



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

LOUISE CRISTINA SHOENHERR FERNANDES

RELATÓRIO FINAL DE PESQUISA

INICIAÇÃO CIENTÍFICA:

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

INICIAÇÃO EM DESENVOLVIMENTO TECNOLÓGICO E INOVAÇÃO:

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

(De 1º/08/2019 a 30/06/2020)

QUADRO GERAL SOBRE CENOTECNIA TEATRAL NO MUNDO

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

Quadro Geral da Cenotecnia Teatral no Mundo

2 ALTERAÇÕES NO PLANO DE TRABALHO

Não houve alterações no Plano de Trabalho.

3 RESUMO

A cenografia é uma arte ainda pouco reconhecida pela importância que representa, a qual transforma o palco dos teatros e muitos outros ambientes em que é convidada a se desenvolver. Criando espaços efêmeros para abrigar atividades tanto artísticas e culturais quanto institucionais e comerciais, pode ser aplicada desde a área da dramaturgia, incluindo teatro, cinema e vídeo, até em eventos musicais, desfiles de moda, celebrações culturais e exposições em geral. Seu papel na história evoluiu lentamente pelo mundo, acompanhando intenções estéticas e possibilidades técnicas, de modo a ganhar cada vez mais espaço e complexidade. Realizada por profissionais dos mais variados campos de conhecimento, constitui uma ampla área de atuação entre arquitetos e *designers*, os quais precisam dominar não somente as questões teóricas e projetuais como também aspectos práticos relacionados à sua execução, o que comumente se denomina cenotécnica.

Deste modo, esta pesquisa em iniciação tecnológica e inovação, de caráter teórico-conceitual e cunho exploratório, faz parte da proposta intitulada: “Arquitetura e Cenografia: Concepção de Recurso Midiático para Projeto Cenotécnico” e tem como objetivo básico apresentar um panorama abrangente sobre a evolução da cenotecnia teatral no mundo, visando contribuir, por meio da coleta, seleção e sistematização de dados históricos, técnicos e estéticos, para o desenvolvimento das diretrizes para projeto e realização de espaços cênicos nesta área específica. De modo a descrever, ilustrar e analisar possibilidades cenotécnicas, selecionou-se a montagem *Los Incontados: Un Tríptico* do grupo colombiano “Mapa Teatro” como estudo de caso. Com a pesquisa e análise decorrente, foi possível constatar a conexão que existe entre as habilidades do arquiteto e do cenógrafo, assim como a importância da cenotecnia para a concretização do espetáculo teatral.

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

4 INTRODUÇÃO

Antes de mais nada, é necessário que se entenda a diferença entre cenário e cenografia; termos os quais atualmente são conceitos distintos. A cenografia de um espetáculo pode possuir diversos cenários dentro de sua composição, mas estes não se constituem na cenografia ao todo. Denomina-se *cenário*, de acordo com Guinsburg, Faria et Lima (2006), “[...] todo o conjunto dos materiais e efeitos cênicos que compõem a realidade e atmosfera da peça que ocorre no teatro, cinema e televisão” (p. 77); definição essa que se assemelha às apresentadas nos dicionários.

Por sua vez, conforme o Dicionário Aurélio (2007), *cenografia* pode ser compreendida como a arte e técnica de projetar e dirigir a execução de cenários. Já Howard (2015) dedica as primeiras páginas de seu livro apenas para demonstrar a complexidade do que viria a ser a atividade cenográfica, apresentando as várias definições feitas por diversos cenógrafos ao redor do mundo, as quais se diferenciam conforme cada ponto de vista ao longo da história. Para a autora, a definição mais completa seria a de que a cenografia consiste no espaço cênico dramatizado, isto é, dramático no sentido de encontrar uma atmosfera e comover por meio do espaço; ser teatral. Assim um espaço somente se tornaria cenografia quando inserido em um contexto dramático, em cena – com a presença de uma narrativa, assim como de atores, luz e som.

Etimologicamente, a palavra provém do grego *skēnografia* (σκηνογραφία) e do latim *scenographia*, referindo-se em princípio ao suporte visual da dramaturgia, que evoluiu historicamente até a 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 (URSSI, 2006). Contudo, a cenografia vai muito além do decorativo, ou seja, do que é esteticamente belo. Ratto (1999) destaca o quanto repudia o decorativismo dito por ele como gratuito, ou seja, tudo aquilo que se direciona a apenas ser agradável, em sua percepção, pois uma vez que isto seja aplicado, esquece-se a real interpretação do espetáculo.

Pode-se dizer que o *cenário* é o produto da cenografia; sua materialização em um espaço cênico no qual ocorrerá a ação, sendo, portanto, o resultado espacial da arte cenográfica. Deste modo, o cenógrafo é quem trabalha a complexidade poética de um espaço, obra ou imagem que necessita ser passada. Tal profissional – que também é denominado *encenador* – pensa em toda a atmosfera do espaço, assim como a forma como são colocados os elementos dentro desse lugar ou ambiente, seja no teatro, cinema ou televisão. Para tanto, precisa ouvir e compreender a proposta da obra que irá retratar, pensando em diversas maneiras para aprofundá-la e torná-la impactante ao espectador, sem perder a essência do que lhe foi pedido – e inclusive pensando em modos do espaço facilitar e trabalhar em conjunto com os atores naquele ambiente.

O *cenógrafo*, seja arquiteto ou não, deve ter uma visão generalista e não só a de um técnico especialista, pois, além de dominar tecnologias construtivas, materiais e escalas de execução, bem como aspectos relativos à forma, luz e composição plástica, precisa compreender toda a complexidade da poética espacial, a qual envolve coerência estética, respeito à escala humana, intensidade cromática e mutação no tempo e no espaço do espetáculo. Basicamente, existem hoje 04 (quatro) tipos de cenógrafos: aqueles do espetáculo vivo, os das exposições, os dos palcos e os da arquitetura. Embora todos tenham o mesmo objetivo – que é o de criar o espaço cênico – diferenciam-se quanto à sua dinâmica, meios de expressão e local de representação, além da escala e duração. É o arquiteto quem possui um domínio nato para a cenografia, pois em seus estudos já trabalha com a conexão entre espaço e ser humano. Além disto, uma de suas

qualificações é trabalhar com interiores, o que também envolve as atividades complacentes aos cenógrafos (NERO, 2010).

Segundo o autor – um dos maiores cenógrafos que o Brasil conheceu –, deve-se destacar que a cenografia pode ser exercida também fora de seu berço: o teatro. Atualmente, o trabalho de um cenógrafo tem se expandido para outros meios de expressão, ou melhor, onde houver necessidade de apresentação de um espaço e/ou objetos com a utilização de uma *performance* ou conceito. Desde exposições museológicas e artísticas até eventos e vitrines, passando por desfiles, celebrações, espetáculos e *shows* de música e dança, todos estes ambientes possuem a lógica da intervenção cênica.

Quanto à *cenotecnia* ou *cenotécnica*, trata-se basicamente da tecnologia para se executar cenários e demais materiais cênicos, cabendo a ela lidar com todos os materiais que serão utilizados em uma apresentação. Isto abrange da iluminação aos pisos móveis, além de bastidores, elementos de cena e sonoplastia. Para Ratto (2001), a cenotécnica corresponde ao conjunto de conhecimentos práticos sobre como conceber, projetar, desenhar tecnicamente, executar, fazer funcionar e supervisionar a construção de cenários. Serroni (2002), por sua vez, considera perigosos os avanços na cenotecnia e receia que estes possam interferir negativamente e/ou sobreponham-se sobre o texto ou o ator em cena.

Tendo em vista que, além das questões conceituais e criativas, a cenografia também abrange conhecimentos materiais e tecnológicos, sua história acompanhou a da evolução dos aspectos cenotécnicos até os dias de hoje. Isto porque a criação de cenários na atualidade deve produzir espaços e estruturas, de forma sensível e tecnicamente viável, atentando-se para todos os aspectos que promovam – do melhor modo possível – o abrigo da história a ser contada e a aproximação do espectador com atores e o enredo trazido por eles. Considerado como um verdadeiro “faz-de-tudo” cênico, o encenador atua principalmente na pré-produção de espetáculos, cujo tempo varia de acordo com questões econômicas. Contudo, deverá igualmente trabalhar na produção cênica, acompanhando a execução, montagem, desmontagem e transporte de cenários. Logo, torna-se fundamental conhecer todos os recursos cenotécnicos, os quais abrangem de objetos e bastidores até equipamentos de iluminação e sonoplastia.

Esta pesquisa de iniciação científico-tecnológica – com caráter teórico-conceitual e cunho exploratório – procura investigar os principais aspectos tecnológicos da cenografia, abordando sua evolução histórica no mundo até os dias de hoje. De modo específico, objetiva reunir algumas informações para a realização de um manual de arquitetura cenográfica, apresentando, na sequência, um panorama geral sobre a cenotecnia teatral para fundamentar o estudo de casos. Este trabalho tem igualmente o objetivo de incentivar as pesquisas científicas nessa área, de modo a contribuir à produção de conhecimentos e habilidades em cenografia e cenotecnia.

5 REVISÃO DA LITERATURA

Por “lugar teatral” entende-se onde ocorre o espetáculo e/ou apresentação cênica e onde se é estabelecida a relação público/cena, diferindo-se assim da palavra “teatro” que, de acordo com Mantovani (1989), é usada para apenas o edifício teatral. Nos primórdios da história e muito antes de aparecerem as primeiras edificações voltadas ao teatro, existiram espaços que permitiam manifestações cenográficas, as quais eram envoltas de magia por meio de danças e rituais.

Devido a impulsos primários e vitais, o homem primitivo produzia física, artística e intencionalmente atmosferas especiais que envolviam esses ritos a partir do uso de acessórios, cenários e artifícios para diversos efeitos sonoros. Geralmente, as cenas do teatro pré-histórico eram noturnas e tinham como palco a terra batida no formato circular definido pelo público que se posicionava em torno do espetáculo. Seus equipamentos podiam incluir desde um totem fixo no centro até um feixe de lanças espetadas no chão; ou mesmo um animal abatido ou monte de trigo, milho, arroz ou cana-de-açúcar (BERTHOLD, 2008).

Importante expressão primitiva de bases cênicas foi o *xamanismo*, o qual era praticado por comunidades caçadoras que viveram aproximadamente entre 15.000 e 800 a.C. Segundo Nero (2010), os *xamãs* – que funcionavam como instrumentos de ligação entre a natureza mística e o ser humano – eram os proto-personagens que desenvolveram técnicas cenográficas muito antes dos gregos, já que criaram *adereços de cena* (máscaras, cocares e ornamentos de penas e peles de animais), assim como efeitos de luz e sombra a partir da fumaça da queima de ervas ou cachimbos.

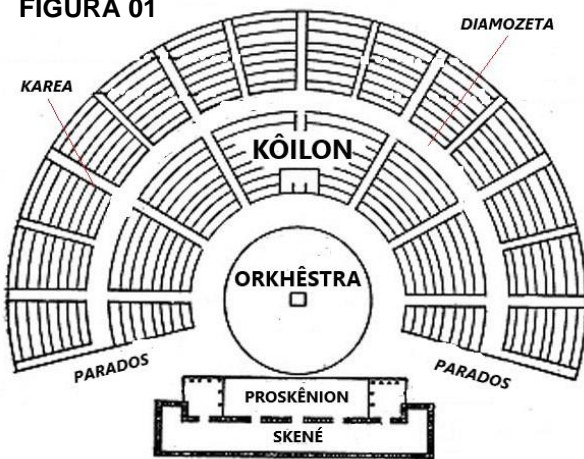
A *máscara* como símbolo teatral e mimese facial humana surgiu nesse momento como objeto de poder e instrumento de religação espiritual, tendo sido introduzida na Grécia por Ésquilo (525-456 a.C.) e permitindo a um mesmo ator interpretar diferentes papéis. Considerada o primeiro elemento cenotécnico e englobando aspectos tanto estéticos quanto psicológicos, que ampliavam a performance do personagem e do próprio espetáculo teatral, o uso cênico da máscara teve motivações antropológicas como a imitação dos elementos naturais, a crença em uma transubstanciação e a possibilidade de observar sem ser visto (URSSI, 2006).

Na América, como na África, as danças de máscaras representam a aparição misteriosa de um animal, um espírito, um antepassado ou um deus, com carrancas de terror e mistério, em pantomimas estranhas, raízes comuns a todos os povos. As danças e representações originadas da lida com a agricultura e as de caráter sexual têm também grande importância nos precedentes da história do teatro [...] A mitologia indiana explica como Krishna ensinou aos homens a música e a dança, únicos meios de dar ideia aos mortais das paixões e ações dos deuses. A origem divina do teatro também é contada pela mitologia japonesa na história de Amaterasu, deusa do sol [...] No Egito existiram também as representações dramáticas de fundo religioso centradas em temas de sua espiritualidade, das quais nos chegaram inclusive escritos (ACIR, SARAIVA et RICHINITI, 1997, p. 78-79).

O ponto de convergência entre o mundo complexo da arte oriental e os primórdios da cultura grega – que, de acordo com Mantovani (1989), deu início propriamente a história da cenografia ocidental – parece ter sido a ilha de Creta, onde, em torno de 2000 a.C., desenvolveu-se uma

civilização peculiar. Seus restos, conforme Acir, Saraiva *et* Richiniti (1997), mostram a existência de um espetáculo religioso, no qual o touro, animal sagrado, intervém rodeado de lutadores acrobatas. Tais exercícios davam-se nos pátios centrais de algumas construções e também em superfícies retangulares de dimensões mais reduzidas (10 x 13m), limitadas por paredes de pedra e ladeadas por duas arquibancadas para espectadores e uma espécie de tribuna de honra.

FIGURA 01



Na Grécia antiga, as representações teatrais eram realizadas ao ar livre, sendo os primeiros teatros construídos em madeira e, a partir do século V a.C., em pedra. Eram concêntricos e circulares (Figura 01), constituindo em lugar de grande religiosidade, já que neles eram contadas estórias mitológicas. Sem divisões sociais, o teatro grego (*Théatron*) era um local para a reunião da comunidade, sendo sua estrutura dividida em: *Orkhêstra* (lugar onde

atuava o coro); *Kôilon* (espaço do espectador composto por um anfiteatro em degraus, geralmente adaptado ao declive do terreno); *Proskênion* (proscênio ou local de atuação dos atores) e *Skené*¹ (uma parede maior com entradas e saídas para os atores ao fundo). Cada acesso radial em escada denominava-se *Kárea* e as passagens perimetrais em plano horizontal *Diamozetas*, sendo os acessos laterais ao palco chamados de *Paradoi* (MANTOVANI, 1989).

Nero (2010) explica que havia alguns mecanismos pioneiros que eram usados pelos antigos gregos na cenografia, como os *eciclemas* (*Ekiclemas*), estes compostos por uma plataforma rolante que avançava por uma porta, feita de madeira e rodas, podendo ser retangular ou redonda com uma tela ao meio (Figura 02). Possibilitando a troca de paisagens, tinha como objetivo revelar um ambiente interior e, em alguns casos barbaridades ocorridas por trás das cenas. Já os *Periactos*

FIGURA 02

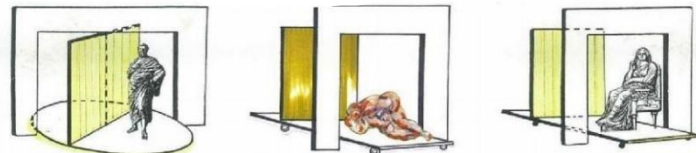
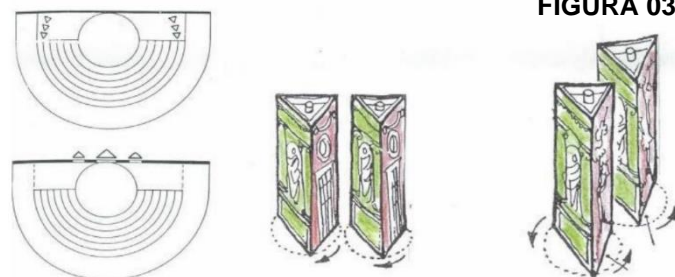


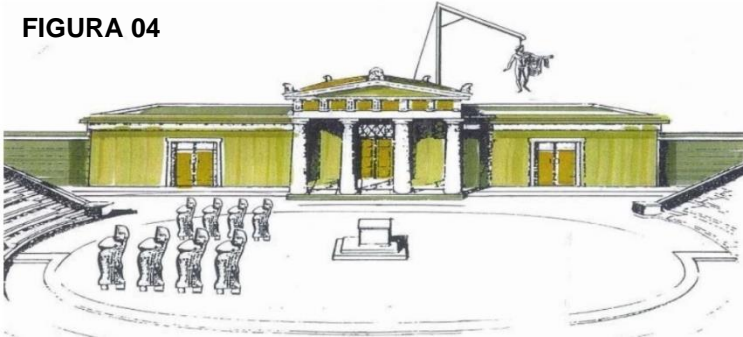
FIGURA 03



¹ Nos primórdios do teatro, cenografia (*Skenegraphen*) significava "pintura na fachada da *Skené*", sendo que esta foi se transformando, passando a ser de madeira para, mais tarde, ser feita em pedra, o que também aconteceu com os assentos, que de bancos em madeira tornaram-se de mármore. De até seis metros de altura, a *Skené* evoluiu de tenda para uma construção com três portas, erguida atrás de um palco (*Stoa*) para entrada e saída. Sua decoração era constituída de paisagens naturais ou vistas arquiteturais e urbanas, surgindo, de acordo com Aristóteles (384-322 a.C.), por solicitação de Sófocles (497-406 a.C.), que teria sido o inventor do cenário pintado (*Katablemata*). Com o tempo, criou-se o *Episkenion*, consistindo nos pavimentos superiores da *Skené*; e o *Theologeion*, que era um parlatório elevado para os deuses. O teatro grego era assim dividido em três fatias horizontais para a representação: o mundo divino, o território humano e o submundo. Por sua vez, os *Mechanopoli* eram os técnicos responsáveis por efeitos sonoros, como o barulho de trovões, tumultos ou terremotos, produzidos pelo rolar de pedras em tambores de metal e madeira (BERTHOLD, 2008).

(Figura 03) eram painéis que podiam ser movimentados ou trocados durante o espetáculo. Descritos nos textos romanos de Vitruvius (Séc. I d.C.) como prismas triangulares pintados, tinham o objetivo de fazer mudanças de cenários ou cenas. Por sua vez, chamava-se *Mecane* ou *Deus Ex Machina* (“Deus descido da máquina”) um equipamento com funções similares a um guindaste que elevava o ator, como se ele estivesse flutuando² (Figura 04).

FIGURA 04



Com o período helênico e a ascensão do Império Romano, a cultura grega foi absorvida, fazendo com que essas técnicas passassem a fazer parte da tradição ocidental. Em Roma, o teatro nasceu a partir da tradução dos textos gregos, cujas

primeiras evidências datam de 240 a.C.. Entre os séculos III e II a.C., surgiram os *Ludi Romani*, que eram primitivas festividades religiosas oficiais, além dos *Ludi Scaenici*, que consistiam em jogos cênicos, peças históricas e comédias que apresentavam a literatura dramática romana. Desenvolvendo-se sobre um tablado de madeira que funcionava como palco temporário, no qual atores ambulantes realizavam uma farsa popular, as apresentações cênicas romanas utilizavam os mesmos elementos gregos de caracterização, assim como seus espaços de encenação.

Mantovani (1989) afirma que no teatro romano passou a haver uma divisão social onde os melhores lugares eram reservados para uns poucos privilegiados e, diferente dos gregos que o tinham como expressão de religiosidade, os romanos vão usá-lo para divertimento. Nero (2010) explica que o teatro era utilizado como forma de manipulação de massas – com o objetivo da política do “Pão e Circo” (*Panem et Circenses*) –, passando a se importar apenas com o espetáculo e não mais com ideias, mensagens ou reflexões como na Grécia clássica. Continuando com os formatos concêntricos, os espaços teatrais perderam o círculo central e adotaram o semicírculo (Figura 05). O coro e o anfiteatro foram praticamente dispensados no formato hemicíclico, sendo o proscênio (*Parascaenium*) ampliado e as paredes da *Skené* envolvendo todo o edifício. Voltando-se a diferentes tipos de espetáculos, como consequência, os antigos romanos criaram novas estruturas para suportar tais apresentações e elementos, além do edifício teatral adquirir formatos mais complexos (NERO, 2012; PEREIRA, 2017; REIS, 2018).



FIGURA 05

² Outro artifício cenotécnico empregado pelos antigos gregos eram os denominados *Degraus de Caronte*, os quais consistiam em uma escadaria ou túnel subterrâneo que levava ao centro da *Orkhêstra*, facilitando as aparições vindas do mundo inferior. Seu nome deriva da mitologia grega, segundo a qual Caronte é o barqueiro de Hades – o deus do submundo e do reino dos mortos, chamado de Plutão pelos romanos –, que carrega as almas dos recém-mortos sobre as águas do rio Estige e Aqueronte, os quais dividem os mundos dos vivos e dos mortos (BERTHOLD, 2008).

Primeiramente, a cortina de fundo foi substituída por um galpão de madeira e, depois, pedra que servia de camarim para os atores. Um pano branco (*Siparium*) passou a estar em frente ao palco, funcionando como cortina que esconde o cenário, mas, ao invés de abrir lateralmente como hoje em dia, ele descia. Sustentado por um sistema de mastros telescópicos de

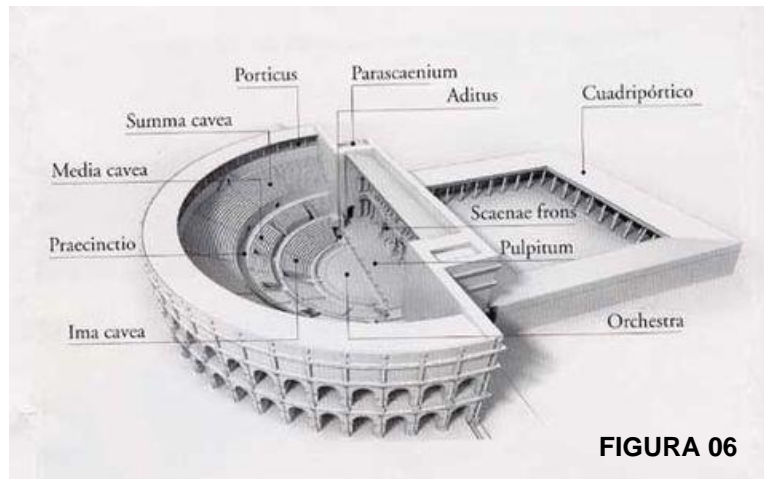


FIGURA 06

acionamento vertical, fechava a cena e, quando caía no início da peça, acomodava-se em um fosso na frente do palco. Nesta parte frontal do proscaenium, onde a *Scaenae frons* romana (Figura 06) substituiu a *Skené* grega, uma estrutura de madeira coberta, com paredes laterais, foi desenvolvida na época de Plauto (c.230-184 a.C.) para atender às exigências cênicas. E, de modo a dar acesso ao palco, surgiram três portas: a *Porta Regia* (porta central) e duas *Portae Hospitaliae* (portas laterais em um nível mais baixo) (BERTHOLD, 2008; URSSI, 2006).

O período áureo da arquitetura teatral romana ocorreu entre os séculos I e II d.C., quando Vitruvius relatou a utilização de painéis que podiam ser movimentados ou trocados durante a realização dos espetáculos, o que denominava de *Scaena ductilis* (cena móvel ou conduzida), além do emprego dos *Periactos* de origem grega, ou seja, prismas giratórios cenográficos, feitos em estrutura de madeira e tela, nos quais cada face apresentava uma pintura de um cenário diferente. Presos ao chão através de cubos de pedra onde era fixado o eixo vertical, ficavam posicionados nos dois lados do palco, representando mudanças de cenas e localidades. Até hoje é possível encontrar em sítios arqueológicos resquícios desses mecanismos em alguns teatros romanos que ainda mantém sua estrutura de chão.

Na Idade Média, o teatro voltou a ter caráter religioso, cujas apresentações ocorriam não somente dentro das igrejas – o que predominou do século V ao século X –, mas principalmente nas

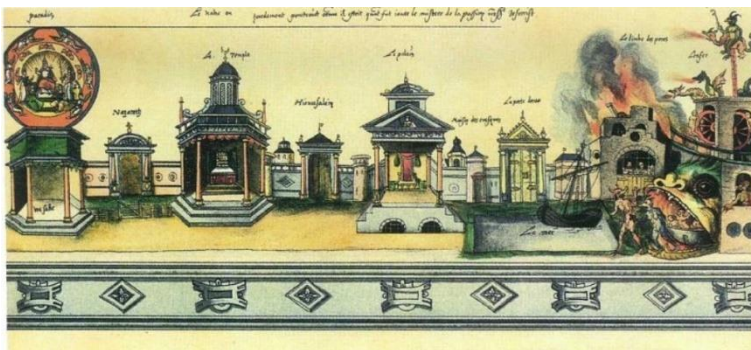


FIGURA 07

praças, já que não havia edifícios para abrigarem os espetáculos³. De acordo com Nero (2010), as peças eram atuadas no que se chamavam *Mansions* (Figura 07), as quais eram estruturas capazes de aguentar uma grande quantidade de atores em

³ Berthold (2008) aponta a *Regularis Concordia* do século VIII – o documento mais importante da Reforma Beneditina Inglesa, sancionado pelo Concílio de Winchester (Grã-Bretanha) em cerca de 973 d.C – como a propulsora da representação medieval na Igreja, quando no domingo de Páscoa o altar transformava-se no *Santo Sepulcro*. Esta tradição resultou no desenvolvimento de cenários cada vez mais requintados e, já no século XII, estruturas tumulares especiais foram erguidas nas igrejas, na tentativa de criar um cenário digno da celebração anual da Páscoa.

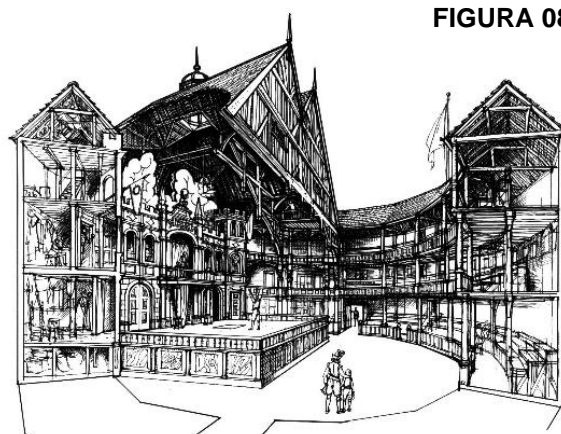
movimento. Tais palcos processionais não eram mais que cenários simultâneos, possuindo estações para cada cena, enquanto o público caminhava na frente delas, conforme o desenrolar do espetáculo. Assim, as peças contavam com a participação do povo, tendo conteúdo estritamente religioso e sendo conhecidas como *Mistérios*, quando ilustravam cenas e parábolas das Escrituras (Antigo e Novo Testamento); e de *Milagres*, se mostravam a vida dos Santos e Mártires (PEDREIRA, 1977).

Os *cenários simultâneos* medievais eram muito bem articulados para a época, contando com mecanismos para a elevação de atores e alguns efeitos com água, labaredas de fogo e nuvens de fumaça, assim como animais construídos em madeira que apresentavam movimentos em suas articulações. Alguns recursos cênicos utilizados eram: um simples portão sugeria uma cidade; uma pequena elevação simbolizava uma montanha; e assim por diante; no canto esquerdo do estrado, uma enorme boca de dragão servia para a passagem de demônios e para conduzir ao inferno os pecadores; e no canto direito do estrado, acima do chão, situava-se o paraíso (MANTOVANI, 1989; NERO, 2010; REIS, 2018).

Com a Renascença, entre os séculos XV e XVI, o teatro religioso foi desaparecendo, dando lugar à influência clássica, que fez com que o teatro profano ressurgisse, mas de forma elitizada. Mantovani (1989) comenta que, no início, os palcos eram construídos nos salões de palácios nobres e o público resumia-se à Corte. Com o tempo, o teatro passou a ser visto como arte erudita e o edifício teatral voltou a ser pensado aos moldes greco-romanos. O amadurecimento teórico fez com que novas salas de teatro começassem a ser construídas, mas ainda para um público seletivo. A maior evolução cenográfica do período foi a redescoberta da perspectiva, implementando a terceira dimensão em um plano bidimensional, em especial com um ponto de fuga (perspectiva central).

Ao ver um quadro onde foi usada, o espectador tem a ilusão de que esta terceira dimensão existe realmente no plano bidimensional da obra. Ela nos indica como era a relação do homem como mundo, no Renascimento e nas épocas sucessivas até sua destruição no século XX (MANTOVANI, 1989, p. 09).

Na Inglaterra, uma marca da época foi o surgimento dos teatros elisabetanos em 1576, cujo primeiro ficou conhecido apenas por *The Theatre*, construído em Londres e idealizado pelo ator James Burbage (1531-97). Sua configuração tinha influência de pátios abertos e o exemplar mais conhecido foi o *Globe Theatre* (1599), que tinha capacidade de acomodar de 1.600 a 2.300 espectadores em sua forma circular com galerias e camarotes. As plantas desses teatros também podiam ser quadradas ou octogonais, sendo seus telhados recobertos por palha e deixando apenas o centro aberto. Seus palcos, retangulares ou trapezoides, tinham de 7 a 10 metros de



profundidade, ocupando parte da plateia. Ainda de acordo com Mantovani (1989), possuíam uma torre onde era colocada a bandeira do teatro. As galerias envolviam a plateia e o palco, separadas em três andares para o público mais rico. Dependendo da quantia paga, as pessoas podiam ocupar os “quartos dos senhores” ou alugar um assento no palco. O povo assistia em pé. A estrutura arquitetônica permitia que o espetáculo fosse assistido de todas as alturas, larguras e profundidades⁴.

Assim, no Renascimento, as escadarias antes tão utilizadas nos teatros foram substituídas por balcões feitos em andares, os quais permitiram a divisão por classes sociais: o povo permanecendo em pé para assistir e os burgueses ocupando os balcões. Tal formato ficou conhecido como “teatro à italiana” e o edifício teatral ganhou enfim seu espaço e reconhecimento na cidade, tornando-se cada vez maior e mais luxuoso. Possuía internamente uma sala em formato de ferradura com poltronas na plateia, além de camarotes e galerias divididos em ordens. A última galeria era chamada de “galinheiro”, pois costumava ter os ingressos mais baratos se comparados às outras ordens. Havia também antessalas, as quais eram salões de gala com grandes escadarias e onde ocorria as confraternizações antes, durante e depois dos espetáculos (MANTOVANI, 1989).

Desenvolvida no início do século XVII, a *sala teatral italiana* (Figura 09) apresentava um edifício retangular dividido em duas partes distintas – a cena e a plateia –, privilegiando-se a separação, através do proscênio e da ribalta, entre a área de representação e o espaço destinado ao público. Com o Barroco, segundo Berthold (2008), a boca da cena formava a moldura de um quadro vivo, que o espectador contemplava como uma pintura. O palco simples ou múltiplo era feito

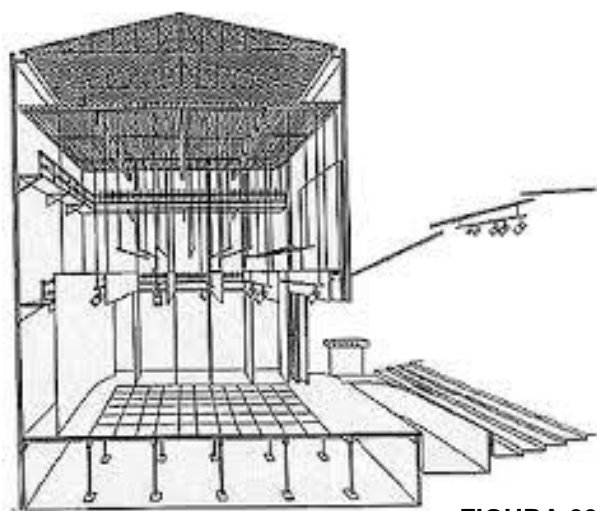


FIGURA 09

para que se pudesse usar máquinas cênicas com liberdade, além de realizar a mudança rápida de cenários. Grande inovação foi a utilização de bastidores em nível e deslizantes que, feitos de trilhos que movimentavam molduras de madeiras pintadas, aumentavam a profundidade do espaço de atuação. Como uma verdadeira “caixa mágica”, o palco era mantido distante do público como se fosse uma abertura para um novo e fascinante mundo⁵.

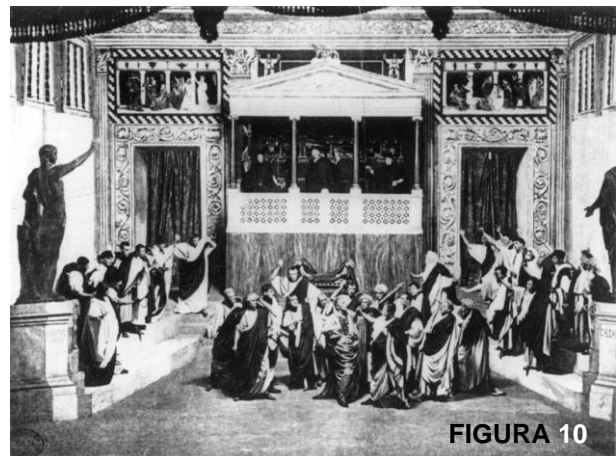
⁴ Os edifícios teatrais elisabetanos – que foram todos demolidos a partir de 1642, quando um decreto governamental proibiu a arte teatral por considerá-la “imoral” – tinham o palco elevado do piso popular em 1,5 m, sendo ladeado por duas colunas que sustentavam a cobertura em duas águas. Com profundidade de cerca de 10 m, avançava para o meio do público, onde várias cenas poderiam ser representadas ao mesmo tempo. Pouco decorado, o cenário usava apenas alguns móveis e objetos. William Shakespeare (1564-1616) ofereceu material suficiente para a imaginação dos espectadores, sugerindo cada ambiente e cada cena no texto dramático. Assim, o chamado *cenário falado* ou *climático* era um traço estilístico primordial da cena elisabetana (BERTHOLD, 2008).

⁵ O palco italiano resgatou o sistema de cortinas do teatro romano, invertendo-o. A cortina de fundo, pintada com cenas em perspectiva, aparecia e desaparecia por um poço atrás do palco; e a cortina frontal tornava-se a marca obrigatória da teatralidade, contribuindo com a construção da artificialidade da ilusão e das fantasias que induz. Por sua vez, o proscênio era iluminado frontalmente desde a ribalta. Houve também uma maior exploração da perspectiva em suas outras modalidades, fazendo com que se passasse a ignorar o uso exclusivo da centralidade e simetria (BERTHOLD, 2008; NERO, 2010).

Considerado o “grande mago do barroco”, o cenógrafo Giacomo Torelli (1608-78) multiplicou as possibilidades de metamorfose cênica, criando um sistema de alavancas e contrapesos que permitia a *mudança instantânea* de cenário, o que ultrapassava o sistema inventado por Giovanni Battista Aleotti (1546-1636), arquiteto da Corte de Ferrara; e que foi posteriormente melhorado por Nicola Sabbatini (1574-1654)⁶. Por toda a Europa, criou e montou espaços cênicos e algumas *feste teatrali*, nas quais a maquinaria ganhou o primeiro plano no espetáculo, deixando a música em segundo lugar. Da mesma forma, papel fundamental na cenografia barroca foi desempenhado pelos irmãos Ferdinando (1657-1743) e Francesco Galli da Bibbiena (1659-1739), os quais introduziram os cenários em *perspectiva diagonal* ao invés de central. Junto a seus filhos – Giuseppe (1696-1757), Antonio (1700-74) e Giovanni Carlo (1717-60) –, percorreram a Europa, projetando teatros, cenários e maquinários de cena (BERTHOLD, 2008).

Mantovani (1989) destaca o século XIX como uma época revolucionária para a cenografia mundial, pois ocorreram diversas mudanças nos espetáculos teatrais. O espaço cênico das óperas barrocas deixou de ser usado apenas em sua horizontalidade, incorporando alçapões de piso e estruturas suspensas sobre o palco, de modo que o eixo vertical dinamizava a cena com criaturas vindas das profundezas do inferno ou das glórias do céu. Com base na ideia de *unidade teatral*, o compositor e dramaturgo alemão Richard Wagner (1813-83) propôs que se aumentasse a distância entre palco e plateia, acentuando o caráter ilusionista do espetáculo e defendendo que se estabelecesse uma relação mágica entre público e cena: o *golfo* ou *abismo místico*⁷. Isto levou o romantismo ao seu ápice, quando começaram a surgir as reações realistas, que passaram a defender a busca pela *realidade histórica* nos cenários, tornando a pesquisa uma atitude obrigatória ao se encenar um texto dramático. Isto fez com que cada vez mais se tentasse construir no palco um ambiente que reproduzisse fielmente o mundo real, o que conduziu ao naturalismo.

O realismo na cenografia atingiu seu auge com um grupo formado na capital do ducado de Meiningen pelo seu duque, Georg II von Meiningen (1826-1914), o qual apresentou mais de 2.500 espetáculos em turnê por cerca de 38 cidades, promovendo grande influência. Desenvolvendo um teatro modular, os cenógrafos de Meiningen



⁶ Tal cenotécnica havia se espalhado pela Europa durante o século XVII e consistia em um sistema de mudança de cenários que era diferente dos bastidores em ângulo e dos prismas giratórios de madeira (*Periactos*) usados até aquele momento. Tratava-se de uma série de painéis laterais, os quais eram revestidos por tela pintada e que deslizavam sobre roldanas, polias e trilhos. Tal sistema, que se tornou comum por volta de 1640, aumentava a profundidade da área de atuação até a parede de fundo do palco. Assim, as mudanças de cenários foram facilitadas e permitiram mais opções cenográficas, o que vai ser transformado com a aplicação de alavancas, roldanas e contrapesos, realizada por Torelli (ROUBINE, 1998; BERTHOLD, 2008).

⁷ Wagner fez com que fossem eliminados os balcões e galerias, permanecendo apenas um anfiteatro em formato de trapézio. A plateia era então escurecida para que a atenção do público permanecesse no palco e, ao mesmo tempo, criou um vão entre a orquestra e a plateia, o que distanciava ainda mais o público da cena. Se antes a intenção ao se ir em um teatro era a interação social, a partir da ópera wagneriana, o objetivo torna-se apenas o de assistir ao espetáculo – e emocionar-se (MANTOVANI, 1989).

renunciaram à ópera e concentraram-se no drama, o que permitiu a construção de um repertório clássico de montagens que se sobressaiu, em uma ambiciosa combinação de palavra e imagem com precisão em estilo e cenário (Figura 10)⁸. Com os Meiningers, o cenógrafo passou a estudar cada época para que houvesse uma reprodução exata e perfeita dos costumes, buscando a unidade em cada cena e espetáculo, além de acreditar que cada elemento apresentado deveria estar interligado, assim como existir a íntima relação ator/cenário (BERTHOLD, 2008). Nesse momento, conforme Mantovani (1989), a cenografia perdeu o intuito decorativo e tornou-se parte do espetáculo. Isto foi mais acentuado com a chegada da luz artificial, a qual, ao mesmo tempo em que favorecia a concepção teatral wagneriana, também atrapalhava, pois o público conseguia enxergar o que havia de errado, inclusive imperfeições de cenários pintados.

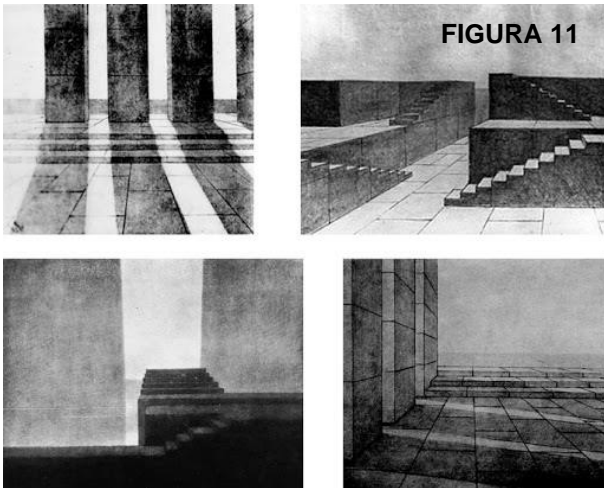
Fundador do *Théâtre Libre* (1887), o ator, autor e diretor teatral francês André Antoine (1858-1943) desenvolveu um estilo cênico próprio, impregnado de realidade, no qual todos os detalhes deveriam ser verdadeiros. Inspirando-se no grupo de Meiningen, não utilizava telões pintados, defendendo que o cenário “não deveria representar, mas ser”. Assim, o cenário tornava-se indispensável e adquiria a função de constituir o ambiente que condicionava a vida da personagem. Foi Antoine quem criou a *Teoria da Quarta Parede*, ou melhor, a parede de 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).

Tal naturalismo cênico encontrou forte reação com as críticas feitas pelos simbolistas, que defendiam o emprego de elementos mais sugestivos e expressivos, os quais poderiam ser potencializados através da luz e do som, a fim de produzir diferentes *atmosferas*, que deveriam ser mais simbólicas e menos literais. Com o simbolismo, conforme Mantovani (1989), propõe-se o teatro mental, que é aquele que faz pensar, utilizando muito das cores como símbolos de emoções e indo contra o teatro comercial ou que apenas diverte simbolista. O ator, cenógrafo e diretor de teatro francês Alexandre Lugué-Poe (1869-1940), por exemplo, repudiava o uso de tudo que fosse exagerado, afirmando que o cenário devia apenas traduzir e/ou sugerir a intenção do espetáculo⁹.

Devido à descoberta da eletricidade e a invenção da luz elétrica, a iluminação tornou-se a alma da encenação realista-naturalista e um elemento imprescindível do espetáculo teatral simbolista. Foi ela que possibilitou que o ator fosse visto até o fundo do palco e permitiu a percepção do contraste entre elementos bi e tridimensionais. Em 1896, o técnico alemão de palcos Karl

⁸ Outra característica da cenografia utilizada pelos Meiningers era a assimetria. Inspirados pela arte japonesa, situavam o centro da pintura do cenário não coincidindo com o centro do palco. Ademais, não utilizavam cenários móveis, já que as pinturas permaneciam estáticas. Quando encenadas cenas de interiores, empregavam o Cenário-Caixa (*Box Set*): um cômodo perfeitamente decorado, o qual sugeria uma parede invisível entre plateia e palco.

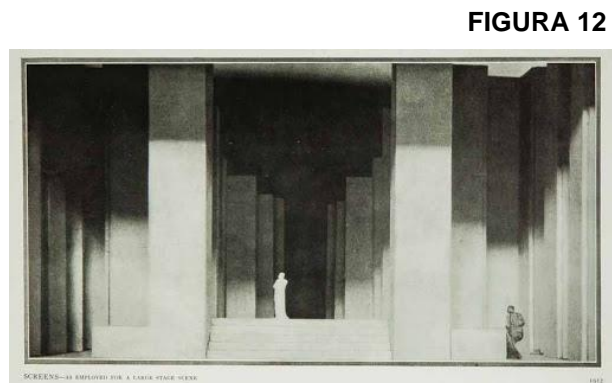
⁹ Lugué-Poe começou sua carreira com Antoine, mas, vendo a necessidade de um novo conceito cênico, criou em oposição ao realismo o *Théâtre de l'Œuvre* (1893), do qual foi diretor até 1929. Ali, propôs um espaço de reunião dos simbolistas; um tipo de “santuário” que era mais um lugar para meditação do que para predicação. Sua teoria e prática tenderam para um teatro vívido e colorido, comprometido tanto com a arte quanto com a vida, explorando principalmente figuras-sombras ampliadas, marionetes e diversos tipos de pantomima (BERTHOLD, 2008).



Lautenschläger (1843-1906) desenvolveu o *cenário giratório*; um antigo sonho teatral acionado por eletricidade. Instalando-o no teatro oficial da Corte da Baviera – o *Residenztheater* de Munique –, o dispositivo cênico acabou se disseminando por todo o mundo (BERTHOLD, 2008).

Mantovani (1989) aponta dois nomes que foram fundamentais para o nascimento da cenografia moderna: Adolphe Appia (1862-1928) e Edward Gordon Craig (1872-1966). O primeiro, diretor e cenógrafo suíço, partiu das obras de Wagner para criar novas teorias e ideias de como uma apresentação teatral deveria acontecer, passando a ver o espaço cênico como um espaço vivo, simplesmente por considerar o ator como volume em movimento (Figura 11). Contrário à estética realista, Appia aplicava aos cenários elementos simbólicos e expressivos, principalmente através do uso da iluminação, que deixou de ser apenas um meio funcional para assegurar a visibilidade da cena para promover efeitos psicológicos¹⁰.

Por sua vez, ainda de acordo com Mantovani (1989), o cenógrafo e diretor de teatro britânico Gordon Craig revolucionou o espaço cenográfico opondo-se, assim como Appia, ao realismo dos telões pintados, propondo cenários limpos e abstratos, compostos pelo jogo de claros-e-escuros em constante mutação, esta conseguida através da iluminação e de volumes móveis (Figura 12). Considerando o espetáculo como um rito quase religioso, colocava o diretor acima de tudo e a cargo da unidade do espetáculo. Priorizava a verticalidade, utilizando-se de painéis móveis onde a cor deveria ser simbólica, como dourado para representar riquezas ou vermelho para raiva. Gostava de materiais puros, enfatizando sua textura e densidade. Acreditava enfim no teatro como algo simples e simbólico, o qual, sem exageros em seus cenários, deveria sensibilizar o espectador.



O espaço cênico simbolista, mais que a perspectiva pictórica e a caixa cênica italiana poderiam produzir, capturou o olhar moderno pela inclusão das sensações luminosas, cromáticas e espaciais, dando à cenografia características mais próximas da concepção arquitetônica. Ao

¹⁰ Appia pensava a cenografia como arte plástica, onde nada deveria tirar o enfoque do ator e muito menos atrapalhar, afirmando que a luz tinha uma função psicológica, ou melhor, seria a “alma” das personagens transportada ao nível visual. Assim, foi revolucionária a utilização que deu às sombras, criando profundidades e distorcendo a tridimensionalidade. De modo a acentuar o caráter dramático do teatro, trabalhava com feixes luminosos, reflexos e sombras espessas ou difusas, criando diferentes atmosferas mágicas. Considerando o palco um “espaço vivo e rítmico”, defendia o cenário trabalhado segundo as suas dimensões: verticalidade, horizontalidade e profundidade (MANTOVANI, 1989; URSSI, 2006; BERTHOLD, 2008).

mesmo tempo, reintegrou o movimento do corpo à expressão cênica. Porém, por não ser figurativo, tornou-se hermético e restrito às elites. Novas mudanças haveriam de vir quando, no início do século passado, diversas ideias convergiram para transformações na criação e uso do espaço cênico, as quais foram impulsionadas pela tecnologia moderna, em especial a eletricidade, o rádio, o cinema e a fotografia. Os meios de comunicação ocuparam maior espaço no cotidiano, fazendo com que a imprensa, a gravura e o cartaz modificassem a percepção das pessoas, além de surgir uma nova relação entre a sociedade e a vida coletiva e urbana (BERTHOLD, 2008).

No *Teatro Moderno*, conforme Urssi (2006), as experiências cênicas geradas pelas vanguardas artísticas trouxeram uma ruptura – pessoal, mecanicista, multifacetada e dinâmica – do mundo como expressão social e coletiva, passando a representar uma visão particular e/ou de um movimento estético. A popularização da fotografia como novo meio para a imagem representada precipitou o fim da era da representação figurativa e da ambição mimética cênica. Ademais, a perspectiva foi destruída, indicando uma nova concepção do espaço pictórico, na qual a cor e o movimento mecânico passaram a ser exaltados. Entre as inovações cenotécnicas da Modernidade,

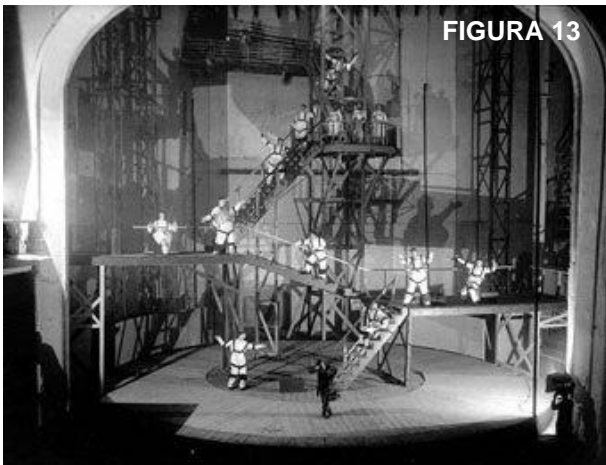


FIGURA 13

ênfatisa-se: a ruptura com a perspectiva e representação figurativa em cenários; o surgimento de cenas fragmentadas, múltiplas e/ou simultâneas; e a criação de cenários circulares e móveis, permitindo um teatro transformável¹¹.

Deve-se destacar aqui o *Teatro Construtivista*, de origem soviética, o qual se afastou do naturalismo e, de modo a garantir que fosse um meio de comunicação e mobilização, aboliu a quarta parede, incluindo a participação do público no espetáculo. O espaço cênico passou a ser organizado através de formas abstratas, sendo sua tridimensionalidade ressaltada para que o ator a usasse na sua plenitude. Utilizou-se a projeção de imagens e filmes, além da tipografia, maquinaria e outras estruturas de metal criando inúmeros planos de ação (Figura 13), sendo seu maior expoente Vsevolod Meyerhold (1874-1940). Por sua vez, para fazer parte do espetáculo, a cena



FIGURA 14

¹¹ Com as vanguardas modernas, o teatro assumiu um caráter revolucionário para denunciar a ordem social em vigor, começando com o construtivismo e expressionismo até atingir o ápice com o *teatro épico, político e documentário*. Em 1898, a fundação na Rússia do Teatro de Arte de Moscou (TAM), marcou o início do modernismo, principalmente por propor, mesmo com bases naturalistas, um novo método de interpretação teatral e direção cênica. Seus fundadores – Vladimir Dantchenko (1858-1943) e, em especial Constantin Stanislavski (1863-1938) – criaram um revolucionário “sistema” de formação de atores e diretores baseado em ações físicas, espírito interior e imaginação pessoal – composto por exercícios corporais, experiências de vivência e autoconhecimento psicológico –, que incidiu diretamente na concepção cenográfica moderna (MANTOVANI, 1989; URSSI, 2006).

futurista, nascida na Itália, deveria ser dinâmica e negar a reconstrução histórica, seguindo preceitos do *Manifesto da Cenografia Futurista* (1915), da autoria do artista e cenógrafo italiano Enrico Prampolini (1894-1956). Para ele, o espetáculo deveria ser, por meio de efeitos cromáticos, puro ritmo e movimento (BERTHOLD, 2008).

Já a *Cenografia Expressionista*, desenvolvia na Alemanha entre as décadas de 1910 e 1930, sofreu influências simbolistas e deu especial relevância à luz e cor, recorrendo muitas vezes à música e até a projeções cinematográficas para potencializar as obras. Rejeitando tudo que fosse supérfluo, seus cenógrafos não consideravam os cenários como lugares, mas visões sugeridas pela dramaturgia, buscando o sentido profundo do texto, ou seja, sua essência. Destacou-se o cenógrafo e diretor austríaco Max Reinhardt (1873-1943), que trabalhou na Alemanha e também nos EUA, onde buscou asilo após o nazismo, montando vários espetáculos de autores expressionistas e tornando-se mundialmente famoso pelas suas produções em catedrais e circos, movimentando centenas de atores (Figura 14). Apostou em um teatro polivalente, transformável em cada espetáculo, tendo sido um dos mais notáveis pesquisadores do espaço cênico¹² (MANTOVANI, 1989; URSSI, 2006).

Outra referência foi o dramaturgo e diretor teatral alemão Erwin Piscator (1893-1939) que, recebendo influências de Reinhard e também dos soviéticos, desenvolveu um novo conceito de espetáculo cênico: o do *Teatro Proletário*, que, político e pedagógico, teria o objetivo de mostrar a luta de classes e conquistar a massa politicamente hesitante e indiferente. Segundo ele, o cenário não era um elemento decorativo, mas um componente didático e dramático que deveria mostrar a situação social. O texto era criado a partir de notícias de jornais, discursos, diálogos impressos, memórias e artigos; e a encenação acontecia em palcos básicos e cenários com projeções de filmes, *cartoons* e imagens, expandindo ainda mais o texto. Quanto ao *Teatro Bauhaus* (Figura 15), este operou nos anos 1930, quando seus alunos e professores fizeram inúmeras experiências com luz e movimento nos cenários. Segundo Urssi (2006), seus espetáculos teatrais buscavam o jogo das formas e cores, em direção a um teatro abstrato, onde a geometria definia as relações do corpo com o espaço. O ator no centro do espetáculo com todos os outros elementos ao seu redor, assim como os figurinos, buscava novas possibilidades de percepção do corpo e do espaço.



FIGURA 15

¹² Reinhardt foi um aplicador exímio do palco giratório e dominou com maestria diversos aparatos e mecanismos cênicos como: iluminação multicolorida, ciclorama, horizonte em cúpula, projetores de efeitos e refletores, os quais distribuía em vários lugares, não só no palco como na sala, criando ritmo com luz e sombra em diferentes intensidades (BERTHOLD, 2008).

Difundido principalmente a partir da década de 1930, o *Teatro Épico* teve suas bases formadoras na URSS e também na Alemanha, sendo Meyerhold e Piscator respectivamente, os seus principais iniciadores. Entretanto, seu maior propagador foi o dramaturgo, poeta e cenógrafo alemão Bertold Brecht (1898-1958), o qual concebeu uma nova forma de composição teatral que polemizava com as unidades de ação, espaço e tempo, assim como rompia com as teorias de linearidade e uniformidade do drama. A partir de então, o ator não buscava mais a identificação plena com a personagem e o cenário exporia toda sua estrutura técnica, deixando claro que aquilo é teatro; e não a realidade. O enredo desenvolvia-se sem um encadeamento linear cronológico entre as cenas, de modo a poder misturar presente e passado; e procurando evitar o envolvimento do ator e do espectador na trama, sempre com o intuito de provocar a reflexão e de despertar uma visão crítica do que se passava, sem levar ao desfecho dramático e natural (BERTHOLD, 2008).

Por fim, o *Teatro Contemporâneo* encontrou um de seus maiores forjadores, além de Brecht, no dramaturgo e diretor teatral francês Antonin Artaud (1896-1948). De aspirações anarquistas e fortemente ligado ao surrealismo, este negou o teatro ocidental, recriando-o com inspirações orientais – em particular a fisicalidade precisa dos balineses – e baseando suas propostas no gesto e na respiração dos atores. Utilizando máscaras e acessórios para garantir a comunicação com a plateia, acabou abandonando o uso de cenários. Fundava assim o *Teatro da Crueldade*, no qual não haveria nenhuma distância entre ator e plateia, ou seja, todos seriam atores e todos fariam parte do processo, ao mesmo tempo.

A partir da segunda metade do século passado, a civilização ingressou na era pós-moderna, quando novamente ocorreram transformações – muitas das quais ainda em processo – que incidiram nos edifícios teatrais, espaços de cena e tecnologias cênicas, deslocando-se os paradigmas construtivos para um novo pensamento sobre a cenografia, o que permitiu a descoberta de novas formas de criação e produção para a arquitetura teatral e o espetáculo cênico. Hoje, novas experiências têm permitido a construção de teatros flexíveis, cujos espaços cênicos podem variar

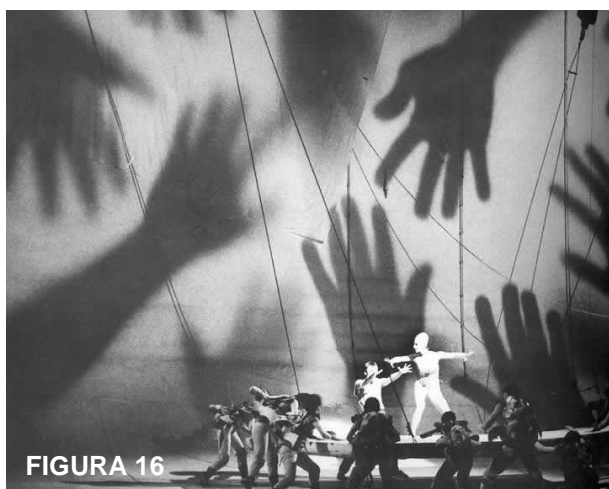


FIGURA 16

bastante, ao ponto das próprias características das montagens cenográficas determinarem a construção de edifícios específicos, indo da intimidade à grandiloquência dos espetáculos. Brecht e Artaud foram os principais responsáveis pela formação das bases do teatro após 1945, porém não se pode esquecer do cenógrafo e *designer* tcheco Josef Svoboda (1920-2002) e do ator e diretor polonês Jerzy Grotowski (1933-99), além dos norte-americanos¹³.

¹³ Foi fundamental a atuação da companhia de teatro nova-iorquina *The Living Theatre*, a qual foi fundada em 1947 pelo artista e cenógrafo Julien Beck (1925-85) e sua esposa, a atriz e diretora Judith Malina (1926-2015). Inicialmente caracterizado como *Off-Broadway*, trata-se de um dos mais antigos grupos de teatro experimental ainda existente nos EUA, tendo sido bastante influenciado

Svoboda considerava o espaço cênico um espaço mágico; lugar da ação das forças dramáticas – e não mais de um espaço ilusionista (Figura 16). Sua cenografia sintética buscava a simplicidade, o que permitia a percepção global do espetáculo. Para tanto, integrava elementos inovadores em mecânica, além de sistemas óticos e eletrônicos, mas sem deixar de promover o equilíbrio entre a expressão artística e o funcionamento histórico do palco. Já Grotowski postulou a teoria sobre um teatro experimental baseado principalmente no trabalho psicofísico do ator, ao se chamou de *Teatro Pobre*, *Santo* ou *Ritual*. Neste, o trabalho do ator torna-se o elemento mais importante do espetáculo, tornando-se desnecessário qualquer elemento supérfluo, como cenários decorativos, maquiagem e efeitos (MANTOVANI, 1989; BERTHOLD, 2008).

Por fim, acrescenta-se que há outras incontáveis contribuições à cenografia e cenotecnia contemporânea – como as produções do norte-americano *The Living Theatre* e seus desdobramentos nos EUA, além outros profissionais de outras partes do mundo –, mas um ponto em comum a todas estaria na associação das artes cênicas a outras manifestações artísticas, sejam plásticas ou musicais. Hoje em dia, a tecnologia midiática tem possibilitado variadas e inusitadas iniciativas de experimentação em todos os continentes, em uma constante reinvenção da arte do teatro e que apontam para um caminho ainda mais promissor no decorrer do século XXI.

6 MATERIAIS E MÉTODOS

Esta pesquisa em iniciação tecnológica e inovação foi desenvolvida por meio de revisão *web* e bibliográfica, procurando identificar o caráter conceitual, histórico e técnico da cenografia teatral. Buscou-se principalmente uma introdução ao tema de cenotecnia aplicada ao teatro mundial, fazendo-se um panorama geral e caracterizando esse meio de propagação técnica e artística. 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 cenografia teatral, sua evolução e características.

b) Seleção e Descrição de Obras:

Procurou-se fazer a identificação, ilustração e descrição de, no mínimo, 01 (um) espaço cênico teatral, que exemplificasse a prática cenotécnica, além de apresentar materiais e informações suficientes para pesquisa e análise, seja em meios bibliográficos como eletrônicos.

c) Análise e Avaliação dos Casos:

Nesta fase da pesquisa, selecionou-se a peça *Los Incontados: Un Tripitico*, cuja montagem foi feita em 1914 pelo grupo colombiano *Mapa Teatro*; e que serviu como exemplo ilustrativo para uma análise descritiva e crítica da relação entre cenografia e cenotécnica. Em um primeiro momento, havia a intenção de se fazer um estudo comparativo de 02 (duas) montagens distintas para a peça *Les Misérables* (1862), baseada na obra do francês Victor Hugo (1802-65), porém problemas operacionais

pelos ideias de Artaud, defendendo sempre a *criação teatral como momento coletivo de expressão da comunidade*. Abordando problemas contemporâneos e priorizando as experiências e o intelecto, desde seu início, o *Living Theatre* lutava pelo fim do palco, ou seja, das fronteiras entre arte e vida; entre atores e público, chamando o público a participar ativamente de seus espetáculos. Com sua técnica concentrada no aspecto gestual e corporal, suas produções desprenderam-se da figura do dramaturgo e tornaram-se produções coletivas. Outros cenógrafos contemporâneos dos EUA de grande destaque são Peter Brook (1924-), Robert Wilson (1941-) e Peter Greenaway (1942-), entre outros (MANTOVANI, 1989; URSSI (2006); BERTHOLD, 2008).

causados pela suspensão das atividades presenciais e limitações impostas ao andamento da pesquisa, optou-se descartá-la e adotar o caso latino-americano.

d) Conclusão e Redação Final:

O fechamento desta pesquisa ocorreu a partir da elaboração do presente *Relatório Final de Pesquisa*, além de material expositivo por ocasião do EVENTO DE INICIAÇÃO TECNOLÓGICA E INOVAÇÃO – EVINTI da UFPR, previsto para acontecer em outubro de 2020, mas adiado devido à pandemia.

7 RESULTADOS E DISCUSSÃO

Como exemplo ilustrativo de cenotecnia internacional, escolheu-se para estudo de caso uma montagem teatral realizada por uma das companhias artísticas mais famosas da Colômbia, o *Mapa Teatro*, que vem produzindo teatro, ópera, performance com variadas formas de mídia e projetos de instalação de arte desde meados da década de 1980. Autodenominado como um “laboratório de artistas”, o grupo foi formado em 1984, na capital francesa¹⁴, por artistas colombianos de origem suíça – os irmãos Heidi (1962-) e Rolf Eugenio Abderhalden Cortés (1965-), recentemente



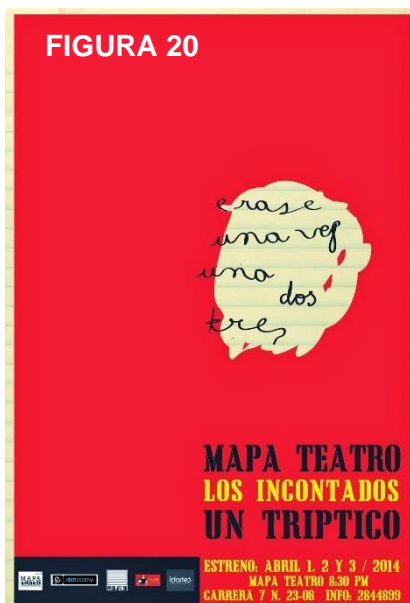
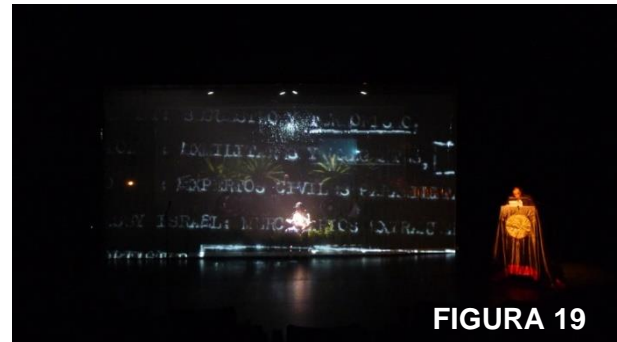
vencedores do *Prêmio Goethe*¹⁵ (Figura 17) –, os quais são até hoje diretores da companhia e dedicados à criação transdisciplinar. Basicamente, seu trabalho propõe metáforas visuais de rica textura em que frequentemente levam em conta complexas relações psicológicas, sociais e políticas. Tanto dos fundadores quanto os membros do grupo

[...] tendo o compromisso com a experimentação e menos interessados no ator como “agente de ficção,” descrevem seu projeto como “um laboratório da imaginação social,” que oferece um espaço para a apresentação dos problemas da comunidade e dos problemas humanos na mídia e na performance. Esta combinação de situações da vida real juntamente como uma encenação altamente estilizada produz uma tensão entre a ação real e a (re)apresentação. O *Mapa Teatro* já se apresentou através de trabalhos encomendados, festivais e projetos colaborativos pelo mundo afora (HEMISPHERIC INSTITUTE, 2009, s.p.).

¹⁴ Sediado em Bogotá, na Colômbia, o *Mapa Teatro* foi criado quando seus fundadores ainda estudavam na *École Internationale de Théâtre* de Jacques Lecoq (1921-99) – ator e diretor francês mundialmente reconhecido por seus métodos de ensino em teatro físico, integrando artes plásticas e técnicas corporais –, situada em Paris (França). Desde então, o grupo passou a se dedicar a um trabalho experimental de pesquisa do uso da linguagem contemporânea no teatro. Seu primeiro espetáculo na Colômbia foi uma versão sem palavras do conto *Casa tomada* (1986), do argentino Julio Cortázar (1914-84). Entre 1988 e 1990, pesquisou e encenou: *De mortibus, réquiem a Samuel Beckett*, homenageando o autor, com quem o grupo mantinha correspondência e que havia falecido em 1989. Fez também *Medeamaterial* (1991), da autoria do alemão Heiner Müller (1929-95); autor ao qual retornou com *Horácio* (1993). Outra montagem significativa do período foi *Oresteia ex-machina* (1994), inspirada na primeira trilogia do clássico grego Ésquilo (c. 525-456 a.C.). Um de seus trabalhos mais conhecidos, a versão de *Ricardo III*, de William Shakespeare (1564-1616), dirigida por Heidi Abderhalden em 2000, é uma releitura pessoal, com base em uma seleção de fragmentos poéticos que aludem à violência da Colômbia atual. No ano seguinte, o grupo encenou *Muelle Oeste*; peça escrita pelo francês Bernard-Marie Koltès (1948-89) e então dirigida por Rolf Abderhalden. Em 2002, o grupo apresentou um trabalho em progresso cênico-pedagógico sobre o mito de Prometeu, no *Seminário de Teatro y Performance* organizado pela ESCOLA INTERNACIONAL DE TEATRO DE AMÉRICA LATINA E DO CARIBE – EITALC; e vem até hoje realizando diversas coproduções teatrais e pedagógicas. Entre suas montagens mais destacadas internacionalmente estão aquelas dos espetáculos: *Ansío los Alpes: así nacen los lagos* (2007/08), *El principito* (2008), *Los santos inocentes* (2010), *Discurso de un hombre decente* (2011) e *Los incontados: un tríptico* (2014) (ENCICLOPÉDIA LATINO-AMERICANA, 2020).

¹⁵ O *Prêmio Goethe* – em alemão: *Goethepreis der Stadt Frankfurt* – é um prêmio literário instituído em 1927 e concedido anualmente na cidade alemã de Frankfurt-am-Aim, mas que, a partir de 1961, tornou-se trienal. É considerado um dos mais importantes prêmios da literatura mundial, mas a distinção não é restrita a escritores, já tendo sido agraciado a filósofos, compositores e artistas plásticos, incluindo arquitetos, como Walter Gropius (1883-1969), que o recebeu em 1961, além de outros profissionais. Heidi Abderhalden – que atualmente também leciona na *Universidad Nacional de Colombia* – e seu irmão Rolf Abderhalden receberam esta premiação em 2018 (GOETHE INSTITUTE, 2018; GONZÁLEZ, 2018).

Em sua dissertação de mestrado, Laurentiis (2019) afirma que o “laboratório de artistas” *Mapa Teatro* propõe-se a dissecar a violência em seu país, Colômbia, abandonando a unilateralidade de documentos históricos, de modo a combiná-los com verdades inventadas ou mentiras sinceras, criando assim “etnoficções”, que suscitam perspectivas que não correspondem à narrativa dominante da história. Assim, para a autora, esse grupo teatral articula documentos históricos e ficção para olhar criticamente determinados contextos, abandonando o discurso unívoco que costuma qualificar a violência ou delegar seu monopólio legítimo ao Estado. Ao admitir múltiplos pontos de vista, *Mapa Teatro* desloca a codificação teórica estatal da violência, o que possibilita análises não moralistas ou morais das variadas formas sob as quais a violência se distribui pelo corpo social.



Com o objetivo de trabalhar a violência enquanto matéria-prima, entendendo-a sob uma perspectiva tanto crítica quanto esteticamente orientadas, o grupo criou uma trilogia teatral com o projeto “Anatomia da Violência na Colômbia”, esta iniciada em 2010 com o espetáculo *Los santos inocentes* (Figura 18), continuada em 2011 através de *Discurso de un hombre decente* (Figura 19) e concluída somente em 2014 com *Los incontados: un tríptico*. Em conjunto, estas peças buscam principalmente criticar as três faces da violência política colombiana, a saber: o narcotráfico, a força paramilitar e a guerrilha. O terceiro espetáculo estreou em 1º de abril de 2014, no XIV *Festival Iberoamericano de Teatro* de Bogotá, na Colômbia (Figura 20).

Nessa última obra, que encerra a trilogia e foi escolhida como caso para estudo, foram reunidas algumas partes das apresentações anteriores, tanto quanto aos cenários que se integram quanto a trechos que já haviam sido encenados. Contudo, não se trata de um simples documentário de fatos históricos – cenas de festas e costumes enquanto se fala da morte –, mas também uma visão crítica e criativa em cima desses fatos. De acordo com Small (2017), todos os elementos cenográficos, que vão desde o cenário à iluminação, passando pelos figurinos e vídeos projetados na encenação, não são dados externos, mas sim elementos presentes e necessários à narração.



FIGURA 21



FIGURA 22

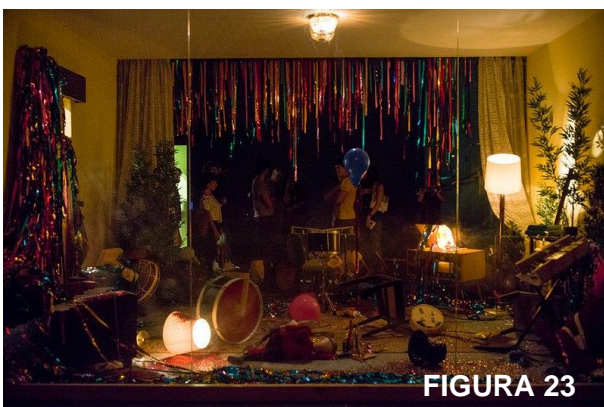


FIGURA 23

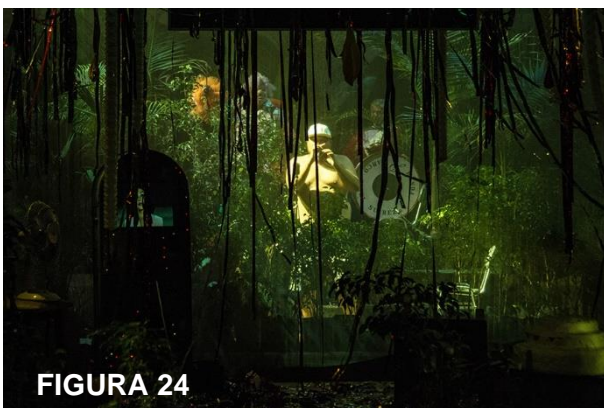


FIGURA 24

Conforme a mesma fonte, o espetáculo é feito de várias camadas de pensamento e de referências, constituindo-se de registros visuais, sonoros e performativos diversos, que descortinam e atravessam narrativas. O eixo específico de pensamento sobre a violência – que se divide (e se acumula) em três instâncias: o público, o privado e o íntimo – é sua relação com as festas. Dividindo a direção da peça com o irmão, Heidi Abdelhalten confirma que a escolha do cenário de celebração foi feita especialmente para explorar a relação entre festa e morte que existe na Colômbia. Nos dois títulos anteriores, realizados sucessivamente em 2010 e 2011, o mote era assim vívido: em *Los santos inocentes*, retratava-se uma tradicional festividade popular, em que homens se vestem de mulher e se mascaram para sair às ruas assustando quem passa – uma espécie de rito catártico e violento; enquanto na segunda peça da trilogia, *Discurso de un hombre decente*, o grupo tomou a imagem de Pablo Escobar (1949-93) e as grandiosas festas que o antigo chefe do Cartel de Medellín costumava promover¹⁶ (MENEZES, 2014; SMALL, 2017).

O espetáculo *Los incontados: un tríptico* (2014) reúne rastros das outras duas partes da trilogia, o que é feito de dois modos: pela cenografia, que incorpora três espaços cênicos – que, na verdade, é somente um, que vai se alterando aos poucos, mesclando-se em suas atmosferas até se integrarem completamente com ações sucessivas da abertura de uma cortina, do aparecimento de elementos festivos (balões e

¹⁶ Esta mistura entre o prazer e a dor é uma constante na trilogia criada pelo *Mapa Teatro*, assim como a presença do real em meio a mais fantástica ficção. Um dos fios condutores da dramaturgia da peça *Los incontados: un tríptico* (2014) é uma fala na primeira pessoa do singular; a voz de uma mulher que nos situa em sua memória e na sua abordagem crítica. Outro fio é a presença de um "arquivo vivo"; o músico de uma banda que tocava nas festas de Escobar, cuja história é contada nas legendas. Essa presença, que poderia ser carregada de uma aura de realidade, não é usada como fator indutor de comoção. Há estratégias de encenação que protegem a peça de deslizar para qualquer tipo de registro apelativo – um risco que se corre quando se coloca em cena elementos do real. Até mesmo com a presença das crianças, que constituem ainda outro fio que se desdobra do depoimento pessoal que conduz o nosso olhar (SMALL, 2017).

serpentinadas) e, ao fim, o desvendar de uma banda musical envolta a uma selva (Figuras 21 a 24) –; e pela dramaturgia, que lança mão de trechos das outras duas peças para compor esta que seria a terceira parte. Para representar a complexidade da situação colombiana, não se faz uma narrativa simples dos acontecimentos do passado e da vida política do país.

Não há uma exposição didática ou explicativa para informar o espectador sobre determinados assuntos e também não há dramatização de situações de modo realista. A dramaturgia é ensaística, não se prende a cronologias e demandas de produção de sentido unívoco. A peça deixa lacunas para o espectador entrar com sua visão, seu repertório, seus afetos. Pois é desse mesmo material que é feito o espetáculo: da visão, do repertório e dos afetos dos artistas e testemunhas envolvidos (SMALL, 2017, s.p.).

A partir do discurso político encontrado novamente na figura de Escobar, desta vez no dia em que o mataram e que supostamente foi classificado pela CIA, o grupo reflete sobre a legalização das drogas e os excessos dos reis de uma máfia fatalmente colada ao subconsciente do país.

O narcotraficante, mago e maestro de cerimônias, observa os efeitos de seus. Ao seu redor, mulheres e homens enrolados em serpentina, disfarçados e acelerados “[...] deve-se ser daqui para sentir prazer com a dor”, diz uma personagem. Um cantor de *hip-hop* recita os nomes dos criminosos (paramilitares, narcotraficantes e guerrilheiros) e um personagem absurdo fumiga uma planta de coca. Finalmente, em um ambiente que cruza a vídeo-instalação com a *performance*, uma mulher uivava: “Que acabe o carnaval e comece a revolução” (FERNÁNDEZ-SANTOS, 2014, s.p.).

Quanto ao arranjo cenográfico proposto, de acordo com o *site* oficial do grupo *Mapa Teatro* (2020), em três espaços consecutivos e articulados para se criar um tríptico, a peça desenha uma alegoria assustadora dos dispositivos utilizados pelos autores de violência na Colômbia desde a segunda metade do século XX. Em cada uma dessas ambientações cênicas sucessivas, é realizada uma festa singular, sendo que cada uma revela o limiar frágil entre celebração e violência que atravessou a história daquele país. Já quanto à encenação teatral, há uma verdadeira colagem ou, no sentido cinematográfico, montagem de imagens que sobrepõe histórias de poderosa força dramática a arquivos e narrativas audiovisuais de grande poder poético (Figuras 25 e 26). Atores e músicos com muita experiência, seja eletrônica como em música ao vivo, completam essa experiência teatral que emocionou o público durante todas as suas apresentações mundo afora.

Segundo SMALL (2017) – que é dramaturga, diretora teatral e doutora em artes cênicas pela UniRio –, a obra trata da violência sem espetacularizar nem fetichizar o tema, mesmo com



FIGURA 25



FIGURA 26

um grande investimento na visualidade. Contudo, não se deve confundir sua rica elaboração visual e espacial como “espetacularização”, uma vez que a peça conta com dispositivos cenográficos que são bastante sofisticados, mas que funcionam como dramaturgia e não simplesmente porque “enchem os olhos”. Pode-se dizer que nela o trabalho sobre o espaço ocupa uma parte indissociável do que está sendo proposto como reflexão. Ou, em outras palavras, a cenografia, a iluminação, a movimentação dos atores, enfim, toda a *mise-en-scène*¹⁷ não é gratuita, mas compõe um conjunto de elementos que tensionam os conteúdos discursivos.



Deve-se salientar que um ex-integrante da banda musical *Marco Fidel Suarez* – a qual acompanhava Escobar em seus comícios pelo interior do país –, Danilo Jimenez integra o elenco de *Los incontados: un tríptico*, tendo já participado do espetáculo anterior, *Discurso de un hombre decente* (2011). Em meio a canções, ele evoca momentos de sua experiência (Figura 27): relembra quando o narcotraficante lhe pediu para

que tocasse a mesma faixa a noite inteira; ou quando ele exigiu que ficasse nu, como os outros convidados da festa; ou ainda quando uma bomba explodiu, matando três músicos e deixando Jimenez com sequelas que ainda persistem (MENEZES, 2014).

Tanto o músico-testemunha quanto a criança que permanece em cena como uma espectadora que transita entre temporalidades distintas sustentam a performatividade da irrupção do real que suas presenças provocam. Assim, contribuem para que nós, espectadores, estejamos sempre com um pé no real enquanto o outro pisa no terreno da imaginação e do pensamento. Os arquivos de imagens documentais também são usados com certa parcimônia, mesmo sendo muito importantes para a dramaturgia. (SMALL, 2017, s.p.).

Em sua dissertação de mestrado pela PUC-SP, Laureantii (2019) faz a descrição de partes da peça e conta paulatinamente como foi a sua experiência ao assisti-la. Em uma das cenas, uma cortina de fumaça invadia o palco, dissolvendo o tempo e sua linearidade (Figura 28); e, conforme esta se esvaia, uma voz amplificada surgia, assim como um sorriso militante se esboçava quando a memória de Camilo Torres¹⁸ “nos lembra que a Revolução é uma festa e, prontamente, se desfaz

¹⁷ *Mise-en-scène* é uma expressão francesa que está relacionada com encenação ou o posicionamento de uma cena tanto no teatro como em cinema e vídeo. Seu significado também pode ser considerado como tudo aquilo que aparece no enquadramento de uma ação cênica, como, por exemplo: atores, iluminação, decoração, adereços, figurino, etc. (N. autora).

¹⁸ Camilo Torres Restrepo (1929-66) foi um padre católico e guerrilheiro colombiano; pioneiro da *Teologia da Libertação* e cofundador da primeira Faculdade de Sociologia da América Latina, além de membro ativo do grupo de guerrilha *Exército de Libertação Nacional*

quando é proibido cantar. Porque se não posso cantar, gritar, desvairar ou dançar, não quero ser parte da sua Revolução” (p. 52) (FIT BOGOTÁ, 2016; TOH, 2016).

Destaca-se que o cenário do espetáculo *Los incontados: un tríptico*, criado por Pierre Henri Magnin e construído pela *Escuela Taller de Bogotá*, quase sempre está desarrumado, o que reproduz uma estética que caracteriza quase todos os trabalhos do grupo *Mapa Teatro*, os quais se utilizam desse “caos organizado”, enchendo o espaço cênico com diversos objetos e adereços que dão uma sensação incômoda, mas mesmo assim, devido à exuberância e policromia, muito prazerosa. Isto faz uma alusão à própria vida e igualmente à riqueza e complexidade cultural da Colômbia. O cenário todo da peça é composto por balões, serpentinas, fantasias e máscaras coloridas, o que condiz com a ambientação e ideia de festa. Entretanto, a iluminação e a sonorização, especialmente os poemas falados e as imitações de sons de rádios, são todos utilizados para passarem a sensação de tristeza e morbidade. Ou seja, um espaço tão vivo e, ao mesmo tempo, tão morto.

Esse contraste faz paralelo às dicotomias colombianas e, por conseguinte, de toda cultura e sociedade latino-americana, onde exagero e opulência mantêm em permanente tensão as dores e tristezas de seu povo. São poucas as cenas em que a luz perde seu fundo azulado. E os atores



em cena aparecem frequentemente envolvidos em serpentinas, mas escondendo seus rostos, acelerados (Figuras 29 e 30). Na apresentação teatral, ainda se utilizam de vídeo instalações, as quais interagem com a performance dos artistas, havendo sempre uma conexão de tudo que ocorre nas cenas. Como estabelecem os preceitos do “teatro físico” – do qual os integrantes do *Mapa Teatro* são adeptos e propagadores –, o eixo central do espetáculo é a fisicalidade do artista cênico, priorizando a performance em detrimento do texto falado em uma dramaturgia linear ou não, dando suporte a outras linguagens, como a mímica, a dança e acrobacia sole e aérea.



Por fim, antes da ficha técnica da peça analisada, acrescenta-se o parecer crítico de Small (2017) que considerou, mesmo diante de uma

(ELN). Durante sua vida, defendeu o diálogo e o sincretismo entre as ideias do marxismo e do catolicismo, uma vez que, para ele, o pensamento cristão bem compreendido supunha a criação de uma sociedade justa e igualitária. Isto se traduziria como a obrigação de fazer uma profunda revolução, a qual despojaria do poder aos ricos e proprietários de terra – a oligarquia dominante na Colômbia – para prosseguir a instauração de uma sociedade socialista. Em 1966, Camilo Torres morreu em seu primeiro combate com a força pública do governo colombiana e seu corpo foi enterrado em um lugar secreto, a fim de não possibilitar o culto de sua figura (INSTITUTO HUMANITAS UNISINOS, 2016).

realidade desanimadora, que o espetáculo não se fechava em um pessimismo niilista – ou se limitava a uma ideia de crítica ou denúncia do que já é sabido. Para ela, a proposta dramaturgica e também cenográfica de *Los incontados: un tríptico* não seria uma imagem conclusiva, mas um convite a se olhar mais atentamente para as complexidades sociais, culturais e políticas da Colômbia e, por aproximação geopolítica, do Brasil.

FICHA TÉCNICA:

Elenco: Heidi Abderhalden, Agnes Brekke, Andrés Castañeda, Julián Díaz, Jeihhco, Danilo Jiménez, Santiago Nemirowski, Santiago Sepúlveda e la voz de Nicolás Cancino

Participação Especial: Banda Marcial do *Instituto Carmenza de Sánchez*

EQUIPE DE CRIAÇÃO:

Conceito, Dramaturgia e Direção: Heidi Abderhalden e Rolf Abderhalden |

Assessoria Dramaturgica: Antonio Orlando Rodríguez, Marta Ruiz, Darío Villamizar

Assistência de Direção: Santiago Sepúlveda

Cenografia: Pierre Henri Magnin | **Execução dos Cenários:** *Escuela Taller de Bogotá*

Direção Técnica: Jean François Dubois, Jose Ignacio Rincón

Assistência Técnica: Juan Sebastián Suárez e Natalia Duarte

Assistência de Montagem: Ancizar Aguirre, José Forero e Alirio García

Iluminação: Jean François Dubois | **Programação Visual:** Heidi Abderhalden e Rolf Abderhalden

Figurino: Elizabeth Abderhalden | **Música e Projeto Sonoro:** Juan Ernesto Díaz

Assistência de som ao vivo: Alexander Rodríguez, Vladimir Sepúlveda e Juan Sebastián Guarín

Edição de Vídeo: Luis Antonio Delgado | **Vídeo ao Vivo:** Ximena Vargas e Natalia Duarte

Produção: José Ignacio Rincón e Ximena Vargas | *Grupo Mapa Teatro* (Bogotá, 2014)

Assistência de Produção: Sandra Martínez

8 CONCLUSÃO

A partir do que foi estudado no decorrer da pesquisa, pode-se tecer algumas considerações finais. Tanto o significado de cenografia quanto de cenotecnia sempre estiveram em mudança, isto por seus conceitos estarem ligados às diferentes concepções de artes cênicas ao longo do tempo, antes restritas a rituais mágicos de música e dança até manifestações circenses e teatrais, atingindo o *status* de grandiosos espetáculos de teatro e ópera e, com o avanço do cinema e vídeo, diversificados *shows* performáticos e de apresentações em multimídia, o que ainda é muito recente e não foi completamente explorado. Antes reduzida a decorações, adereços corporais e enfeites dispostos no espaço cênico, a cenografia era subestimada, sendo vista mais como um complemento da dramaturgia e servindo, literalmente, como mero “pano de fundo” para a atuação de artistas teatrais, o que podia ser auxiliado por alguns efeitos cenotécnicos. Estes variavam de artifícios de fumaça e rodopios a balanços, alçapões, plataformas giratórias e mecanismos elevatórios. Da antiguidade ao fim do período medieval, o trabalho cenográfico era, acima de tudo, o de arranjo das peças cênicas em prol da transmissão de mensagens que ocorria através do texto dramático.

Com a era moderna, a arte teatral encontrou maior campo de expansão e consolidação em todo o mundo, definindo finalmente seu espaço ideal: o palco à italiana, que, desde a Renascença até meados do século XIX, impôs aos cenógrafos e cenotécnicos a tarefa de ambientar uma “caixa mágica”, tridimensionalmente concebida e capaz de conduzir os espectadores a novas “realidades”, as quais eram intensificadas pelo emprego de música e trocas de cenários – que puderam se tornar deslizantes, elevadiços e até mesmo giratórios –, além de outros efeitos de trucagem cênica.

Atingindo o máximo do realismo em palco, a cenografia oitocentista chegou a submeter o texto teatral a segundo plano, assim como a interpretação dos atores e atrizes. Isto conduziu à revolução simbolista que, não apenas suprimiu as representações literais, como também introduziu novos meios de expressão visual, os quais foram possibilitados com inovações tecnológicas, entre estas: a fotografia, a iluminação elétrica e a sonoplastia. A cenotecnia suplanta a cenografia e, pela primeira vez, cores e texturas substituem paisagens externas e/ou internas, assim como luzes, sombras, estrondos e silêncios, passam a impactar muito mais que imagens figurativas dispostos nos bastidores. Por conseguinte, o teatro moderno no início do século XX trouxe em cena a quarta dimensão, ou seja, o movimento e a transformação simultânea do palco que, associados às novas possibilidades cenotécnicas, deram maior dinamismo ao espetáculo teatral.

Conforme os movimentos artísticos foram surgindo, tendo primeiramente a Europa como seu polo irradiador, o teatro levou a cenografia para outro nível, reinventando-se a todo instante para expressar as novas ideias e conceitos de seus artistas. Ela deixou de ser apenas um detalhe superficial ou complementar à trama e passou literalmente a fazer parte do espetáculo como um todo, interagindo não só com a peça, mas também com seus atores. Foi a partir do modernismo que a concepção cenográfica tornou-se coadjuvante à dramaturgia, ao mesmo tempo em que a ação cênica transformou-se, ou seja, além de interpretar, os artistas precisam ocupar, dominar ou agir sobre todo o palco, o qual poderia ter um formato circular, em U ou até em patamares escalonados. Na segunda metade do século passado, novas frentes surgiram, inclusive fora da Europa, o que não somente associaram teatro à arte performática, visual e sonora, mas transformaram as atividades cênicas pela sobreposição de linguagens, meios e tecnologias.

Atualmente, não se entende cenário como um elemento isolado do espetáculo, pois deve a ser pensado como parte da peça, o qual transmite sentimentos, sensações e concepções de quem cria ou o dirige. A cenotecnia entra então não apenas para dar apoio às apresentações, mas como integrante delas, ajudando na compreensão da trama, interagindo com a iluminação e a trilha sonora – e também atuando como ferramenta para a interpretação dos atores e/ou complemento de figurinos e adereços. Há, portanto, o perigo constante dela acabar se sobrepondo à dramaturgia, repetindo o mesmo equívoco do teatro oitocentista e, talvez, as tendências minimalistas da atualidade já sejam uma resposta a esse exagero visual que muitos espetáculos de hoje em dia vêm cometendo. Porém, mesmo em peças em que se propõem a explorar o silêncio, o vazio e a tensão, buscando o máximo pelo mínimo, o trabalho cenotécnico ainda é fundamental.

Desse modo e com a necessidade de expressar novas ideias, o cenógrafo não pode deixar de estudar e explorar sempre formas inovadoras de cenografia e, como o arquiteto, precisa conhecer novos materiais, procedimentos técnicos e recursos espaciais para projetar e realizar sua obra, seja permanente e estável, como se dá no caso da arquitetura, seja temporária e mutável, como ocorre na cenografia. Entretanto, como em todas as artes, ambas estão em constante transformação e aprimoramento, evoluindo para expressar o que há de mais presente na sua época.

O caso escolhido para o estudo ilustrativo, a montagem da peça *Los Incontados: un tríptico* pelo grupo colombiano “Mapa Teatro” foi perfeito para demonstrar a utilização do cenário como parte essencial da narração da obra. A apresentação trata, entre outros assuntos, sobre a cultura das festividades de um povo, marcadas por alegria e vida, mas que sofre com a violência e a morte, geradas pelo narcotráfico e injustiça social, utilizando para enfatizar a relação controversa entre esses dois mundos a mudança transitória dos cenários, os quais começam como mera decoração voltada a festividades, composta por serpentinas e balões coloridos, para se modificarem pela exacerbação cênica até atingir o completo caos. A peça é uma explosão de expressividade cenotécnica, desde os figurinos, as máscaras a as atuações circenses até as narrativas audiovisuais, compostas por projeções literais, apresentações musicais e explosões e sons impactantes – enfim, uma produção cênica de grande complexidade.

O uso de um espaço cênico extremamente cheio e vívido na peça justifica-se para trazer a sensação eufórica das festas colombianas, o que acabou por criar uma estética agressiva e, por assim dizer, visualmente “violenta”, a qual condiz com a narração, cuja temática gira em torno da dor e violência naquele país. Basta um único olhar para esta proposta de cenografia que se consegue o almejado impacto, o qual causa sensações conflitantes: ao mesmo tempo em que você se encanta – pelo colorido e riqueza visual –, você também se choca – pelo excesso e descontrole cênico –, o que lhe deixa desconfortável. Não há como permanecer impassível diante das cores vivas que entram em tensão com as máscaras bizarras, o que é intensificado pela ação dos atores. Além de sua complexidade na produção – que exigiu um trabalho conjunto de iluminação, figurino, música e sonoplastia –, é relevante lembrar que tudo isto tinha um objetivo a priori: a representatividade exacerbada da cultura (folclore) e história recente (política) da Colômbia, fechando um ciclo de espetáculos sobre a temática que norteia do trabalho daquele grupo teatral.

Em suma, a cenografia envolve a tarefa complexa de expressar uma ideia em um espaço, por meios (ceno)técnicos, o que também faz a arquitetura que, assim como a arte cênica, vem historicamente expressando ideias, conduzindo ações e refletindo movimentos artísticos. Isto explica como é natural para um arquiteto se envolver com cenografia, uma vez que esta já é parte de seu trabalho, talvez em outra escala espacial ou mesmo temporal, mas sempre envolvente.

9 REFERÊNCIAS

- ACIR, J.; SARAIVA, J.; RICHINITI, L. **Manual de cenotecnia**. Porto Alegre: Movimento, Col. Ensaios, n. 50, 1997.
- BERTHOLD, M. **História mundial do teatro**. São Paulo; Perspectiva, 2008.
- DICIONÁRIO AURÉLIO. Rio de Janeiro: Positivo, Edição Especial, 2007.
- ENCICLOPÉDIA LATINO-AMERICANA. **Mapa Teatro**. Disponível em: <<http://latinoamericana.wiki.br/verbetes/m/mapa-teatro>>. Acesso em: 10 jun. 2020.
- FERNÁNDEZ-SANTOS, E. *Teatro ibero-americano entre o carnaval e a resistência* (2014). In. **EL PAÍS**, 12 Abr. 2014 [On line]. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2014/04/11/cultura/1397204894_171025.html>. Acesso em: 06 jun. 2020.
- FIT BOGOTÁ. **Los incontados: un tríptico**. Vídeo, 15 Mar. 2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=edFBwnAiY1A>>. Acesso em: 06 jun. 2020.

- GOETHE INSTITUTE. **Awardees:** Heidi and Rolf Abderhalden (Mapa Teatro). Theatre-makers, Colombia. Disponível em: <https://www.goethe.de/resources/files/pdf/160/03_awardee_goethe-medal-2018_mapa-teatro_en_final.pdf>. Acesso em: 10 jun. 2020.
- GONZÁLEZ, D. Un reconocimiento a 33 años de trabajo, esfuerzo y compromiso con el arte, el país y la vida (2018). In: **UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA**, Centro de Divulgacion y Medios, Notas de Prensa, 2018. Disponível em: <<http://artes.bogota.unal.edu.co/cdm/notas/abderhalden>>. Acesso em: 10 jun. 2020.
- GUINSBURG, J.; FARIA, J. R.; LIMA, M. de. **Dicionário do teatro brasileiro:** temas, formas e conceitos. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- HEMISPHERIC INSTITUTE. **Mapa Teatro** (2009). Disponível em: <<https://hemisphericinstitute.org/pt/enc09-performances/item/102-09-mapa-teatro.html>>. Acesso em: 10 jun. 2020.
- HOWARD, P. **O que é cenografia?** São Paulo: Sesc, 2015.
- HUGO, Víctor. **Os Miseráveis.** São Paulo: Martin Claret; Edição: 1; 2014.
- INSTITUTO HUMANITAS UNISINOS. *Camilo Torres: uma figura incômoda para a direita e a esquerda* (2014). In: **REVISTA IHU ON-LINE**, 21 Jan. 2016 [On line]. Disponível em: <<http://www.ihu.unisinos.br/noticias/551034-camilo-torres-uma-figura-incomoda-para-a-direita-e-a-esquerda>>. Acesso em: 10 jun. 2020.
- LAURENTIIS, C. B. de. **Mapa Teatro:** perspectivas bárbaras da violência. São Paulo: Dissertação (Mestrado em Psicologia Clínica), PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO – PUC-SP, 2019. Disponível em: <<https://tede2.pucsp.br/handle/handle/22499>>. Acesso em: 06 jun. 2020.
- MAPA TEATRO. **Los incontados: um triptico.** Disponível em: <<https://www.mapateatro.org/es/cartography/los-incontados-un-tr%C3%ADptico>>. Acesso em: 06 jun. 2020.
- MENEZES, M. E. de. *Grupos colombianos perscrutam a violência* (2014). In: **TEATRO JORNAL**, 12 Abr. 2014 [On line]. Disponível em: <<https://teatrojornal.com.br/2014/04/grupos-colombianos-perscrutam-a-violencia/>>. Acesso em: 06 jun. 2020.
- MOURA, I. B. **Proposta cênica para “Vestido de Noiva” de Nelson Rodrigues.** Curitiba: Monografia (Graduação em Arquitetura e Urbanismo), UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ – UFPR, 2019.
- NERO, C. del. **Cenografia:** uma breve visita. São Paulo: Claridade, 2010.
- _____. **Máquina para os deuses:** anotações de um cenógrafo e o discurso da cenografia. São Paulo: Senac, 2012.
- PEDREIRA, L. D. *La escenografía em el teatro.* In: GELPI, G.; ESQUIVEL, H. **La escenografía.** México DF: Centro Editor de América Latina, Col. Pueblos, Hombres y Formas em el Arte, 1977. p.01-32.
- PEREIRA, L. S. **Proposta cênica para “Orfeu da Conceição” de Vinícius de Moraes.** Curitiba: Monografia (Graduação em Arquitetura e Urbanismo), UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ – UFPR, 2017.
- RATTO, G. **Antitratado da cenografia:** variações sobre o mesmo tema. 2. ed. São Paulo; Senac, 2001.
- REIS, M. I. S. **Proposta cenográfica Para a “Ópera do Malandro”.** Curitiba: Monografia (Graduação em Arquitetura e Urbanismo), UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ – UFPR, 2018.
- ROUBINE, J. J. **A linguagem da encenação teatral.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- SERRONI, J. C. **Teatros: uma memória do espaço cênico no Brasil.** São Paulo: Senac São Paulo, 2002.
- SMALL, D. A. *Os incontados: uma imagem da Colômbia* (2017). In: **SESC SÃO PAULO**, 18 Jul. 2017 [On line]. Disponível em: <https://www.sescsp.org.br/online/artigo/11147_OS+INCONTADOS+UMA+IMAGEM+DA+COLOMBIA>. Acesso em: 10 jun. 2020.
- TOH – Theater und Orchester Heidelberg. **Los incontados:** die nichterzählten zu gast bei ¡adelante! Vídeo, 13 Dez. 2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=MRIZQ7jbj2E>>. Acesso em: 10 jun. 2020.
- URSSI, N. J. **A linguagem cenográfica.** São Paulo: Dissertação (Mestrado em Artes), ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTES DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO – ECAUSP, 2006.

FONTES DE ILUSTRAÇÕES

Figura	Disponível em:	Acesso em:
01	https://www.westerville.k12.oh.us/userfiles/4588/Classes/55316/theatre%20layout.gif?id=538726 (adaptada)	20 mar. 2020
02 a 05	NERO, C. del. Cenografia: uma breve visita. São Paulo: Claridade, 2010.	-
06	https://i.pinimg.com/474x/fa/c2/3f/fac23fc7fc7d47f9374d86e7579c5dd6--roma-antigua.jpg	20 mar. 2020
07	NERO, C. del. Cenografia: uma breve visita. São Paulo: Claridade, 2010.	-
08	https://www.folger.edu/sites/default/files/TM1%20-%20Globe%20image.jpg	20 mar. 2020
09	http://www.ctac.gov.br/images/caixa.gif	20 mar. 2020
10	https://static.cambridge.org/binary/version/id/urn:cambridge.org:id:binary:20190814035104728-0594:9781316105108:08866fig6.png?pub-status=live	20 mar. 2020

11	https://lh3.googleusercontent.com/proxy/OE_O1WIsUubEen-oQWSCgRGrv0GnhlJgGTxkYHf9lles8loy80ebVrnvgk3yfg4z1CA7z9DgrQ4bkgEoZhs95XQ149zY	20 mar. 2020
12	https://lh3.googleusercontent.com/proxy/J32imYRib5GP0lycs2ptlJAQ1u2qcNXaUePh4nrXBhpVm_P-6lt4iiMtoAZdf5XSdAqTb1KWVr0Bq3RYG73gmukBCyHDoZvOzU-hyhor9Yke4a4BaZUvlfgmA4tv4bMA	20 mar. 2020
13	https://i.pinimg.com/originals/a2/aa/2a/a2aa2a51e88eeb9b4486a99928e4698d.jpg	20 mar. 2020
14	https://i.pinimg.com/originals/b9/c3/3d/b9c33d00343e0fe36da41ae1b9b69459.jpg	20 mar. 2020
15	https://www.kunst-archiv.net/images/wwwArtworkMax/4330bauhausdessaul_014305_F-(F2FA2E2-25D4-1005-89CD-821652525123).jpg	20 mar. 2020
16	https://i.pinimg.com/originals/5e/ac/e1/5eace1d56139035d362e943ff5302543.jpg	20 mar. 2020
17	http://artes.bogota.unal.edu.co/assets/cdm/images/notas/abderhalden/01.jpg	10 jun. 2020
18	https://mapateatro.org/sites/mapateatro/files/images-content/cartography/16_0.jpg	10 jun. 2020
19	https://mapateatro.org/sites/mapateatro/files/images-content/cartography/7A.jpg	10 jun. 2020
20	https://4.bp.blogspot.com/-_YSgk84E16M/U17nWQWD87I/AAAAAAAAAWw/hOR7cVQCwuQ/s1600/afichefinalbaja.jpg	10 jun. 2020
21	https://mapateatro.org/sites/mapateatro/files/images-content/cartography/3-TRIPTICO.jpg	06 jun. 2020
22	https://mapateatro.org/sites/mapateatro/files/images-content/cartography/6-TRIPTICO.jpg	06 jun. 2020
23	https://i1.wp.com/esferapublica.org/nfblog/wp-content/uploads/2014/10/12.-Los-incontados-Mapa-Teatro.jpg	10 jun. 2020
24	https://mapateatro.org/sites/mapateatro/files/images-content/cartography/13-TRIPTICO.jpg	06 jun. 2020
25	https://mapateatro.org/sites/mapateatro/files/images-content/cartography/13A_0.jpg	06 jun. 2020
26	https://mapateatro.org/sites/mapateatro/files/images-content/cartography/10-TRIPTICO.jpg	06 jun. 2020
27	https://mapateatro.org/sites/mapateatro/files/images-content/cartography/15-TRIPTICO.jpg	06 jun. 2020
28	https://mapateatro.org/sites/mapateatro/files/images-content/cartography/4-TRIPTICO.jpg	06 jun. 2020
29	https://mapateatro.org/sites/mapateatro/files/images-content/cartography/6D.jpg	06 jun. 2020
30	https://mapateatro.org/sites/mapateatro/files/images-content/cartography/8C.jpg	06 jun. 2020

10 PARECER DO ORIENTADOR

A acadêmica realizou adequadamente as atividades que estavam previstas no plano de trabalho da pesquisa, porém encontrou algumas dificuldades quanto à acessibilidade a determinados materiais de apoio, os quais serviriam de base às análises inicialmente pretendidas; fato que foi agravado com a situação devido à pandemia causada pelo novo coronavírus. Mesmo assim, isto não comprometeu o andamento da pesquisa e a realização deste Relatório Final de forma satisfatória por se tratar de uma introdução voluntária à prática da metodologia científica, acreditando-se que tem plenas condições de apresentá-lo no *Encontro de Iniciação Tecnológica e Inovação – EVINTI*, o qual foi temporariamente adiado pela UFPR.

11 DATA E ASSINATURAS

Curitiba, 19 de junho de 2020.

Acadêmica **Louise Cristina Shoenherr Fernandes**

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