, no palco, figura um quadro ou moldura da ação constituída através de meios pictóricos, plásticos e arquitetônicos. Ao longo do tempo, a arte de criar cenários, ou seja, a cenografia sofreu grandes transformações na maneira como era possível executá-los no espaço e idealizados para além do espaço teatral, cujo conjunto de técnicas recebe a denominação de *cenotecnia* ou *cenotécnica*. “O cenário, como o concebemos hoje, deve ser útil, eficaz [e] funcional. É mais uma ferramenta do que uma imagem, um instrumento e não um ornamento” (BABLET¹, 1960, p. 123 *apud* PAVIS, 1996, p. 43). Ademais, Nero (2008) observa que os cenógrafos sempre aplicaram a sua engenharia de modo que todo e qualquer espaço pudesse se transformar em um palco comunicador, um veículo de encantamento ou mesmo de venda de ideias e produtos, o que recentemente vem se revolucionando devido às mais novas tecnologias à disposição da arte teatral.

Deve-se salientar que o cenário – assim como as demais componentes do teatro – não é elemento eterno, mas temporário. Não se consegue manter sua matéria para muito tempo além do espetáculo: são elementos plásticos que são construídos para não durarem – ou, pelo menos, o

¹ BABLET, D. *Le mot d'écór est périmé*. Paris: Reme d'Esthétique, tomo XIII, fas. I, 1960.

suficiente para comunicarem ao público a leitura específica de um diretor, cenógrafo ou figurinista. A partir de rubricas² no texto teatral é que são extraídas as informações para a realização destes elementos além texto e, somente a partir delas, é que se consegue transpor ao longo dos anos as ideias iniciais do autor para os elementos visuais que comporão o espetáculo.

Atualmente, devido à evolução tecnológica, tem-se os recursos fotográficos e audiovisuais para manter o registro dessas manifestações efêmeras que constituem os cenários teatrais, porém, por se tratar de elementos visuais que se relacionam com o público, é importante atentar sempre à época em que se vive, de modo que a informação que se queira passar com tais elementos não seja distorcida de acordo com o pensamento da época (MANTOVANI, 1989).

Esta pesquisa em iniciação científica, de caráter teórico-conceitual e cunho exploratório – e que integra a proposta de investigação intitulada: “Arquitetura e Cenografia: Concepção de Recurso Midiático para Projeto Cenotécnico” –, tem como objetivo apresentar um quadro geral sobre a cenografia teatral no Brasil, visando contribuir, por meio da coleta, seleção e sistematização de informações históricas, funcionais e técnicas, para a elaboração das diretrizes para a criação de espaços cênicos, o que será reunido no formato de manual *a posteriori*. Partindo de um breve panorama sobre a evolução do teatro brasileiro, busca fundamentar o estudo de casos específicos.

5 REVISÃO DA LITERATURA

Para saber como se desenvolveu a cenografia no Brasil, faz-se primeiramente necessário compreender como se deu a chegada do espetáculo teatral no país, cujos predecessores foram os padres jesuítas. Visto que nossa nação se desenvolveu como Colônia portuguesa até 1822, suas artes dramáticas foram diretamente ligadas à cultura europeia, com um público caracterizado principalmente pela presença da elite burguesa nos teatros. Além disto, o seu desenvolvimento artístico aconteceu tardiamente em relação às manifestações na Europa e, por estar ligado à cultura estrangeira, demorou para se conquistar uma cenografia verdadeiramente brasileira, ou seja, livre das interferências de linguagem europeia.

No início, o teatro era ferramenta de catequese e unia os ensinamentos religiosos ao gosto indígena pelo canto e dança. Para garantir a comunicação com o público local, os jesuítas frequentemente utilizavam nas representações costumes indígenas, incluindo suas máscaras, ornatos de plumagens e instrumentos musicais. Tematicamente, mesclavam a realidade local – tanto de índios quanto dos colonos – com narrativas hagiográficas, ou seja, da vida dos santos. Conhece-se cerca de 25 obras teatrais – na maioria, *autos* – todas de tradição medieval com forte influência do dramaturgo português Gil Vicente (c.1465-c.1536) em sua forma e conteúdo, as quais foram produzidas nos últimos 50 anos do século XVI (PEIXOTO, 1995).

² Anotações de indicação de cenário ou indumentária sugeridas pelo autor do texto (N. autora).

Embora escassas, as apresentações teatrais durante o século XVII faziam parte oficialmente das comemorações cívicas, além das festas religiosas. Das peças encenadas na época, destacaram-se as comédias apresentadas nos eventos de aclamação a D. João IV (1604-56), em 1641, além das encenações promovidas pelos freis franciscanos do *Convento de Santo Antônio*, no Rio de Janeiro, com a finalidade de divertir a comunidade. Já no século XVIII, de acordo com Prado (1999), a intensa produção teatral religiosa passou a preocupar autoridades da Igreja por estar cometendo alguns excessos. Tal preocupação culminou com o fato do Bispo de Pernambuco proibir, em 1729, os espetáculos nas igrejas e mais tarde, em 1734, suprimindo-os em qualquer lugar³.

Mesmo após as proibições da autoridade eclesiástica, as encenações teatrais continuaram acontecendo, migrando das igrejas para tabladou ou palcos montados em praças públicas, além de ocorrerem também nos palacetes de alguns governantes. Reconhecendo a importância educativa do teatro que, na época, tinha um caráter instrutivo, o Poder Público, recomendou em 1777 a construção de teatros públicos no país e, assim, as atividades teatrais transferiram-se das igrejas e praças para as primeiras *Casas de Ópera* ou *Casas de Comédia*; locais construídos que se difundiram pela Colônia⁴.

Inspirados pelo modelo europeu, conforme Peixoto (1995), os cenários brasileiros buscavam reproduzir a exuberância das modas da Europa de então. Quanto ao repertório, destacava-se a também grande influência estrangeira, especialmente dos principais nomes da dramaturgia mundial. Porém, é possível citar alguns expoentes nacionais, como: Alexandre de Gusmão (1695-1753), que traduziu a comédia francesa *O Marido Confundido* – texto de 1668 da autoria de Molière (1622-73) –; e Cláudio Manuel da Costa (1729-89), que escreveu *O Parnaso Obsequioso* (1768) – em que personagens mitológicos, como Apolo, Hermes e as Musas teciam elogios ao governador da Capitania –, além de outros textos representados em todo o país (MAGALDI, 2004).

Devido à nossa condição colonial, as encenações teatrais que ocorriam nesse período constituíam-se de produções estrangeiras que vinham em temporada apresentarem-se na cidade do Rio de Janeiro, quando capital da Colônia; e, posteriormente, em São Paulo. Em meados do século XVIII, supostamente em 1747, foi construído o primeiro teatro do Rio – e também do Brasil –, nomeado de *Casa da Ópera* e dirigido pelo Padre Ventura, o qual apresentava obras de autores estrangeiros para um público seletivo. No entanto, já no final desse século, São Paulo recebeu a sua primeira edificação voltada a espetáculos – também denominada *Casa de Ópera* –, a qual foi erguida sobre uma pequena sala de encenação já existente (MAGALHÃES JUNIOR, 1980).

Em 1760, segundo Afonso (1949), foi construído em Salvador BA – nossa mais antiga capital de Colônia – o primeiro teatro público brasileiro: o *Teatro da Praia*, que contava com 28 camarotes.

³ Os padres jesuítas que foram os responsáveis pelo início da atividade teatral no Brasil acabaram sendo expulsos do país em 1759 (N. autora).

⁴ Em consequência à fixação dos "locais de teatro", surgiram as primeiras *companhias teatrais* no Brasil. Os atores – na maioria, mulatos e negros alforriados, sendo proibida a participação de mulheres no elenco – eram contratados para fazer um determinado número de apresentações nas *Casas da Ópera*, durante todo o ano ou apenas por alguns meses (N. autora).

Porém, a transferência da capital para o Rio de Janeiro em 1763 também levou para lá o centro cultural da arte teatral brasileira. Por sua vez, a vinda da família real para o Brasil, em 1808, trouxe uma série de melhorias, o que se refletiu na área teatral. D. João VI (1767-1826), com o Decreto real de 28 de maio de 1810, reconhecia a necessidade da construção de "teatros decentes", o que serviu de estímulo para a inauguração de vários edifícios teatrais. As companhias – seja de canto e/ou dança (bailado) – passaram a tomar conta dos espaços, trazendo com elas um público cada vez maior. A primeira delas – composta exclusivamente por brasileiros – estreou em 1833, em Niterói RJ, dirigida por João Caetano dos Santos (1808-63), com o drama *O Príncipe Amante da Liberdade* (PRADO, 1999).

A agitação que antecipou a *Independência* (1822) refletiu-se no teatro, quando plateias aproveitaram as encenações para promover manifestações, com direito a gritos que exaltavam a República. Isto preparou o espírito das pessoas – e também do teatro – para a existência de uma nação livre. Eram os primórdios da fundação de um teatro realmente nacional, o qual passou a substituir atores estrangeiros por nacionais, o que ocorreu somente após o *Segundo Império* (1831/88) e notadamente depois da *Proclamação da República* (1889) (CACCIAGLIA, 1986).

Quanto à arquitetura do edifício teatral, desde a Renascença, a caixa cênica à italiana foi o modelo de teatro mais difundido pelo mundo e, no Brasil, não foi diferente. De acordo com Mantovani (1989), tal formato manteve-se como referência para a construção dos teatros em diversas capitais do país, derivando de uma maneira simplificada da forma tradicional à italiana, a qual remetia ao luxo com salões e escadarias grandiosas. Neste formato, a plateia está colocada em frente ao palco, em uma disposição bilateral que cria uma dualidade no espaço. O palco assim mantinha um distanciamento do público a partir do uso de uma “quarta parede⁵”, a qual era intensificada pelo seu desnível e emolduramento da boca de cena.

De caráter pioneiro, o *teatro de revista* foi uma das linguagens desenvolvidas no Brasil que mais contribuiu para o desenvolvimento da cenografia no país. Conforme Magalhães Junior (1980), a primeira revista brasileira foi realizada em 15 de janeiro de 1859, tendo sido apresentada no Teatro Ginásio, no Rio de Janeiro. Em sua prática, ao fim de cada ano, passava-se em revista os acontecimentos dominantes por meio de apresentações marcadas por cenas em canções e alegorias⁶ apoteóticas. O gabinete era o modelo de cenografia mais utilizado. Nele, por influência francesa, as estruturas de cenários eram construídas com traneis⁷ e reproduziam o interior de uma casa, com paredes, janelas e portas. Quando não existiam tais estruturas, o cenário era realizado por meio de telões pintados, os quais eram fixados no fundo do palco. Tal técnica de painéis

⁵ Denomina-se “quarta parede” uma parede imaginária situada na boca de cena do palco de um teatro, a qual, mesmo não existindo, permite com que o ator não interaja com o público, o que faz com que os espectadores assistam ao espetáculo passivamente; condição que sobreviveria até tempos modernos quando nasceu o teatro participativo (N. autora).

⁶ Por *alegoria* entende-se uma figura de linguagem, mais especificamente de uso retórico, que produz a virtualização do significado, ou seja, sua expressão transmite um ou mais sentidos além do literal. Basicamente, pode ser definida coimo um modo de expressão ou interpretação que consiste em representar pensamentos, ideias, qualidades sob forma figurada (N. autora).

⁷ Elementos dos cenários que são feitos de uma armação de madeira geralmente recoberta de pano, sendo usados na vertical. Podem ser, por exemplo, o suporte das paredes de um gabinete (MANTOVANI, 1989).

estruturados surgiu por influência da *Comédia Francesa* no ano de 1827 e continuou sendo utilizado desde então, tanto em comédias quanto em dramas burgueses (MANTOVANI, 1989).

Em 1860, surgiram as primeiras escolas de teatro no Brasil, justamente em uma época que o romantismo e o realismo se tornaram as tendências rivais da dramaturgia mundial. O primeiro predominou no teatro brasileiro entre 1838 e 1855, com destaque para o trabalho do romancista, poeta e teatrólogo Joaquim Manuel de Macedo (1820-82), o qual ressaltou alguns mitos do nascente sentimento de nacionalidade da época, enquanto o segundo teve como marco inicial o ano de 1855 quando da estreia de *O Primo da Califórnia*, de Manuel de Macedo, além da criação do *Ginásio Dramático*⁸ no Rio de Janeiro (CACCIAGLIA, 1986).

No decorrer de todo o século XIX e início do século XX, as transformações proporcionadas com o desenvolvimento industrial produziram mudanças na criação e no uso do espaço cênico. A percepção de mundo que uma pessoa tinha acabou sendo modificada, esta influenciada pelo desenvolvimento da máquina e, de modo especial, com o surgimento da fotografia, do automóvel e do avião, tendo ainda um grande avanço com a difusão dos meios de comunicação, como a imprensa, o rádio e o cinema. Como era de se esperar, tais mudanças de percepção de mundo também alteraram a forma com que se percebia o espaço cênico criado. Desta maneira, a arte teatral rompeu com a sua forma tradicional de representar e apresentar cenários, através de uma visão pessoal, mecanicista e multifacetada que se desenvolveu a partir de uma visão particular de mundo (URSSI, 2006).

Os movimentos artísticos das primeiras décadas do século passado – como o expressionismo, o cubismo e o futurismo, entre outros – geravam experiências cênicas a partir da construção de grandes painéis e volumes pintados, bem como a construção de mecanismos cinéticos que encantavam o público⁹. Porém, a sociedade já caminhava para um momento em que a perspectiva já não fazia mais efeito – com suas ilusões pintadas em painéis – sendo o movimento mecânico e a cor cada vez mais valorizados no espaço cênico. Estes novos elementos, desenvolvidos a partir das recentes tecnologias da indústria e, principalmente, da eletricidade, passaram a ter destaque no teatro moderno, valorizando os demais sistemas de signos, como o espaço, a luz, o som, a imagem e o movimento, os quais ganharam mais sentido na interlocução com o espectador, indo além da prática anterior e tradicional, que estava pautada simplesmente no texto dramático (URSSI, 2006; COHEN, 2007).

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

⁸ Em 1855, o comerciante e empresário português Joaquim Heliodoro Gomes dos Santos abriu um teatro na capital, o qual passou a reunir inovações cênicas realistas, especialmente devido à atuação do ensaiador e diretor de cena o francês Emílio Doux (1798-1876), que trouxe as peças mais modernas da França daquela época. Defendendo uma interpretação supostamente natural da parte dos atores, o *Ginásio Dramático* foi inaugurado com a encenação da *Dama das Camélias*; obra-prima de Alexandre Dumas (1824-95), publicada em 1848. O realismo importado introduziu a temática social, ou seja, as questões sociais mais relevantes do momento eram discutidas nos dramas de casaca (CACCIAGLIA, 1986).

⁹ O desenvolvimento da cenografia para além da representação de perspectivas em pano de fundo sofreu grande influência de dois grandes nomes: Adolphe Appia (1862-1928) e Edward Gordon Craig (1877-1966), os quais, aproveitando da melhor maneira possível o uso da iluminação no espaço, criaram volumes inseridos na caixa cênica, o que valorizava a verticalidade do espaço (FARIA, GUINSBURG et LIMA, 2006).

mimética cênica. A luz definia o cenário, planos sonoros definiam os espaços, projeções sobre tela ampliavam a cenografia construída e estilizada (URSSI, 2006, p. 50).

No limiar da Modernidade, os processos e os bastidores foram enfim revelados, rompendo definitivamente com a ilusão da caixa cênica – esta proveniente do modelo italiano mundialmente difundido. Assim, a caixa preta não era mais o único lugar de encenação, pois em qualquer lugar poderia haver a encenação teatral, passando tanto o cenógrafo quanto o diretor a buscarem os lugares incomuns e não convencionais para tais práticas. Urssi (2006) comenta ainda que “a emancipação do palco desconstruiu a relação entre cena e o olhar individual, e tornou todo o espaço disponível passível de ser transformado em parte do espetáculo” (p. 65). Logo, o edifício teatral se transformou para abrigar todo o tipo de espetáculo, além das encenações teatrais, incluindo apresentações de música e dança até exposições cinematográficas.

Foi em finais do século XIX que teve início a construção dos grandes teatros brasileiros como o *Teatro Amazonas* (1896), em Manaus AM; o *Theatro Municipal do Rio de Janeiro* (1909) e o *Theatro Municipal de São Paulo* (1911). Nestes locais, em princípio, encenavam-se obras eruditas, óperas e orquestras, além de apresentações de grupos e artistas estrangeiros. As companhias nacionais ainda eram precárias e os atores mais aclamados – como Furtado Coelho (1831-1900) e sua esposa Lucinda Simões (1879-1962) – eram portugueses. Em 1911, foi inaugurada a primeira escola de teatro no Município então denominado Guanabara e, desde então, diversas escolas e órgãos representativos da área teatral surgiram no país durante a primeira metade do século XX, como: o *Serviço Nacional de Teatro* (SNT) em 1937; o *Teatro Brasileiro de Comédia* (TBC) em 1948; o *Teatro de Bolso* também em 1948; e o *Tablado* em 1951, que, ao longo dos anos, foram se desenvolvendo e estabelecendo uma cultura nacional de diversas linguagens (MAGALHÃES JUNIOR, 1980).

Segundo Cohen (2007), foi a partir das renovações cênicas do século XX que a cenografia encontrou outras possibilidades para a sua linguagem. De forma especial, após a *Segunda Guerra Mundial* (1939/45), ocorreram transformações em diversas esferas sociais, políticas e artísticas, as quais atingiram o teatro, trazendo para ele muita influência do tempo em que se vivia, assim como as muitas rupturas que se efetivaram. A autora comenta que “as diversas manifestações teatrais, em seus contextos, marcaram processos distintos do fazer cenográfico” (p. 3). No caso do Brasil, de acordo com Motta (2011), as transformações radicais dos valores estéticos e artísticos surgiram com a ideia do “Estado Novo”¹⁰ e da busca por uma identidade nacional, uma vez que

[...] as tendências mais radicais das vanguardas, como o futurismo, por exemplo, [cederam] lugar a uma estética na qual passado e presente, novo e velho, universal e local, moderno e tradicional, abstrato e figurativo se [harmonizavam] (MOTTA, 2011, p. 27).

¹⁰ Referente à *Terceira República Brasileira*, o Chamado “Estado Novo” foi o regime político instaurado por Getúlio Vargas (1882-1954) em 10 de novembro de 1937, o qual vigorou até 31 de janeiro de 1946, tendo sido caracterizado pela centralização do poder, nacionalismo exacerbado, anticomunismo e autoritarismo em geral (N. autora).

Faria, Guinsburg *et* Lima, (2006) afirmam que, tradicionalmente no país, a concepção visual da cena era considerada uma função subalterna ao texto dramático. Portanto, a técnica cenográfica foi presente por mais de cem anos no Brasil apenas para a marcação do tempo e espaço da cena. Isto somente se modificou com os trabalhos do paraibano Tomás Santa Rosa (1909-56), que funcionaram como um verdadeiro marco do teatro moderno brasileiro¹¹. Após esta ruptura na representação verossímil e de narrativa dramática em painéis pintados, criada por ele para a encenação de *Vestido da Noiva* (1943), o cenário passou a ser entendido como um tipo de linguagem, esta definida como a concepção do espaço cênico – “termo este muito presente no exterior, e que passou a ser utilizado no Brasil depois de alguns anos” (LIMA, 2006, p. 76), devendo a cenografia manter-se em equilíbrio com os outros elementos constituintes do teatro. Deste modo, o teatro moderno adotou a forma no lugar da ideia. “Como resultado de modificações no modo de produção dos espetáculos criados coletivamente, a hierarquia dos elementos de composição alterou-se, passando a atribuir o mesmo peso ao signo visual e ao signo verbal” (FARIA, GUINSBURG *et* LIMA, 2006, p. 76).

O segundo pós-guerra foi um momento bastante significativo para o desenvolvimento das artes em todo o mundo, inclusive o Brasil. A sociedade sofreu mudanças em várias áreas, especialmente no que se refere aos meios de comunicação, com destaque para a televisão. Nos movimentos da Pós-Modernidade¹², ocorreram mudanças da linguagem artística em diversas áreas, as quais passaram a utilizar de múltiplas linguagens concomitantes, como, por exemplo, a chamada *performance*¹³. Ao buscar características diferentes das manifestações ocorridas anteriormente, a atividade cênica performática queria sempre fazer uma ruptura com tudo o que estava sendo criado até o momento e isto influenciou drasticamente o teatro contemporâneo – e, por consequência, sua concepção cenográfica (MANTOVANI, 1989).

Inaugurado em 1948, o já citado *Teatro Brasileiro de Comédia* (TBC) foi quem iniciou às práticas cênicas brasileiras propriamente ditas, transformando a estrutura do teatro de acordo com a realidade nacional e criando uma simplificação do teatro à italiana, com cena frontal e plateia fixa em um pequeno espaço para 356 lugares. Por se fixar em um único local, a companhia teve a possibilidade de trabalhar melhor com uma infraestrutura adequada para a execução de cenários, além de ter possibilitado a contratação de vários cenógrafos, inclusive estrangeiros, como os

¹¹ Natural de João Pessoa PB, Santa Rosa é considerado por Faria, Guinsburg *et* Lima (2006) como o primeiro cenógrafo do moderno teatro brasileiro, cujos trabalhos apoiavam-se em pesquisas sobre Appia, trabalhando assim com planos e criando ambientações com signos próprios. Tendo trabalhado também como pintor, ilustrador e decorador, foi na cenografia que mais se destacou. Em 1932, aos 23 anos de idade, mudou-se para o Rio de Janeiro, então a capital do país e local de concentração de artistas e intelectuais brasileiros. A cidade vivia então um momento de explosão do mercado editorial e da valorização artística. Atuando como artista gráfico, Santa Rosa ilustrou diversas publicações, mas foi o espaço cênico que criou para a peça *Vestido da Noiva* (1943) – da autoria de Nelson Rodrigues (1912-80) com direção de Zbigniew Ziembinski (1908-78) – que o tornou uma celebridade, projetando-o a partir de então como profissional do teatro (MANTOVANI, 1989; MAGALDI, 2004).

¹² Apesar dos teóricos não utilizarem o termo “pós-modernidade” para o teatro, Mantovani (1989) destaca dois dramaturgos – o francês Antonin Artaud (1896-1948) e o alemão Bertolt Brecht (1898-1956) –, os quais, segundo a autora, marcaram a transformação do teatro nesse período, especialmente após 1945 e que teriam formado as bases do teatro pós-moderno ou contemporâneo (N autora).

¹³ Performance trata-se de uma modalidade de manifestação artística interdisciplinar, que pode combinar teatro, dança, música, poesia e vídeo, surgida desde a década de 1940. Geralmente, segue um “roteiro” previamente definido, podendo ser reproduzida em outros momentos ou locais, sendo realizada para uma plateia quase sempre restrita ou mesmo ausente e, assim, depende de registro (CASTELNOU, 2020).

italianos Aldo Calvo (1906-91), Bassano Vaccarini (1914-2005), Gianni Ratto (1916-2002) e Mauro Francini (1924-), além de outros.

A partir dos anos 1950, houve uma significativa evolução na cenografia brasileira, a qual foi marcada pelo desenvolvimento das montagens realizadas pelo grupo TBC em São Paulo, o que inspirou o surgimento de outros teatros com as mesmas características. Com cenários bem-acabados e adequados aos dramas encenados, diversos artistas estrangeiros vieram em comitivas para o Brasil, destacando-se a atuação dos cenógrafos italianos Maria Bonomi (1935-) e Tulio Costa (1940?-), além dos paulistanos Carlos Jacchieri (1921-2004) e Cyro Del Nero (1931-2010), que trabalharam no TBC. Assim, mesmo buscando uma identidade nacional, naquele momento a cenografia brasileira ainda era muito influenciada pela realização e conceitos europeus.

Entre o final da década de 1960 e começo da seguinte, as encenações teatrais brasileiras passaram a criar outras linguagens e novas relações de encenação com o público, quebrando o uso da caixa cênica fechada – ou da “quarta parede” – e expandindo o espetáculo para todo o espaço do edifício. Tal mudança no formato de encenação também se refletiu nas criações de cenários, os quais ganharam relações mais próximas com os atores e que, desde meados dos anos 1940, vinham sendo compreendidas como parte do espetáculo e não apenas uma decoração.

Associado às experimentações de vanguarda dos anos 1960 e 1970, o diretor teatral e cenógrafo argentino Victor Garcia (1934-82) veio para o Brasil em 1967 a convite da atriz e empresária Ruth Escobar (1935-2017) para a montagem das encenações dos espetáculos *O Balcão*, *Cemitério de automóveis*, *As Criadas* e *Yerma*, as quais foram consideradas revolucionárias da cenografia nacional. Em 1968, estabeleceu um verdadeiro marco, com fortes influências de Artaud, por meio da montagem de *Cemitério de automóveis* – da autoria do dramaturgo espanhol Fernando Arrabal (1932-) –, quando adaptou uma oficina mecânica em um antigo teatro desativado em São Paulo – o *Teatro Treze de Maio*, desativado em 1979 – através de um cenário composto por chassi de carros e lixo urbano ocupando todo o lugar teatral do espaço (MANTOVANI, 1989).

Nos anos 1970, houve mais destaques de cenógrafos na produção teatral brasileira como os nomes de Hélio Eichbauer (1941-2018) e Naum Alves de Souza (1942-2016), os quais surgiram junto com outros novos grupos. Naquele momento, começaram a aparecer as chamadas *criações coletivas* para o cenário, em que todos os integrantes de um grupo teatral participavam da concepção do cenário (FARIA, GUINSBURG *et* LIMA, 2006). Mantovani (1989) destaca ainda os trabalhos de José Agrippino de Paula (1937-2007); personagem central da *Contra-Cultura* no Brasil e responsável pela autoria, direção, cenografia, figurino e iluminação, do espetáculo *Rito do Amor Selvagem* (1969), onde se utilizou de um elemento cênico que se relacionava junto com os atores, provocando a participação do público. Esta *performance* inovou o teatro brasileiro desde então, ao misturar diferentes vertentes da arte, como dança e arte multimídia.

Nessa época, dois espaços teatrais foram fundamentais ao desenvolvimento cenográfico no país: o *Teatro de Arena* e o *Teatro Oficina*. O primeiro foi fundado em 1953 por José Renato (1926-

2011); ex-aluno da primeira turma da *Escola de Artes Dramáticas* (EAD) de São Paulo, que foi a primeira instituição voltada à formação de atores do Brasil, hoje integrada à *Universidade de São Paulo* (USP). Localizado em uma garagem da rua Teodoro Bayma, em frente à Igreja da Consolação, na capital paulista; e onde hoje funciona o *Teatro Experimental Eugênio Kusnet*, o *Teatro de Arena* era a princípio apenas uma tentativa de inovação espacial – dispoendo de um palco circular que aumentava a intimidade entre atores e plateia –, mas acabou sendo responsável pela introdução de elementos renovadores na dramaturgia e encenação brasileiras.

Quanto ao *Teatro Oficina*, este se constituiu como um grupo amador formado em 1958 por vários artistas liderados por José Celso Martinez Corrêa, mais conhecido por Zé Celso (1937-), na Faculdade de Direito do Largo São Francisco, em São Paulo SP. Durante sua história, apresentou diferentes tipologias: a de teatro com duas plateias e palco no centro; a de teatro "terreiro" a céu aberto com chão de terra batida e sem plateia fixa; e a tipologia atual, ou seja, de "teatro-rua" com estruturas metálicas de apoio para o público e para os atores. Entre seus projetos cenográficos que merecem destaque estão: *Andorra* (1965), de Flávio Império (1935-85) – arquiteto, cenógrafo e artista plástico paulistano que também trabalhou no *Teatro de Arena* – e, principalmente, *O Rei da Vela* (1967), de Eichbauer, cujo texto havia sido escrito por Oswald de Andrade (1890-1954) em 1934, mas proibido pelo *Estado Novo* (1937/46), sendo encenado em palco giratório. Também, junto ao *Oficina* trabalharam Lina Bo Bardi (1914-92) e Joel de Carvalho (1930-74)¹⁴.

Para Mantovani, também merece ser citado o espetáculo *Macunaíma* (1979) que, adaptado da obra de Mário de Andrade (1893-1945), e realizado com o grupo *Pau Brasil* sob direção de Antunes Filho (1929-2019) e cenografia de Naum Alves de Souza, modificou o espaço cênico a partir da inserção da cor no palco, o que evitou grandes construções em madeira, além de permitir à cenografia explorar o uso das cores em diversos materiais. Estreando em 15 de setembro de 1979 no Teatro São Pedro, em São Paulo SP, tornou-se, de acordo com inúmeros críticos e historiadores, uma das principais obras-primas do teatro nacional, que ao longo dos anos ganharia significação comparável às montagens de *Vestido de Noiva* (1943) e *O Rei da Vela* (1967)¹⁵.

Em virtude do impacto causado por *Macunaíma*, espetáculo configurado a partir da cena e não, como se poderia imaginar, de um texto pré-concebido extraído do romance, a arte da encenação teria adquirido uma autonomia jamais vista nos palcos nacionais, conferindo ao encenador o *status* de senhor absoluto da criação teatral. Essa hipertrofia da cena, conclui-se facilmente, só poderia se efetivar em detrimento da dramaturgia e, por extensão, da figura do dramaturgo,

¹⁴ Outro destaque foi o autor, diretor e cenógrafo César Vieira (1931-); pioneiro na utilização dos processos de criação coletiva, dedicando-se à uma dramaturgia popular e comprometida com o teatro de resistência. Natural de Jundiá SP, formado em Direito e em Jornalismo – e cujo nome verdadeiro é Idibal Almeida Piveta –, Vieira foi um dos fundadores, em 1969, do grupo teatral *União e Olho Vivo* que, junto ao *Centro Acadêmico Onze de Agosto* do Largo São Francisco, em São Paulo SP, elegeu um texto de sua autoria – *O Evangelho Segundo Zebedeu* – para iniciar suas atividades, sob a direção de Silnei Siqueira (1934-2013). Montado em um circo no Parque Ibirapuera, na capital paulista, o empreendimento realizava uma itinerância pelos bairros populares, caracterizando o grupo que, ao se desligar do ambiente acadêmico e fugindo da encenação tradicional à italiana, enveredou por um decidido caminho de arte popular (ENCICLOPÉIA ITAÚ CULTURAL, 2017).

¹⁵ Além disso, é bem provável que *Macunaíma* tenha sido a montagem brasileira que mais sucesso obteve no exterior, excursionando, de 1979 a 1987, por vinte países. Embora outras encenações nacionais tenham, anteriormente, excursionado com êxito pelo estrangeiro, como o provam as montagens de *Gimba* (1959) e *Morte e Vida Severina* (1965), nenhuma outra conquistara um reconhecimento tão prolongado e em localidades tão diversas (MORAIS, 2019).

relegada doravante a um segundo ou terceiro plano em termos autorais (MORAIS, 2019, s.p.).

Destaca-se que a cenografia contemporânea se desenvolveu com a articulação das novas técnicas desenvolvidas em seu tempo, as quais culminaram no último quartel do século passado, bastante influenciadas pelos meios eletrônicos. Para Urssi (2006), as transformações recentes que ocorreram na atividade cênica – que, a cada momento, busca explorar cada vez mais as tecnologias para a criação do espaço teatral – são de grande valor para o desenvolvimento da atual cenografia. “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” (URSSI, 2006, p. 75). Cohen (2007) afirma que o sublime na cenografia está na capacidade de tornar um espaço único para um evento teatral, representando de uma maneira mais minimalista e não tão preso aos efeitos tecnológicos de execução do cenário, diferente do momento em que novas maneiras de ilusão e transformação cênica foram sendo descobertas e muito utilizadas desde a Modernidade.

Aquilo que se procura hoje, mais ainda ontem [...] é tirar o público da sua passividade para fazê-lo participar daquilo que será rito, cerimônia ou festa, para conduzi-lo a reagir, transformar-se ou simplesmente a deixar-se tocar no fundo do seu ser (BABLET¹⁶ *apud* MANTOVANI, 1989. p.87-89).

Bablet escreve ainda sobre a aproximação do público com a ação teatral que se realiza; efeito este que ainda se mantém atualmente em alguns grupos teatrais. À cenografia na contemporaneidade é atribuída não apenas a tarefa de ordenar elementos cenográficos no espaço de encenação, mas também lhe é conferida a relação estética com os outros elementos visuais presentes no espaço cênico, devendo gerar assim uma unidade que se integre e dê sentido para a comunicação total do espetáculo, além de uma relação mais próxima com o espectador (MANTOVANI, 1989; COHEN, 2007).

6 MATERIAIS E MÉTODOS

Esta pesquisa em iniciação científica, de caráter descritivo-exploratório e cunho teórico-conceitual, foi baseada em revisão *web* e bibliográfica com estudo de casos, realizando-se por meio da investigação, seleção e coleta de fontes impressas, nacionais e internacionais; ou ainda publicadas *on line*, as quais tratavam direta ou indiretamente sobre cenografia teatral no Brasil. Em suma, a metodologia de pesquisa seguiu as seguintes etapas:

a) Revisão Bibliográfica e Coleta de Dados:

Esta etapa baseou-se na pesquisa *web* e bibliográfica, que consistiu na seleção e coleta de fontes relacionadas às principais questões sobre a conceituação de cenografia, sua evolução histórica no país e principais destaques.

b) Seleção e Descrição de Obras:

¹⁶ BABLET, D. *Le révolutions scéniques du XXème siècle*. Paris: Société Internationale D'Art XXème Siècle, 1975.

Esta etapa envolveu a identificação, descrição e ilustração de 02 (duas) obras cenográficas brasileiras, realizadas na contemporaneidade, em que se destacam a diferente utilização do formato de palco nas apresentações, a ligação com o contexto sociopolítico e a inter-relação entre ambas.

c) Análise e Avaliação dos Casos:

Aqui, fez-se a análise descritiva, comparativa e crítica da montagem das peças escolhidas, o que está apresentado no capítulo sobre resultados e discussão. Procurou-se, de forma sintética e objetiva, focar os elementos plásticos e formas de criação e execução da cenografia nos espetáculos atuais.

d) Conclusão e Redação Final:

O fechamento desta pesquisa deu-se com a elaboração deste *Relatório Final de Pesquisa*, além de material expositivo por ocasião do EVENTO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA – EVINCI da UFPR, previsto para acontecer em outubro de 2020, mas adiado devido à pandemia.

7 RESULTADOS E DISCUSSÃO

A partir da pesquisa exploratória realizada na revisão de literatura, optou-se pelo estudo de casos como forma de descrever, ilustrar e exemplificar como se dá a montagem cenográfica no ambiente teatral brasileiro da atualidade. Os espetáculos aqui analisados são referentes às duas obras mais recentes do *Grupo Galpão*, o qual está estabelecido em Minas Gerais. Surgido em 1982 e com forte ligação ao teatro popular, este grupo nasceu motivado pelo ressurgimento da arte e cultura no Brasil nos últimos anos da ditadura militar. No começo, apresentando-se nas ruas mineiras, o grupo encontrou uma linguagem que dialoga, ao mesmo tempo, com a tradição e a contemporaneidade; com o popular e o erudito. De acordo com seu *site* oficial, trata-se de um grupo de atores que realiza o teatro de pesquisa que, durante sua trajetória, sempre convidou diferentes diretores para as montagens (GRUPO GALPÃO, 2020a).

Sua formação deu-se com o encontro de Teuda Bara (1941-), Wanda Fernandes (1954-94), Antonio Edson (1959-) e Eduardo Moreira (1961-), nas oficinas de teatro dos alemães George Froscher (1927-2015) e Kurt Bildstein (1928-), do *Teatro Livre de Munique* em 1982. Após anos experimentais e uma longa excursão pela Itália, segundo a mesma fonte, em 1989, o grupo conseguiu sua sede própria em Belo Horizonte MG. Seu reconhecimento veio na década de 1990, quando realizou as montagens de peças de Nelson Rodrigues (“Álbum de Família”, 1990/92), William Shakespeare (“Romeu e Julieta”, 1992/94) e do dramaturgo português Eduardo Garrido (“A Rua da Amargura”, 1994/2002). Na virada do século, o *Galpão* recebeu um convite para se apresentar no *Shakespeare’s Globe Theatre*, em Londres com “Romeu e Julieta”; o primeiro espetáculo brasileiro a subir nesse palco para duas semanas de temporada.

Depois de dois anos viajando pelo Brasil e por países da Europa e América Latina, o grupo resolveu montar um novo espetáculo mesclando teatro, circo e música. Decidiu-se pelo encontro com Molière, “tanto pela identificação com o seu caráter popular quanto pela impiedosa crítica à hipocrisia [...]” (GRUPO GALPÃO, 2020a, s.p.). Depois de “Um Molière Imaginário” (1996/2007) e após a tentativa frustrada de montar a ópera *Il Pagliacci* de Ruggero Leoncavallo (1857-1919), com direção do suíço Daniele Finzi Pasca (1964-), o *Galpão* decidiu fazer seu próximo espetáculo com direção interna. Começava assim uma série de *workshops*, nos quais integrantes do grupo dirigiam

os próprios colegas de elenco, em cenas baseadas nos textos escolhidos pelos atores. Daí nasceram os espetáculos: “Partido” (1999/2002), “Um Trem Chamado Desejo” (2000/02), “O Inspetor Geral” (2002/07), “Um Homem é um Homem” (2005/07), “Pequenos Milagres” (2007/11) e “Eclipse” (2011), nos quais trabalharam diretores como: Cacá Carvalho (1953-), Chico Pelúcio (1959-) e Paulo de Moraes (1965-), entre outros (GRUPO GALPÃO, 2020b).

Depois de mais um espetáculo de grandes dimensões – “Os Gigantes da Montanha” (2013), que chegou a reunir cerca de 50.000 espectadores em seis apresentações, nas praças de Belo Horizonte MG –, o *Galpão* procurou repensar seus caminhos. Uma alternativa pensada foi a de ocupar espaços não convencionais, com uma estrutura mais simples e despojada, porém ainda explorando fortes características que ressaltam um teatro genuinamente brasileiro. Foi com essa busca por uma nova linguagem que surgiu o espetáculo “Nós” (2016), de caráter performático e gerando uma pesquisa profunda dos atores junto à sociedade (GRUPO GALPÃO, 2020c; 2020d).

“Nós” surgiu em 2015 em questionamento ao delicado momento em que se vivia no Brasil¹⁷, estreando no ano seguinte. O trabalho de pesquisa e investigação dos artistas, provocado pelo diretor carioca Márcio Abreu (1970-) – que criou e integra atualmente a *Companhia Brasileira de Teatro*, sediada em Curitiba PR –, foi tão rico e motivador, que o *Galpão* sentiu o desejo de continuar em mais um trabalho com este diretor, fazendo nascer o espetáculo “Outros” (2018), o qual não foi escrito como uma continuação de “Nós”, mas tem muitos resquícios da pesquisa anterior. Ele continua a buscar o seu discurso na rua, através da conversa e da experimentação do cotidiano.

Os cenários foram projetados pelo estúdio *Play Arquitetura*, representado pelo arquiteto Marcelo Alvarenga (1975-), graduado pela *Universidade Federal de Minas Gerais* (UFMG) e apontado como “um dos 10 arquitetos mais desejados do Brasil” pela Revista GQ em 2016¹⁸. Fundado em 2008 – e desde 2012 contando com a participação da arquiteta Juliana Figueiró –, o escritório trabalha com projetos residenciais e comerciais, além de apresentar em seu portfólio obras institucionais, projetos de *design* e cenografia. De acordo com seu *site* oficial, “Nós” (2016) e “Outros” (2018) são suas únicas propostas cenográficas, embora Alvarenga já tenha assinado outras montagens cênicas tanto para teatro quanto música, como os espetáculos: “Pequenos Crimes Conjugais” (2006/07), sob direção de Marcio Aurélio (1948-); e “A Cabra ou Quem é Sylvia” (2008), dirigido por Jô Soares (1938-); além dos *shows* da cantora Marina Lima (1955-): “Primórdios” (2005) e “Clímax” (2011), trabalhando neste junto a Isay Weinfeld (PLAY ARQUITETURA, 2020).

¹⁷ Em 2015, o Brasil passava por um momento delicado para a política nacional, durante o governo de Dilma Rousseff (1947-), além da instabilidade econômica e de desastres ambientais que aconteceram no país, como a tragédia do rompimento da *Barragem do Fundão* (Mariana MG), que afetou o rio Doce e o mar do Espírito Santo devido ao minério de ferro; e no mundo com o aumento do aquecimento global. Soma-se a tudo isto os problemas causados pela expansão do terrorismo do Estado Islâmico (ISIS) e pelas fronteiras internacionais estarem em tensão por conflitos e fuga de milhares de refugiados para outros países (ALMEIDA, 2015).

¹⁸ Em sua edição editada de 8 de julho de 2016, a Revista GQ incluiu Marcelo Alvarenga entre os profissionais que haviam idealizado e construído as residências mais cobiçadas no país até então, ao lado de nomes como do arquiteto paulistano Felipe Diniz, o carioca Beto Figueiredo (1964-) e o londrinense Mauricio Arruda (1974-). Natural e criado em Lavras MG, Alvarenga tem como seus trabalhos mais conhecidos a *Loja Coven* (2008, Belo Horizonte MG) e a *Casa EG* (2010, Nova Lima MG), além de móveis e acessórios que cria em parceria com a irmã, a artista plástica, estilista e *designer* Susana Bastos (1977-), sob a marca *Alva*. Tendo trabalhado por sete anos com o arquiteto minimalista Isay Weinfeld (1952-), define seu estilo como “contemporâneo, com as linhas retas do modernismo, mas sem ser impessoal, graças ao uso de materiais quentes e *design* assinado” (AMOROZO, 2016, s.p.).

ESTUDO DE CASO I

NÓS (2016)

Marcio Abreu (Direção) | M. Abreu e E. Moreira (Dramaturgia)

Cenografia: *Play Arquitetura* | Marcelo Alvarenga

FIGURA 01



FIGURA 02



FIGURA 03

Resistência de Teatro, em Curitiba PR, tornando-se desde 1999 um dos diretores da *Companhia Brasileira de Teatro*, também sediada na capital paranaense (COMPANHIA BRASILEIRA DE TEATRO, 2020) – foi convidado para dirigir o trabalho, levando ao *Galpão* novas formas de representação, as quais se aproximavam mais da performance, em busca de um teatro político que mostrasse camadas de representações sociais.

Além de dirigir a peça, Abreu escreveu o texto em conjunto a Eduardo Moreira (1961-); ator carioca que se mudou para Belo Horizonte MG em 1974 e se tornou um dos fundadores do *Grupo Galpão*. O trabalho reflete a sociedade, com suas cenas de convívio e diferenças, além de mostrar e gerar reflexão para as situações em debate como a intolerância e a violência (Figuras 01 e 02). Com uma forte dimensão política, são representadas situações de opressão, rompendo o limite da cena com a plateia, a fim de explorar a relação entre público e privado; e entre realidade e ficção (GRUPO GALPÃO, 2020d).

A peça inicia-se com uma cena apresentando sete pessoas preparando a sua última sopa, sendo o cenário

FICHA TÉCNICA:

Elenco: Antonio Edson, Beto Franco, Eduardo Moreira, Júlio Maciel, Lydia Del Picchia, Paulo André e Teuda Bara

Equipe de Criação:

Direção: Marcio Abreu

Dramaturgia: Marcio Abreu e Eduardo Moreira

Cenografia: *Play Arquitetura* – Marcelo Alvarenga

Figurino: Paulo André

Iluminação: Nadja Naira

Trilha e Efeitos Sonoros: Felipe Storino

Preparação Musical e Arranjos Vocais/Instrumentais:

Ermani Maletta | **Colaboração Artística:** Nadja Naira e João Santos

Assistência de Direção: Martim Dinis e Simone Ordones

Assistência de Figurino: Gilma Oliveira

Assistência de Cenografia: Thays Canuto

Cenotécnica e Construção de Objetos:

Joaquim Pereira e Helvécio Izabel

Direção de Produção: Gilma Oliveira

Produção Executiva: Beatriz Radicchi

Produção: Grupo Galpão

Surgido em 2015 como fruto de uma inquietação do grupo com relação aos acontecimentos à época no Brasil, o espetáculo “Nós” tinha duração de 90 minutos e classificação para 16 anos (GRUPO GALPÃO, 2020d). Marcio Abreu (1970-) – dramaturgo, diretor e ator natural do Rio de Janeiro RJ, cuja formação tem passagens pela *Escola Internacional de Teatro da América Latina e Caribe* (EITALC) e pela *Escola Internacional de Antropologia Teatral* (ISTA); e que, nos anos 1990, fundou o *Grupo*



FIGURA 04



FIGURA 05



com toda a sua estrutura de sustentação à mostra, o cenário faz parecer que os atores estão no interior de uma sala ou mesmo da coxia (Figura 05). Durante toda a peça, a cenografia é montada pelos atores, sendo que, no início do espetáculo, trata-se de um ambiente incompreensível, com diversos objetos apoiados no chão, os quais começam a ter sentido somente quando os atores levam para a cena uma grande mesa, na qual todo o jogo cênico acontecerá. Ao criar uma nova superfície de apoio em cena, os atores contracenam e, de uma forma fluída, vão levando os objetos à mesa, cada qual se encarregando de como utiliza-los (NÓS, 2016).

Pode-se dizer que, neste espetáculo, os objetos de cena são o elemento principal da cenografia, uma vez que o palco funciona mais como uma “moldura” neutra dentro da qual a ação cênica acontecerá e será construída paulatinamente pela ação dos personagens. A cena retrata a última sopa de um grupo de pessoas que ali enfrentam uma convivência forçada (Figuras 06 e 07) – assim como ocorre na sociedade –, tendo que saber lidar com diferenças, o que no espetáculo é acentuado pela dicotomia entre artista e espectador, ator e personagem, cena e plateia, público e privado, realidade e ficção (GRUPO GALPÃO, 2020d). Em determinado momento da peça, o painel ao fundo da cena cai e revela um grande espelho que, além de gerar maior profundidade cenográfica, confunde os planos de atuação e de reflexão, ou seja, quando o mundo real (sociedade/público) termina e o teatral (cenário/atores) começa – ou vice-versa. O que/quem faz parte da peça ou não? Para intensificar essa dicotomia – quem somos “nós” e quem são “eles” –, o painel caído mantém-se em ângulo ao plano do palco, o que dá continuidade ao piso da cena (Figura 08).

construído e desconstruído ao longo do espetáculo (Figura 03). O palco é montado em formato de U, lembrando a antiga forma de teatro grego, a qual mantinha a plateia à sua volta. Basicamente, apresenta-se um espaço cênico sem coxia, com apenas uma porta no painel erguido ao fundo. O espetáculo quebra o distanciamento com a plateia e cria uma relação de proximidade que provoca no público as sensações vividas ali em cena, como, por exemplo, a opressão. Com isto, o diretor produz um teatro político, o qual acreditava poder quebrar com a cultura do espectador passivo (AGENDA, 2015).

No início, o cenário apresenta-se desconstruído, com objetos espalhados pelo palco, realizando-se a encenação em cima de um grande praticável fixo, forrado com papel/vinil que reproduz pisos em ladrilho hidráulico (Figura 04). Ao fundo, existe apenas um trainel móvel, ou seja, com rodas, o que lhe confere maior versatilidade em cena. O fator diferenciado deste elemento é a sua posição:

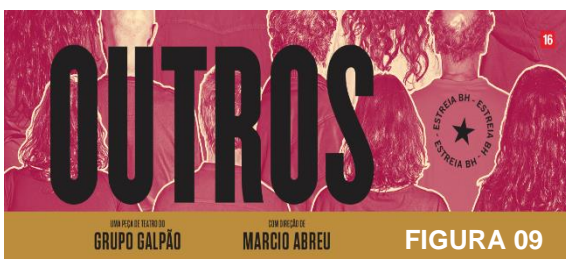


ESTUDO DE CASO II

OUTROS (2018)

Marcio Abreu (Direção) | M. Abreu, E. Moreira e P. André (Dramaturgia)

Cenografia: *Play Arquitetura* | Marcelo Alvarenga



FICHA TÉCNICA:

Elenco: Antonio Edson, Beto Franco, Eduardo Moreira, Fernanda Vianna, Inês Peixoto, Júlio Maciel, Lydia Del Picchia, Paulo André, Simone Ordonez e Teuda Bara

Equipe de Criação:

Direção: Marcio Abreu

Dramaturgia: Eduardo Moreira, Marcio Abreu e Paulo André

Cenografia: *Play Arquitetura* – Marcelo Alvarenga



Figurino: Paulo André e Gilma Oliveira
Iluminação: Nadja Naira | **Fotografia:** Guto Muniz
Trilha e Efeitos Sonoros: Felipe Storino
Direção de Movimento: Kenia Dias
Colaboração Artística: Nadja Naira, Felipe Storino e Kenia Dias
Interloções Artísticas: Leda Martins e Eleonora Fabião

Assistência de Direção: Paulo André, Lydia Del Picchia e Eduardo Moreira

Assistência de Produção: Cleo Magalhães

Assistência de Cenografia: Thays Canuto

Adereços: Junia Melillo

Cenotécnica e Construção de Objetos: Joaquim Pereira e Helvécio Izabel

Direção de Produção: Gilma Oliveira

Produção Executiva: Beatriz Radicchi

Produção: Grupo Galpão

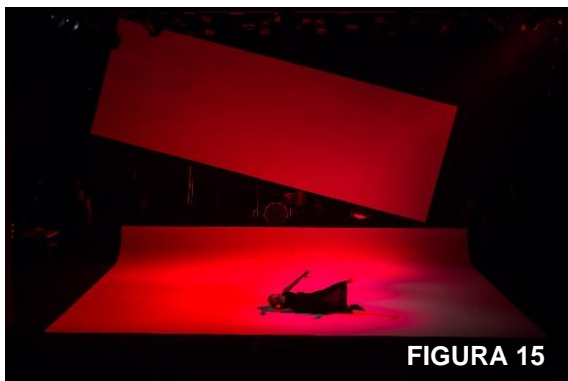
O espetáculo “Outros” (Figura 09), estreado em 2018, expressa muito sobre o momento em que se vive e, depois de “Nós”, traduz teatralmente as inquietações contemporâneas ainda resultantes do encontro do diretor Marcio Abreu com o *Grupo Galpão* (GRUPO GALPÃO, 2020e). A instabilidade e a ruptura são mensagens muito claras em seu enredo, o que é igualmente traduzido pela cenografia: trata-se de uma construção da memória e um rompimento com o momento atual, quebrando questões que não podem mais ser viáveis, como pensamentos e

estruturas arraigadas que não mais os representam. Além disso, o espetáculo abriu um novo caminho de possibilidades, por meio de novas paisagens e reflexões. “Em cena, a instabilidade desse momento transborda e vai além do que a palavra dá conta de expressar, reverberando nos corpos dos atores e das atrizes, as inquietações, possibilidades e impossibilidades do hoje” (GRUPO GALPÃO, 2020e, s.p.).

Desde a montagem de “Nós”, três anos antes, subsistiram algumas inquietações provocadas por Abreu junto ao *Galpão*, em especial como reflexo do momento político e econômico em que se vivia no Brasil entre os anos de 2016 e 2018 – e que ainda reverberava sobre um futuro incerto pós-*impeachment*, onde atores e atrizes emprestariam os seus corpos para encenarem as dúvidas presentes e os possíveis novos horizontes com diversas paisagens e reflexões apresentadas em cena. Com 90 minutos de duração e classificação de 16 anos, segundo o *site* oficial do grupo, “Outros” é um espetáculo sobre a construção da memória e o impacto do agora no porvir (OUTROS, 2019).

Basicamente, o cenário da peça apresenta-se de uma forma pura e simples como um grande painel branco (Figura 10), tal qual o ciclorama – comumente encontrado no fundo do palco de teatros – que se curva no encontro do piso com a parede de fundo da cena, aparentando ser uma coisa só. A superfície branca é capaz de refletir muito bem qualquer cor projetada sobre ela, o que evidencia o trabalho em conjunto entre iluminador e cenógrafo para se criar elementos plásticos que possam transmitir as devidas sensações que o diretor quer sugerir. Tal tela em branco também possibilita destacar os movimentos dos atores que trabalham livremente no espaço, utilizando elementos móveis, como algumas cadeiras, uma mesa e outros objetos cênicos que auxiliam na interpretação (Figura 11). Além de ser livremente trabalhada com a iluminação, esta cenografia minimalista permite efeitos de luz e sombra, os quais podem ser suprimidos com a utilização dos painos pretos da coxia (Figura 12).





Um fator de destaque cenotécnico e grande efeito surpresa do cenário de “Outros” é o emprego de maquinarias. Este é possível por se utilizar um palco à italiana, o qual possui a caixa cênica distanciada do público, além do urdimento que permite a fixação de elementos suspensos. O grande painel fixo que faz o fechamento como parede no fundo do palco distancia-se verticalmente e rompe com a visão única de continuidade entre piso e parede. Sua gradual elevação mecânica acaba relevando uma outra caixa cênica dentro da principal que compõe o espaço teatral (Figura 13). A iluminação colorida intensifica a surpresa do “palco dentro do palco” – ou seja, do futuro possível após a ruptura no espaço e no tempo.

Ali estão os atores e seus instrumentos que definem uma posição fixa da banda. As cenas são marcadas pela cor, que possa a ser utilizada para transmitir diferentes temperaturas e, conseqüentemente, sensações distintas. O vermelho e o azul são os principais matizes que passam a dominar a cenografia da peça, os quais transmitem efeitos inerentes à cor quente ou fria (Figuras 14 e 15). O vermelho é fortemente iluminado no grande painel, que reflete toda a sua luz, trazendo um tom cálido e

misterioso para o espetáculo. Já o azul delimita-se à segunda caixa cênica criada dentro do palco, inserida somente nos “bastidores” como se sugerisse um futuro mais tranquilo e apaziguador. Em um tablado/praticável ao fundo, o conjunto de atores reúne-se em uma formação de banda que se apresenta musicalmente ao público.

De modo diferente do espetáculo anterior, não são os objetos e personagens que criam a cenografia, mas os planos e luzes coloridas que compõem os cenários, passando os indivíduos a serem apenas coadjuvantes de um contexto maior, este sugerido por superfícies horizontais e verticais, além de movimentos de suspensão, recuo e inclinação. De agentes ativos e atuantes em “Nós”, os atores e atrizes transformam-se em meras peças passivas dentro do enredo de “Outros”. A existência de um segundo fundo – ou “bastidores” – sugere uma trama atrás da trama, ou seja, algo velado que é mostrado aos olhos do público, enquanto em primeiro plano as ações cênicas se desenrolam, mas sempre norteadas por som, luz e cor.

ENTREVISTA

Arquiteto e Cenógrafo **Marcelo Alvarenga**
Data: 13/06/2020 (Via *Google Meets*)

Com o intuito de complementar os estudos de caso aqui apresentados, foi concedida à autora uma entrevista pelo arquiteto e urbanista Marcelo Alvarenga (Figura 16), do escritório mineiro *Play Arquitetura*, responsável pelos cenários analisados, o que ocorreu *on line* no dia 13 de junho de 2020, via *Google Meets*. Na ocasião, o profissional relatou como foi o processo de criação de cada espetáculo e sobre as dificuldades enfrentadas atuando como cenógrafo, além da sua experiência na relação com o diretor Marcio Abreu, os atores e demais profissionais envolvidos nas apresentações teatrais. A entrevista foi conduzida em três etapas: em um primeiro momento, Alvarenga conta como é ser um cenógrafo com formação em Arquitetura e Urbanismo para, em seguida, discorrer sobre o desenvolvimento do espetáculo “Nós” (2016). Por fim, continua trazendo informações adicionais a respeito da criação cenográfica do espetáculo “Outros” (2018).



Para Alvarenga, o repertório pessoal é a chave para qualquer atividade criativa. Quando se permeia entre áreas de atuação como a arquitetura, o *design* e o teatro, tudo é estímulo; tudo o que está à volta do profissional criativo contamina o seu trabalho, seja pelo vocabulário como pelo olhar. Porém, na atividade teatral teatro, o trabalho cenográfico responde a um espaço específico, pois é “um espaço criado dentro de um outro espaço”: a casa de espetáculos. Não importa se a arquitetura do lugar é boa ou ruim: “uma coisa contamina a outra de uma maneira muito forte, principalmente para alguns diretores” (ALVARENGA, 2020).

Ainda de acordo com ele, cada diretor tem uma forma de trabalhar com o espaço teatral e o formato da sala de espetáculos influencia a criação cênica. No seu trabalho em projetos com Isay Weinfeld, as produções cenográficas eram feitas independentes do espaço físico, considerando-se que a caixa cênica era reproduzida “igualmente” em diversos teatros que se apresentavam no formato de frontalidade – com pernas, coxias, boca de cena, urdimento, etc. –; uma caixa cênica clássica em suas palavras: “[...] como se fosse um espaço neutro [...] mas o raciocínio não levava em conta a espacialidade específica daquele teatro. E aí, a gente pensava na nossa arquitetura [...] e depois fazia essa adaptação do cenário em cada teatro”, realizando ajustes de alturas e larguras para cada apresentação.

Diferente da forma “tradicional” de alguns diretores com montagens teatrais que já possuem o texto previamente definido, segundo Alvarenga (2020), as cenografias dos espetáculos do *Grupo Galpão* são construídas junto ao processo de criação do espetáculo, respondendo às necessidades da trama a cada exercício proposto pelo diretor e também pelos atores. É um processo totalmente contaminado pelas partes. E, principalmente, resposta ao espaço que, para o espetáculo “Nós”, começou com o próprio galpão que era a sala de ensaio do grupo.

Então, não existia um texto *a priori*, mal existia um “objetivo”. Existia um encontro entre um diretor e um grupo de atores, mais ou menos querendo falar, evidentemente, sobre contemporaneidade, questões políticas, questões próprias do grupo, da vivência do grupo. Então, eles começaram a trabalhar muito a questão de inclusão, de exclusão, de democracia, de ideia de pertencimento, não pertencimento [...] Mas, começa-se de um quadro basicamente em branco, né? É muito diferente quando você tem um texto em mãos. Não tem nem uma ideia ainda, entende? Não existe nenhuma ideia de espetáculo (ALVARENGA, 2020, voz 07' | 11').

Essa proposta de cenografia começou a surgir a partir da necessidade das cenas, mais especificamente, duas ou três que ficaram muito latentes durante os exercícios propostos pelo diretor. Foi a partir da definição dessas cenas que ocorreu a necessidade dos elementos estruturais que o cenógrafo ajudou a construir. A porta foi o principal elemento requerido para a cena, enquanto os objetos cênicos iam sendo inseridos pelos próprios atores à medida que experimentavam ações e iam necessitando para o uso em cena.

E a partir daquilo ali [apresentações dos exercícios de cena] colheram algumas coisas que poderiam estruturar o espetáculo [...] e a coisa que estruturou o espetáculo foram essas três coisas. A feitura de uma sopa, que colocava o grupo, eles com eles mesmos; E a partir da expulsão da Teuda [Bara, a atriz], daquela ideia dela, uma figura central *pro* grupo. Como figura mesmo, fundadora, a mais velha. Cheia de características específicas e evidentes [...] Então, assim, eles já fizeram aquilo, que dentro da pesquisa de pertencimento, de democracia, de voz da maioria. Esse assunto que vinha a partir de leituras, de trocas de conversas e até de exercícios. Eles propuseram essa cena em que a Teuda era expulsa por parte do grupo, e a outra parte, que não deixava ela ir embora (ALVARENGA, 2020, voz 19'17" | 13').

Na entrevista, Alvarenga relata a dificuldade de como cenógrafo contribuir para a construção do espetáculo de uma maneira mais participativa, assim como o porquê do cenário responder às necessidades de ação dos atores, o que conseqüentemente acabava por atender às possibilidades que o espaço de encenação/ensaio oferecia. Da mesma forma, o trabalho de cenografia compõe a cena junto às diversas linguagens que o teatro pode exprimir, como: o som, a luz, o texto, os corpos e o próprio espaço físico real.

Como a gente tem uma impossibilidade de ficar construindo coisas para ele [Marcio Abreu, o diretor do espetáculo] experimentar, ele experimenta no espaço que ele está. Então, aquela arquitetura ali, que não necessariamente é boa; é ruim; é isso ou é aquilo. Ela pode ser privada de qualidades, *a priori*, mas os atores com o diretor vão criando situações ali em que acaba sendo, depois, uma necessidade para o espetáculo acontecer [...] Eles se apegam àquela estrutura que o espaço propiciou [...] E a cenografia leva desvantagem em relação a isto, eu acho. Porque a gente não tem como ficar criando elementos para experimentação (ALVARENGA, 2020, voz 24'55" | 41'58").

O formato do espetáculo “Nós” surgiu da necessidade do diretor em ter um espaço que houvesse a permeabilidade entre palco e plateia, de forma que fossem uma coisa só, a qual ressaltasse uma discussão de coletividade e pertencimento, “[...] em um olhar de dentro para fora, então tinha muito essa coisa do fora e o dentro, do eu e você, do nós e eles”. Já com “Outros”, o texto expandiu-se de tal maneira que o espetáculo ficou desconstruído, ao ponto de que os atores até não compreendiam o todo do espetáculo, o que tornou uma boa estratégia manter o distanciamento da plateia neste caso.

E Márcio [Abreu] fazendo aquela composição maluca, marcando milimetricamente. Não só os grandes acontecimentos de banda, de entrada de cena de atores, mas os minimovimentos ali, são todos marcados e orquestrados. Então, era uma maluquice, por que não se via um espetáculo com começo, meio e fim; e, ao mesmo tempo, [ele, o diretor] tecendo, compondo aquilo de uma maneira obsessiva e os atores entendendo aquela importância [...] É dentro desta linguagem que está a riqueza do “Outros” [...] É como que se a plateia realmente ali naquele momento tivesse enxergando uma coisa que não deixa de ser. Tem um distanciamento porque a construção e a desconstrução ali são muito radicais (ALVARENGA, 2020, voz 45’10”).

A linguagem do diretor Márcio Abreu buscava comunicar-se com o público através dos corpos e de suas ações, em ambos os espetáculos, sendo esta uma característica recorrente de seu trabalho. Porém, o processo de criação do cenário em “Outros” foi ainda por um caminho diferente. Neste espetáculo, não houve a construção do cenário junto e a partir da necessidade de experimentações cênicas. Sua ideia surgiu previamente como uma sugestão do cenógrafo para deixar os corpos em destaque: ter um fundo branco infinito com piso e parede, como uma se fosse uma “folha em branco” para os atores se expressarem. Como Alvarenga comenta no início da entrevista, o repertório pessoal é algo muito importante para a criação e, no caso do cenário de “Outros”, sua experiência em ter reformado uma loja de móveis com a solução de um fundo branco infinito para a exposição dos móveis foi o que gerou a conexão da ideia para a “exposição” dos corpos no espetáculo, realçando seus movimentos.

Ao longo dos ensaios, o diretor, em conjunto ao cenógrafo, experimentava movimentações dentro da caixa cênica, o que foi feito a partir de uma maquete e criando-se ideais de deslocamento do grande painel, sendo Abreu, conforme Alvarenga (2020), um grande explorador dos planos inclinados. Em “Outros”,

[...] Márcio [Abreu] estava me passando coisas que não eram coisas. Não eram necessidades; era o que ele estava pensando, os corpos dissidentes da Teuda [Bara, a atriz] e do Toninho [Antonio Edson, o ator]; era quase que uma coreografia. Ele monta os espetáculos a partir de uma ideia de orquestração de vozes, de corpos, de movimentos. Então assim, em “Outros” ele foi realmente muito abstrato na sua elaboração e na sua construção, mas que tinha um fato central na movimentação de atores (ALVARENGA, 2020, voz 25’38”).

8 CONCLUSÃO

Com o término da pesquisa, é possível tecer alguns comentários finais como fechamento deste relatório. A partir da revisão teórico-histórica e do estudo de casos, conclui-se que a criação de um espetáculo teatral tem múltiplos caminhos, sendo contaminada por diversas linguagens de expressão artística. Diferente das montagens clássicas – digamos “rígidas” –, o teatro contemporâneo permite a contribuição de todos os seus participantes para se construir o espetáculo de uma maneira coletiva, que inclusive incorpora a resposta da plateia, no momento da apresentação, o que faz com que cada espetáculo seja único.

Ao se analisar as duas montagens teatrais do *Grupo Galpão*, cujos espetáculos foram construídos por um mesmo diretor, constatou-se que este possui uma forte linguagem que busca a comunicação através das expressões corporais. Fica claro em ambas propostas que ele não limita suas criações ao espaço em que estas ocorrem, mas o transforma em combustível para as encenações. Isto ocorre tanto em um espaço teatral clássico como em uma caixa preta isenta de

artifícios e facilidades para a montagem de uma cena, como varas de iluminação, bastidores ou coxias. O espetáculo realiza-se da sua forma mais primitiva, ou seja, da união entre pessoas e da transmissão de inquietamentos da – e para a – sociedade. Em paralelo, a participação do cenógrafo e de outros profissionais vem contribuir para tornar o espetáculo mais rico em detalhes, expressões e sentimentos.

De forma instintiva por um desejo de comunicação do diretor, o espetáculo “Nós” aproximou-se do antigo formato teatral, aquele ligado à origem grega em seus grandes espaços circulares, nos quais a plateia circundava e envolvia todo o palco. Pelo fator da contemporaneidade e a partir da “explosão” da quarta parede, o ator passa a estar mais próximo aos espectadores, tanto que o próprio público acaba se confundido na trama. Logo, o diretor provoca o espectador, mantendo-o participativo à cena; e o público já não é mais aquele espectador passivo. Isto se repete em “Outros”, quando há um retorno à tradicional caixa cênica com a frontalidade do espetáculo, porém com os atores saltando para a plateia, o que impede que o público permaneça isento da cena.

A montagem de “Outros” assumidamente não é uma continuação de “Nós”, mas é um eco; uma provocação que o *Grupo Galpão* leva aos espectadores, em especial sobre o momento em que se vivia e sobre as relações sociais que se tem hoje em dia. Ou melhor: um exemplo vivo da expressão “a arte imita a vida”. Contudo, mantém-se como uma obra inacabada – ou aberta –, pois, a partir da apresentação de uma dramaturgia fragmentada, suscita ao público diversas interpretações; uma folha em branco para a imaginação. Pode-se dizer que ambos espetáculos se complementam, uma vez que o primeiro gera e promove uma discussão interna ao próprio grupo, enquanto o segundo não comunica profundamente a relação grupal, mas a expande para uma relação de sociedade – coletiva e ampla –, ativando no público respostas ao entregar um espetáculo mais “barulhento”. Vale assim ressaltar a construção musical do grupo, já que se trata de uma característica inerente ao *Galpão*. Em um espetáculo aparentemente tão sem sentido, a música coloca-se no lugar de comunicação clara e, ao mesmo tempo, confortante em meio a tantos conflitos. Em ambos os espetáculos, apesar das dissonâncias dos corpos, a música é o que os une em uma mesma harmonia.

Compreende-se enfim que o teatro é a arte do encontro. O espetáculo em si somente existe no momento presente – e isto coloca a sua pesquisa em distanciamento da realidade: há uma necessidade de registros ainda pouco sistematizados para a sua completa contribuição acadêmica. O teatro, por ser uma arte que une várias linguagens, vem se desenvolvendo historicamente através de constantes permutas que se interagem sob uma principal linguagem textual: a dramaturgia, o que vem se transformando cada vez mais, inclusive no Brasil. Seu estudo ainda encontra diversas barreiras, especialmente para a exploração do tema específico da cenografia, visto que o reconhecimento desta qualificação ainda é recente no país, o qual é mantido presente a partir da possibilidade dos registros fotográficos e relatos de experiências.

Por fim, destaca-se a dificuldade encontrada como pesquisadora devido à ausência de bibliografia brasileira acerca do tema sobre cenografia, esta causada provavelmente por essa falta de reconhecimento e com sequente pouca investigação nesta importante área que compreende uma das linguagens que compõem o fazer teatral. Basicamente, àqueles que se interessam por este assunto indica-se como referência materiais técnicos sobre as produções cenográficas no Brasil, mesmo que por vezes sejam realizados empiricamente e de forma pessoal, além dos títulos citados como fonte de consulta desta pesquisa. Diante disto, espera-se que, apesar de suas limitações acadêmicas, o presente estudo possa contribuir para o crescimento de pesquisas sobre cenografia e de sua especialização profissional, hoje relacionada direta ou indiretamente aos que se dedicam à arquitetura, *design* e artes plásticas, entre outros.

9 REFERÊNCIAS

- AGENDA. **Mostra de processo do Grupo Galpão** (2015). Vídeo disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=hElu9sKnf2A>> Acesso em: 07 jun. 2020.
- AFONSO, R. **História do teatro na Bahia: Séculos XVI a XX**. Salvador: UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA – UFBA, 1949.
- ALMEIDA, C. **Os 10 fatos mais marcantes de 2015**. Disponível em: <<https://super.abril.com.br/sociedade/os-10-fatos-mais-marcantes-de-2015/>>. Acesso em: 07 jun. 2020.
- ALVARENGA, M. **Arquiteto e cenógrafo**. Entrevista concedida à autora em 13 Jun. 2020 (Via *Google Meets*).
- AMOROZO, G. *Os 10 arquitetos mais desejados do Brasil*. 08 Jul. 2016. **REVISTA GQ** [On line]. Disponível em: <<https://gq.globo.com/Prazeres/Design/noticia/2016/07/os-10-arquitetos-mais-desejados-do-brasil.html>>. Acesso em: 10 jun. 2020.
- CACCIAGLIA, M. **Pequena história do teatro no Brasil: quatro séculos de teatro no Brasil**. São Paulo: EdUSP, 1986.
- CASTELNOU, A. M. N. **Seis séculos de artes visuais (1420-2020)**. Curitiba: Apostila Didática, UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ – UFPR, 2020.
- COHEN, M. A. **Cenografia brasileira no século XXI: diálogos possíveis entre a prática e o ensino**. São Paulo: (Mestrado EM Comunicação e Artes), UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO – USP, 2007.
- COMPANHIA BRASILEIRA DE TEATRO. **Núcleo**. Disponível em: <<http://www.companhiabrasileira.art.br/nucleo-2/>>. Acesso em: 10 jun. 2020.
- ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. **César Vieira** (2017). Disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa209050/cesar-vieira>>. Acesso em: 12 dez. 2019.
- FARIA, J. R.; GUINSBURG, J; LIMA, M. A. **Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos**. São Paulo: Perspectiva : Sesc São Paulo, 2006.
- GRUPO GALPÃO. **Espetáculos antigos**. Disponível em: <<http://www.grupogalpao.com.br/espeticulos-antigos/>>. Acesso em: 27 maio. 2020b.
- _____. **Espetáculos | Repertório: Nós**. Disponível em: <<http://www.grupogalpao.com.br/nos-2/>>. Acesso em: 09 jun. 2020d.
- _____. **Espetáculos | Repertório: Outros**. Disponível em: <<http://www.grupogalpao.com.br/outros/>>. Acesso em: 10 jun. 2020e.
- _____. **História**. Disponível em: <<http://www.grupogalpao.com.br/historia/>>. Acesso em: 27 maio. 2020a.
- _____. **Release: Nós**. Disponível em: <<http://www.grupogalpao.com.br/release/releasenoss.pdf>>. Acesso em: 09 jun.2020c.
- MACHADO, M. C. **Teatro II**. Rio de Janeiro: Bloch: Fename, Biblioteca Educação é Cultura, 1980.
- MAGALHÃES JUNIOR, R. **Teatro I**. Rio de Janeiro: Bloch: Fename, Biblioteca Educação é Cultura, 1980.
- MAGALDI, S. **Iniciação ao teatro**. 7. ed. São Paulo: Ática, 2000.
- _____. **Panorama do teatro brasileiro**. 6. ed. São Paulo: Global, 2004.
- MANTOVANI, A. **Cenografia**. São Paulo: Ática, 1989.

- MORAIS, M. **Macunaíma: um marco na história do teatro brasileiro**. Disponível em: <<http://issocompensa.com/teatro/macunaima>>. Acesso em: 12 dez. 2019.
- NERO, C. del. **Cenografia: uma breve história**. São Paulo: Claridade, 2008.
- NÓS. **Peça teatral do Grupo Galpão** (2016). Vídeo disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=axAjdTpM94k>>. Acesso em: 07 jun. 2020.
- OUTROS. **Teaser da peça do Grupo Galpão** (2019). Vídeo disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=i3HCc6pC-7g>>. Acesso em: 10 jun. 2020.
- PAVIS, P. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- PEIXOTO, F. **O que é teatro**. 11. ed. São Paulo: Brasiliense, Col. Primeiros Passos, v. 10. 1995.
- PLAY ARQUITETURA. **Home**. Disponível em: <<https://www.playarquitectura.com/>>. Acesso em: 29 maio. 2020.
- PRADO, D. de A. **História concisa do teatro brasileiro**. São Paulo: EdUSP, 1999.
- URSSI, N. J. **A linguagem cenográfica**. São Paulo: Dissertação (Mestrado EM Comunicação e Artes), UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO – USP, 2006.

FONTES DE ILUSTRAÇÕES

Figura	Disponível em:	Acesso em:
01	https://www.youtube.com/watch?v=axAjdTpM94k	08 maio 2020
02	http://www.grupogalpao.com.br/wp-content/uploads/2016/04/Foto-1-930x523.jpg	08 maio 2020
03	http://www.grupogalpao.com.br/wp-content/uploads/2016/04/Foto-3.jpg	08 maio 2020
04	http://www.satisfeitayolanda.com.br/blog/wp-content/uploads/2017/04/grupo_galpao-3-e1493049944405.jpg	08 maio 2020
05	http://www.satisfeitayolanda.com.br/blog/wp-content/uploads/2017/04/grupo_galpao-41.jpg	08 maio 2020
06	https://f.i.uol.com.br/estudiofolha/images/1709933.jpeg	08 maio 2020
07	http://www.grupogalpao.com.br/wp-content/uploads/2016/04/Foto-4.jpg	08 maio 2020
08	http://www.satisfeitayolanda.com.br/blog/wp-content/uploads/2017/04/grupo_galpao-29-e1493050510575.jpg	08 maio 2020
09	https://images.sympla.com.br/5bb3ac7083722.png	28 maio 2020
10	https://i2.wp.com/www.playarquitectura.com/wp-content/uploads/2019/02/100C0251.jpg?ssl=1	28 maio 2020
11	https://i0.wp.com/www.playarquitectura.com/wp-content/uploads/2019/02/100C0224.jpg?ssl=1	28 maio 2020
12	https://i1.wp.com/www.playarquitectura.com/wp-content/uploads/2019/02/100C0072.jpg?ssl=1	28 maio 2020
13	https://i2.wp.com/www.playarquitectura.com/wp-content/uploads/2019/02/100C9906.jpg?ssl=1	28 maio 2020
14	https://i1.wp.com/www.playarquitectura.com/wp-content/uploads/2019/02/100C9772.jpg?ssl=1	28 maio 2020
15	https://i1.wp.com/www.playarquitectura.com/wp-content/uploads/2019/02/100C0369.jpg?ssl=1	28 maio 2020
16	https://guaja.cc/wp-content/uploads/2018/08/555555.jpeg	16 jun. 2020

10 PARECER DO ORIENTADOR

A acadêmica realizou adequadamente as tarefas previstas no plano de trabalho inicial da pesquisa, apresentando alguma dificuldade em conciliar essas atividades com as demais obrigações escolares, dificultando o adequado cumprimento do cronograma previamente definido. De qualquer forma, conseguiu chegar a um resultado satisfatório com a conclusão do Relatório Final e a possibilidade de apresentação com qualidade no Encontro de Iniciação Científica – EVINCI da UFPR.

11 DATA E ASSINATURAS

Curitiba, 30 de junho de 2020.

Acadêmica **Livia Steffany Gomes de Carvalho**

Prof. Dr. **Antonio Manoel Nunes Castelnou Nt**